

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

El nudo coronado.
Estudio de
Cuatro Cuartetos

Miguel Angel Montezanti

Nº 17

1994

**ESTUDIOS
INVESTIGACIONES**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

El nudo coronado.
Estudio de
Cuatro Cuartetos

Miguel Angel Montezanti

Serie: Estudios/Investigaciones
Año 1994

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Prof. José Luis de Diego

Vicedecano

Prof. Luis Viguera

Secretario

de Asuntos Académicos

Prof. Ana María Barletta

Secretario

de Investigación y Postgrado

Dr. Julio César Moran

Secretario

de Extensión Universitaria

Prof. María Minellono

Area de Asuntos Estudiantiles

Prof. Laura Viviana Agratti

Consejo Académico

Prof. Fernando Enrique Barba

Dra. Ana Candreva

Prof. María Celia Agudo de Córscico

Dra. María Luisa Freyre

Prof. María Lucía Gayol

Prof. Marcela Ginestet

Srta. Mariela Mansanel

Prof. Elena Paleo

Srta. Carolina Petersen

Prof. Roberto Ringuelet

Prof. Nora Semplici

Sr. Carlos Toledo

El nudo coronado.
Estudio de *Cuatro Cuartetos*

COMITÉ EDITORIAL:

PROF. MARÍA MINELLONO
DRA. MARÍA ELENA INFESTA
DR. GUILLERMO RANEA
PROF. MÓNICA NÚÑEZ
SRTA. MARIELA MANSANEL

DISEÑO DE TAPA:

ARG. RUBÉN PUENTE
ARG. ADRIANA ROMERO

PAGINACIÓN ELECTRÓNICA:

PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ

SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

- Nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES
- Nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I
- Nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II
- Nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA
- Nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA
- Nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES
- Nº 7 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA
EN LA ARGENTINA (1970-1988) TOMO I
- Nº 8 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I
- Nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES
- Nº 10 TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA
REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES
- Nº 11 ESTUDIOS HISTORIA RURAL II
- Nº 12 MITOS, ALTARES Y FANTASMAS
- Nº 13 ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL
- Nº 14 TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS
- Nº 15 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III
- Nº 16 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I
- Nº 17 EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS

Para correspondencia y canje dirigirse a:

Comité Editorial

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina

El nudo coronado.
Estudio de *Cuatro Cuartetos*

Este libro admite por lo menos dos lecturas independientes. Por una parte se dirige a quienes se interesan por la poesía y se ven restringidos en sus apetencias por un relativo conocimiento del inglés. Y hasta cabría especificar dentro de este grupo a aquéllos que gustan de la poesía contemporánea, y de Eliot en particular. Ellos tienen a la vista un texto traducido con una presentación habitual tratándose de poesía: el texto enfrentado. Pueden leerlo de corrido aunque las notas al pie de página estorben ese despeje tan deseable en el recorrido de los versos. Dentro de estos lectores debería incluirse también a quienes se interesan por el *métier* de la traducción. Aquí tienen el texto inglés, y en las bibliotecas, algunas de las traducciones existentes -o todas-. A éstos les asiste el derecho de cotejar, preferir o desechar. El juicio valorativo de una traducción de poesía es todavía un Campo de Agramante. Parece absurdo remitir a notas o justificativos; pero las principales decisiones de la presente traducción obedecen a nuevas pistas de investigaciones contenidas en una bibliografía que ya no es fácilmente abarcable. La consulta de las notas no debe verse como algo tan descabellado cuando se trata de una poesía concentrada y meditativa, donde la elección de una preposición, una alteración sintáctica, un cambio de tipografía, llegan a comportar mutaciones palpables en el concepto y aun en la emoción manifestados.

Por otra parte están los estudiosos y especialistas. Ellos -claro está- pueden prescindir de la traducción, si bien ella puede abrir nuevos horizontes interpretativos. Pero lo fundamental es que disponen de un prólogo donde intento dar cuenta de los problemas principales de la crítica y ofrezco algunos deslindes desde la perspectiva preferencial, aunque no exclusiva, de autores cristianos. Las adopto porque arrojan luz sobre las *quaestiones disputatas* del texto eliotiano; no, ciertamente, porque él se circunscriba a una formulación dogmática o a fuentes unívocas. Para estos lectores están igualmente disponibles las notas al pie de página, embarazosas e inexcusables.

El trabajo sobre *Cuatro Cuartetos*, iniciado hace más de un lustro, se ha visto fuertemente impulsado por la posibilidad de consultar la bibliografía de la Universidad de East Anglia, y esto merced a una beca de *The British Centre for Literary Translation*, que se concretó en 1992. Allí tuve también la oportunidad de contar con la asistencia de varios profesores inolvidables.

Mencionaré también a las autoridades de la Universidad Nacional de La Plata y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, a la Fundación Antorchas, a la revista *Brispania*, a mis colegas y a mis alumnos de Traducción Literaria.

Miguel Angel Montezanti

1. Introducción

En diciembre de 1942, es decir hace poco más de medio siglo, se publicó *Little Gidding*, el último de los *Cuatro Cuartetos*. Si las circunstancias mundiales aparecían particularmente aptas para el encendimiento de las pasiones, tratándose de la guerra más cruel de la historia, no es de sorprenderse que la recepción de estos extraños poemas haya sido azarosa; tal clase de obras no deja a los lectores indiferentes. El vuelco aparecía demasiado increíble. ¿Qué tenían que ver *Four Quartets* con *The Waste Land*, el poema de veinte años antes, distinguido y vapuleado por interpretaciones ingeniosas o fantásticas, a veces desautorizadas por el mismo Eliot?

El destino de un poeta parece signado por su obra más prestigiosa. Más aún si, como en el caso de *The Waste Land* (1922), esa obra es de juventud. T. S. Eliot, nacido en 1888, tenía entonces treinta y cuatro años. *Cuatro Cuartetos* no seguía la misma dirección, o más exactamente, no seguía una dirección conforme con las expectativas emergentes del poema que compartía con *Ulysses* el renombre de aquel año inolvidable.

En 1969 Bernard Bergonzi escribía lo siguiente en la "Introduction" del volumen crítico *T. S. Eliot Four Quartets. A Casebook*:

The *Four Quartets* have been available for a comparatively short time, scarcely enough for a true critical perspective to have formed. As the last substantial work by a poet of major but still somewhat problematical reputation their own status has reflected a number of uncertainties.¹

El juicio se perpetúa en la séptima edición, del año 1991. Ya el tiempo no parece tan breve. La lectura ininterrumpida de *Cuatro Cuartetos*, la realización de tesis doctorales, la profusión de artículos críticos, los ensayos de traducción a distintas lenguas, son hechos que testimonian una valoración indiscutida.

El presente volumen cabalga sobre estas dos verificaciones: por una parte, la labor crítica de muchos años justifica la incorporación de sus hipótesis y de sus conclusiones a un nuevo intento de traducción. Por otra parte es una aseveración reiterada que en la traducción nada es definitivo, que cada obra perdurable necesita ser reinterpretada, *re-vertida* para cada generación.² El estudio crítico se propone dar cuenta de los principales asuntos de la problemática en torno a *Cuatro Cuartetos*; la traducción es un intento de satisfacer antes que nada una necesidad personal que emerge de la condición de hispano-hablante y de la voluntad de transmitirla.

La estructura musical de *Cuatro Cuartetos*, su recursividad, es un predicado aplicable al itinerario lírico-reflexivo del autor. Los primeros poemas, principalmente "Prufrock and other observations," manifiestan en las estampas de sus personajes vocación de solipsismo, aunque igualmente de autoconocimiento. Prufrock es un hombre cuya biografía se hace de disfraces, pero también posee una

¹ Bergonzi, Bernard. *T. S. Eliot Four Quartets. A Casebook*. 19-20.

² Véase Walter Benjamin: "This to be sure, is to admit that all translation is only a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of languages." ... "It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work". "The Task of the Translator", 71-82.

sensibilidad afinada para discernirlo: "Till human voices wake us, and we drown."³ Los disfraces, las *personae* que alternan en *The Waste Land*, en *The Hollow Men*, en "Journey of the Magi", se esfuman en *Cuatro Cuartetos* como se habían esfumado en *Ash Wednesday*. La preocupación en torno al lenguaje, a las vías de la espiritualidad, a la Encarnación, es desde cierto punto de vista un intento de despojamiento de los disfraces y de las poses; la entrada en el jardín perdido es la reintegración definitiva.

En el período que cubre poco más que la Primera Guerra Mundial, esto es, entre 1912 y 1918, se asiste a una apabullante sucesión de *ismos*. Vorticism, tradicionalismo, georgismo, futurismo, impresionismo y aun imagismo, son las estéticas fugaces que caen bajo el ojo certero de Eliot y de Pound, a quien el primero llama "il miglior fabbro" en la dedicatoria de *The Waste Land*. Pocos años antes Eliot había comenzado una fecunda amistad poética con el autor de los *Cantos* y con Yeats. Si se atiende al predominio de la estética simbolista de origen francés, con el consiguiente desprestigio del prerrafaelismo, se entenderá la recurrencia de la preocupación lingüístico-musical presente en *Cuatro Cuartetos*, como también la probable identificación del doble a quien el poeta encuentra en *Little Gidding*.

Lo que yace bajo esta desvalorización de los autores de la segunda década del siglo XX es en última instancia una estética romántica agotada. Ni Pound ni Eliot aceptan una poesía que tenga como finalidad la complacencia de un cierto público, y por eso mismo reniegan de los temas consagrados. Hasta qué punto el desmantelamiento de una retórica no acaba por convertirse en otra, es algo que se puede iluminar a partir de la vastedad de epígonos cultivadores de la "forma orgánica" luego de *The Waste Land*. En todo caso importa destacar que a este desmonte de temas y de destinatarios ideales le corresponde una revalorización del lenguaje como basamento de la cultura. He aquí un puente entre el temprano Prufrock y el yo poético de *Cuatro Cuartetos*. Prufrock cultiva la función metalingüística del lenguaje preguntándose por las palabras propias y las de los otros: "Should say: That is not what I meant at all. / That is not, at all." El poeta de *Little Gidding*, por su parte, termina formulando un ideal: "where every word is at home".

Si el exaltado yo romántico no puede ya más ser vehículo de emociones, entonces es necesario crear un *correlato objetivo*, una situación o serie de objetos que pueda ser fórmula de una emoción particular. Prufrock es una *persona*, un correlato objetivo de una sensibilidad decadente y atildada. Es curioso que los *Cuatro Cuartetos* han renunciado a semejante objetivación. Desde ese punto de vista estos poemas de madurez se erigen nuevamente en poemas románticos, en particular *East Coker*, por el énfasis puesto en la primera persona.

En todo caso, la noción de una plasmación lingüística como condición *sine qua non* de la poesía, de la inexistencia de un poema previo al poema hecho de palabras, es la sustancia mallarmeana asimilada y digerida por estos poetas que cambian la fisonomía de la lírica inglesa de principios de siglo. La retórica romántica tuvo sus

³ Emplearé como fuente de citas: T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*. London-Boston: Faber and Faber Limited, 1969; reimpresión 1987. Entre paréntesis se da la página correspondiente. Hay pequeñas diferencias con la edición de *The Complete Poems and Plays* 1909-1950. Se indican en los comentarios de pie de página.

símbolos: las ruinas, el mar, los cementerios, los bosques, la luna. Los poetas como Eliot y Yeats deberán construir su propia simbología; Eliot no deshace los significados tradicionales de los símbolos - el jardín es referencia oblicua o inmediata al Paraíso - pero los inviste de significación propia, renovada, despejable sólo luego de un tránsito asiduo por su poesía. La depuración debe alcanzar también a la dicción: ha de desaparecer lo inesencial, lo ripioso. Pound ejerce una crítica severa e implacable, también sobre sus propios poemas. Los nexos lógicos o cronológicos se diluyen: un poema puede ser un montaje de elementos variados cuya concatenación deberá establecer el lector. Puede enrostrársele perversidad al poeta, por ejemplo en cuanto a su mecanismo de alusiones; pero a la vez es innegable que ya no se podrá seguir leyendo poesía como antes, que el lector estará comprometido en una nueva propuesta. Tal es el caso de la novela.⁴

El exponente de estas concepciones y técnicas, pulsadas y caldeadas en los años de la Primera Guerra Mundial, culminan, en el caso de T. S. Eliot, en *The Waste Land*, el poema que llega al público después de aceptar su autor la poda rigurosa a que lo somete Pound. Es él quien sugiere a Eliot la eliminación de nexos entre una parte y otra, con lo que se acentúa la impresión de "montaje". Freud había desquiciado la psicología tradicional abriendo el espacio de inexplorados territorios del hombre. Joyce atomiza las experiencias de Bloom sabiendo que ninguna es *per se* "más importante" que otra. Detrás de *The Waste Land* está *La interpretación de los sueños*, pero también *La rama dorada*, de Frazer, el cubismo, la música experimental y muy probablemente una asimilación de las primeras técnicas cinematográficas. He aquí lo que expresa Eliot en el prefacio a la *Anábasis* de St. Perse:

The justification of such abbreviation of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression of barbaric civilization. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end a total effect is produced.⁵

La variedad de imágenes presentes en *The Waste Land* representa el "correlato objetivo" de los pensamientos o emociones ocultos en ellas; el mito ofrece el tramado donde aquéllas se insertan. Y el "efecto total" que se recoge tras de las imágenes y los mitos aparentemente inconexos es el de un mundo quebrado, despojado de vínculos espirituales, voraz y a la vez exangüe. Baudelaire y Laforgue le habían enseñado a Eliot la posibilidad de transmutar la realidad sórdida de la ciudad moderna en poesía. La desconexión de las partes es el correlato de un desasosiego irremediable.

En la reacción contra la hipertrofia del yo romántico, que es algo así como la base de sustentación para la impersonalidad en el arte que propician Pound y Eliot, confluyen también las figuras de Irving Babbitt y de T.E. Hulme. El segundo acompañaba a Pound en 1908 en la descalificación de una jungla de malos versos escritos desde

⁴ Para el caso de *Ulysses* véase Wolfgang Iser, *The Implied Reader*. Por otra parte el estudio sobre Joyce fue el pilar sobre el que Umberto Eco escribió *Opera aperta* (1962).

⁵ Cit. por T. S. Pearce, *T. S. Eliot* 63.

⁶ La atracción que siente el poeta de *The Waste Land* por el poeta de *Les fleurs du mal* es un dato insoslayable. En 1930 le dedica un ensayo, recogido en *Selected Essays*. En él afirma: "Pero en realidad Baudelaire se ocupa, no de demonios, misas negras y blasfemias románticas, sino de los verdaderos problemas del bien y del mal". . . . el Pecado en el sentido cristiano permanente (es) lo que ocupa el ánimo de Baudelaire". ("Baudelaire", traducido por Sara Rubinstein e incluido en T. S. Eliot, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, T. II 483-496). Retoma la temática en "Baudelaire in our time": "Baudelaire brings every complication of taste, the exasperation of perfumes, the irritant of cruelty, the very odours and colours of corruption, to the creation and adornment of a sort of religion, in which an Eternal Mass is served before a veiled altar". (T. S. Eliot, *Essays Ancient and Modern* 63-76). La percepción del desorden en todos los ámbitos del mundo moderno sería el elemento de conexión más fuerte entre Baudelaire y Eliot. (Vid. Wallace Fowlie, "Baudelaire and Eliot: Interpreters of their Age" 299-315).

⁷ John Margolis 7.

⁸ T. S. Eliot, *After Strange Gods* 39-40.

⁹ T. S. Eliot, "The Humanism of Irving Babbitt", *Essays Ancient and Modern* 77-92. En otro artículo afirma: "(Humanism) cannot change the will of those who worship false gods. It is powerless against the drifting desires or the torrential passions which turn by turn provide the motive force for the mass of natural men. Humanistic wisdom can provide a helpful, if in the end joyless nourishment for the intelligent educated individual - on another level, there is a comparable wisdom of the countrymen rooted in village tradition and the life of the countryside and the processions of seasons - but it cannot sustain an entire society". "The Christian Concept of Education", in *Malvern*, 1941. Citado por A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot Poet* 210. La cita es importante no sólo en cuanto a que despeja lo que Eliot entiende por Humanismo, sino también por la reflexión a propósito de la vida rural, supuesto caso que se pretenda idealizar la vida campestre que se describe en *East Coker*.

fines del siglo anterior. Su insistencia en la "discontinuidad" de los niveles del hombre, básicamente entre el nivel humano y el divino, se traduce en un desdén hacia el Romanticismo, que en su concepto ha confundido todo; pero dando un paso más Hulme llega tan lejos como desaprobar el Renacimiento y el Humanismo. Llevada al terreno teológico esta desaprobación lo conduce a una revalorización de la idea de *pecado original* que tiene proyecciones sobre la interpretación de la vida moderna. Eliot recibe esta preocupación, que por otra parte cree ver anticipada en Baudelaire.⁶ El imagismo debía ser para Hulme y para Pound una empresa de depuración, de rescate de la esencia, de prescindencia de lo superfluo.

El norteamericano Babbitt, defensor de principios estéticos tales como proporción, contención y medida, es además impulsor entusiasta de un nuevo humanismo. Eliot parece haber recibido su influencia en los Cursos de Extensión que se dictaron en Oxford en 1916.⁷ Sin embargo no permanece encandilado por el destello de Babbitt. Juzgándolo posteriormente afirma que la percepción que Babbitt tiene del cristianismo y de la tradición es restringida y de índole puramente intelectual.⁸ Poco después planteará la relación entre humanismo y religión: si el humanismo funciona como sucedáneo de la religión, como se desprende de *Democracy and Leadership*, uno de los libros de Babbitt, entonces se convertirá en "humanitarianismo"; un humanismo escindido de su costado divino puede descender otra vez a la condición animal. De allí Eliot infiere que el humanismo de Babbitt tiene mucho de la teología liberal protestante del siglo XIX. Esta valoración de las relaciones entre humanismo y religión son capitales para analizar el lenguaje de *Cuatro Cuartetos*.⁹

2. Crítica

El pasaje ya citado de B. Bergonzi es suficientemente ilustrativo de una tradición polémica en la recepción de los *Cuatro Cuartetos*. No siempre resulta fácil discriminar las razones de la aprobación o de la censura. Eliot había realizado una interesante transformación de los mitos para hacerlos servir a sus propósitos en una obra trascendente como *The Waste Land*; también en *The Hollow Men* y aun en "The Journey of the Magi", a pesar del contexto deliberadamente evangélico de este poema. Pero en *Ash Wednesday* asoman aspectos inquietantes para cierto sector de la crítica: Eliot ha tomado como tema de su poema una festividad de la liturgia cristiana de peso considerable. Así, un concepto como el de Encarnación, una invocación a la Virgen u otros elementos de *Cuatro Cuartetos* podían merecer el aplauso de quienes participaran de tales convicciones religiosas o el rechazo de aquéllos que habían saludado a Eliot como un poeta capacitado para denunciar las formas más sutiles de la opresión, pero no como propagandista religioso. Ambas actitudes son naturalmente extraliterarias, pero rara vez alguien acepta declaradamente las razones ocultas de tal entusiasmo o aversión. Los primeros encomian la profundidad, la madurez y la esperanza

puestas de manifiesto en los *Cuartetos*; los segundos fustigan lo que interpretan como una traición a los postulados de la poesía anterior: para ellos, con los *Cuartetos* la poesía habría adquirido carácter anclar frente a un dogma religioso de discutida aceptabilidad.

Donald Davie sustenta su opinión sobre bases estéticas: los *Cuartetos* presentarían por su índole intrincada y sutil un *non plus ultra* del experimento simbolista.¹⁰ Son considerados "malos poemas" aun desde el punto de vista filosófico por Karl Shapiro¹¹. Para C.K. Stead *Cuatro Cuartetos* no soportan satisfactoriamente el peso del nuevo estilo que pretenden adelantar.¹² Ya R. N. Higinbotham le había hecho a *Little Gidding* el cargo de falta de sinceridad.¹³

Ejemplificando una vertiente positiva está la estimación de R.W. Flint, quien los valora en cuanto poemas filosóficos y en cuanto capacidad para desarrollar un método "intrínsecamente más poético" que los poemas de Auden. Un punto destacable de este ensayo de 1948 es que se reconoce que la dificultad que plantean los *Cuartetos* no nace de la creencia religiosa, sino de la concentración que impregna a la forma de expresión. En otros términos, Flint propone una separación de las causas de la aceptación o de la descalificación de los poemas¹⁴. En el ponderado análisis de Denis Donoghue, por otra parte, el problema de los *Cuartetos*, aun tomándolos desde su perspectiva religiosa, es proponer un dogma, más aun, un dogma cristiano, en épocas en que el cristianismo aparecería en trance de ser superado. En esta empresa Eliot acude a un despliegue de distintas "voces". Este punto da pie a la interesante discusión a propósito de la monofonía o polifonía del texto eliotiano.¹⁵ La cuestión de la presunta subordinación del poemario al dogma religioso tenía antecedentes más o menos tempranos, como ilustra el caso terminante de A. Tate. Hablando de *Ash Wednesday* Tate sostiene que la poesía de Eliot declina bajo la influencia del anglocatolicismo del autor, quien se expresa, esto es, construye una poesía personal -una negación de la impersonalidad propiciada en la primera etapa-.¹⁶ Trátase de ver, en consecuencia, cuánto de esta *expresión personal* queda en pie en *Cuatro Cuartetos*, donde se verifica un sutil manejo de los pronombres. Esta cuestión será tratada más adelante.

La experiencia de las dos Guerras conmovía suficientemente las sensibilidades como para que el perecimiento de las generaciones, el paso del tiempo que hace que los que partieron no sean los que han de llegar, el tono meditativo y desencantado, pudieran ser decodificados como un renovado *contemptus mundi*, una invitación a la ascética y a la oración, un refugio en la trascendencia. Por el lado del poeta, no parece que sus inmediatas vicisitudes personales, su separación de Vivienne Eliot al cabo de dieciocho años de matrimonio y la posterior internación de su mujer sean ajenas a esta acentuada aunque contenida frustración. Por otro lado, si la crítica de orientación marxista (como la de Tate) ya había desmerecido algunas obras anteriores porque no revelaban un compromiso directo con los problemas visibles del hombre, es razonable suponer que la decla-

¹⁰ Donald Davie. "T. S. Eliot: The End of an Era". B. Bergonzi, ed.: 153-167

¹¹ Karl Shapiro. "Poetic Bankruptcy". Ibid. 245-247

¹² C.K. Stead. "The Imposed Structure of the Four Quartets". Ibid. 197-212.

¹³ N. Higinbotham. "Objections to a review of 'Little Gidding'". Ibid. 68-71

¹⁴ R.W. Flint. "The 'Four Quartets' Reconsidered". Ibid. 107-118.

¹⁵ Denis Donoghue. "T.S. Eliot's Quartets: A New Reading". Ibid. 212-236.

¹⁶ A. Tate. *The Hound and the Horn*. Cit. por F. Matthiessen 108.

ración ascética de Eliot debía erizar la piel de quienes, desde un pragmatismo hincado en la postguerra, apuntalaban un mensaje concreto y directo, poco receptivo a las sutilezas de la paradoja, a las abstracciones y a la tonalidad sombría de los *Cuartetos*.

Desde una perspectiva más estrictamente estética se valoraba en *Cuatro Cuartetos* la disposición rigurosa y trabada, como los movimientos de la forma musical cuyo nombre evoca el título del poemario,¹⁷ y se procuraba dar cuenta lógica de la organización de cada movimiento.¹⁸

La estructuración musical de *Cuatro Cuartetos* y la explicación de la simbología contenida en el poemario han sido objeto de incesantes estudios, como por ejemplo el de L. Martz,¹⁹ el de Leonard Unger,²⁰ el de Elisabeth Schneider,²¹ el de Frank Wilson,²² el de Keith Aldritt,²³ etc.

En épocas recientes la crítica de más largo aliento parece perder el apasionamiento de las opiniones tempranas. Los estudios se consagran a cuestiones de interpretación general o a enfoques de temas abarcadores. Pueden citarse, a modo de ejemplo, los trabajos de Derek Traversi,²⁴ de Julia Maniates Reibetanz,²⁵ de Paul Murray,²⁶ de Robert Crawford,²⁷ etc. El avance de estos estudios propone nuevas líneas interpretativas e intenta despejar viejas incógnitas a la luz de la confrontación con las fuentes, las compulsas lingüísticas, etc. Es audaz y acaso inconducente debatir si *The Waste Land* o *Four Quartets* serán los poemas más trascendentes. *Cuatro Cuartetos* ha pasado la prueba del tiempo que debe consagrar a los clásicos.

Es por lo menos curioso que si la crítica ha constituido en tópico la oposición entre *The Waste Land* y *Four Quartets*, otras aproximaciones descubran similitudes entre aspectos estructurales entre ambos poemas. Así Hugh Kenner discierne semejanzas temáticas entre cada uno de los "movimientos" de los *Cuartetos* y las partes en que se divide *The Waste Land*.²⁸ Por otra parte, si bien C. K. Stead señala hasta qué punto el estilo de *Cuatro Cuartetos* se contrapone a lo que Eliot había conseguido en *The Waste Land* y en *Ash Wednesday*, lo cierto es que los poemas se hermanan en el intento de separarse de los estilos tradicionales.²⁹ En cuanto al uso de los procedimientos, en este caso la alusión culta, nota H. Gardner que la referencia a San Juan de la Cruz no funciona en *Cuatro Cuartetos* de la misma manera que el trasfondo de *The Golden Bough* o *From Ritual to Romance* enmarca a *The Waste Land*.³⁰

La compulsas de testimonios puede continuarse a lo largo de una bibliografía ya inabarcable; es posible advertir que hay quienes subrayan un sentido de esencial continuidad entre el poeta de 1922 y el de 1935-1942. Para ellos Eliot ha descrito una curva poética jalónada por *The Waste Land* y *Four Quartets*, entendiendo a éstos como la adopción de un nuevo tono y procedimiento afines al desarrollo espiritual del poeta. En el campo contrario se hallan quienes disciernen una caducidad de las nuevas propuestas poéticas del poeta temprano en aras de un compromiso con la abstracción y la autoridad. Pero las razones por las cuales se verifican similitudes entre ambos poemas difieren considerablemente: entre ellas la estructura, los temas, el estilo.

¹⁷ Por ejemplo Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, 1949. En adelante, salvo indicación en contrario, las citas de Gardner provendrán de esta obra.

¹⁸ Por ejemplo F. O. Matthiessen, "The Quartets", *Kanyon Review*, 1943; reimpresso en *The Achievement of T. S. Eliot*, 1947 y en *T. S. Eliot Four Quartets A Casebook*, 1969.

¹⁹ Louis Martz, "The Wheel and the Point: Aspects of Imagery and Theme in Eliot's Later Poetry", *T. S. Eliot: A Selected Critique*, Leonard Unger, ed., 1966, publicado por primera vez en *The Sewanee Review* (1947): 126-147.

²⁰ Leonard Unger, *T. S. Eliot. Moments and Patterns*, 1966

²¹ Elisabeth Schneider, *T. S. Eliot. The Pattern in the Carpet*, 1975.

²² Frank Wilson, "The Musical Structure of the Four Quartets", *Critics on T. S. Eliot*, Sheila Sullivan, ed., London: George Allen and Unwin Ltd., 1973: 72-78.

²³ Keith Aldritt, *Eliot's Four Quartets. Poetry as Chamber Music*, 1978.

²⁴ Derek Traversi, *T. S. Eliot. The Longer Poems*, 1976.

²⁵ Julia Maniates Reibetanz, *A Reading of Eliot's Four Quartets*, 1983 (tesis de 1970).

²⁶ Paul Murray, *T. S. Eliot and Mysticism. The Secret History of 'Four Quartets'*, 1991.

²⁷ Robert Crawford, *The Savage and the City in the World of T. S. Eliot*, 1987.

²⁸ Hugh Kenner, "Into our First World", B. Bergonzi, ed.: 153-167.

²⁹ "The poem <*The Waste Land*> is the final realization of an impulse directed against poetic discourse". "In *Four Quartets* he sets to undo that style (i.e., el de *The Waste Land* y el de *Ash Wednesday*) and to achieve another one in which there would be more of his conscious self, his personality, his wisdom." C.K. Stead 203-204.

³⁰ Helen Gardner, *The Art...* 44.

3. Antecedentes

El elemento visible que se interpone entre el poeta de la década del veinte y el de la década del cuarenta es su conversión, que comporta un *parti pris* no solamente en la esfera religiosa, sino también en el ideario político y personal, pues Eliot adopta la nacionalidad inglesa.

Pertenecía T. S. Eliot a una familia puritana que dejó una impronta indeleble en la formación de su personalidad. El contacto de Eliot con los autores fuertes del cristianismo debe registrar nombres tan relevantes como Dante, San Agustín, Pascal, San Juan de la Cruz y otros, aunque no es uniforme su actitud frente a ellos a lo largo de su vida. Sin embargo hay una eclosión poco años después de *The Waste Land* que determina el subtítulo de un capítulo en la obra de Margolis: "1926-1928 'The Mutation of the Artist' ".³¹ Desde hacía quince años Eliot conocía a Charles Maurras y no ocultaba su sentimiento en favor de la Action Française. Cuando surge la polémica con la Iglesia de Roma Eliot no vacila en salir en defensa de Maurras. Reconociéndose lector asiduo del pensador francés, manifiesta no poder aceptar que se lo acuse de desviar a sus discípulos de la fe cristiana -así como reconoce que difícilmente la Action Française sea suficiente para convertir a alguien al cristianismo-.³² Es difícil establecer hasta qué punto la conversión de T.S. Eliot, o mejor, la declaración de su fe anglicana, obedece a un impulso propiamente religioso o más bien al convencimiento intelectual - luego de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución Rusa de 1917 y de la general crisis de Occidente - de que la religión, y particularmente la religión cristiana, contiene los elementos de orden necesarios para la supervivencia de la sociedad occidental.³³ Pero la posición frente a Maurras tampoco es un entusiasmo ciego y perdurable: eso es lo que se desprende de su artículo sobre Irving Babbitt.³⁴

Observando la adhesión de Eliot a Dante y a Maurras, Margolis se pregunta por qué Eliot profesa el anglicanismo en lugar del catolicismo romano. La respuesta que se da el estudioso es que las raíces del pensamiento humanista estaban demasiado hincadas en el ideario de Eliot para que, aun cuando asumiera una posición cada vez más crítica hacia el humanismo despojado de la vertiente trascendente, se inclinara hacia el dogma romano católico; pero Margolis sospecha que también jugó en contra de abrazar la fe católica romana una desconfianza hacia el dogma de la infalibilidad pontificia. Es materia conjeturable si en la famosa decisión de Eliot interviene igualmente su adopción de la ciudadanía británica, pero no es descabellado suponerlo.³⁵

Finalmente cabe formular la hipótesis de que a Eliot no le agradó el modo como Roma trató la cuestión de la Acción Francesa, en 1926. La posición inflexible de los amigos católicos de Eliot habría desanimado su adhesión al catolicismo romano, pese a sus intentos de procurar una conciliación o acercamiento entre el anglicanismo y Roma. Las ideas maurrasianas a propósito del valor de la tradición y de una primacía de la vida rural en comparación con la progresiva urbanización de Europa - elementos que ciertamente son rastreables

³¹ John D. Margolis. *Eliot's Intellectual Development*.

³² T. S. Eliot. "The Action Française, M. Maurras and Mr Ward": 196 ss.

³³ "I consider that only Christian and Catholic thought, operating in the sphere of sociology, can save us from these extremes which only create worse confusion when they meet". "Catholicism and International Order". *Essays Modern and New*: 119. Todo el ensayo puede leerse como exposición del concepto de orden.

³⁴ "His (Babbitt's) influence might thus join with that of another philosopher of the same rank - Charles Maurras - and might, indeed, correct some of the extravagances of that writer." "The Humanism of Irving Babbitt" 91.

³⁵ John Margolis 133.

en los *Cuatro Cuartetos* - ya se habían afincado en el discernimiento del poeta próximo a la inquietante declaración de toma de posición del año 1927. Abrazar el anglicanismo no significó para Eliot quebrar lanzas con el catolicismo romano, lo que generó desconfianza de parte de los fieles de una y otra confesión. En 1934 G.M. Turnell denunció esta suerte de duplicidad que no dejaba suficientemente a salvo la singularidad de Inglaterra en el contexto de Europa, dos tradiciones - al decir de Turnell - no sólo distintas sino hostiles. La adhesión del poeta de *Ash Wednesday* a la tradición europea sonaba a artificio en la apreciación de Turnell. Eliot no respondió a estos juicios.³⁶

En la ponderación de la incidencia de la meditación religiosa en la formación de T. S. Eliot, no puede soslayarse la consideración que le merece la obra y la personalidad de Francis Bradley, el filósofo a quien dedicó la tesis doctoral que nunca llegó a defender. Eliot valora de Bradley su sabiduría:

Of wisdom Bradley had a large share; wisdom consists largely of scepticism and uncynical disillusion; and of these Bradley had a large share. And scepticism and disillusion are a useful equipment for religious understanding; and of that Bradley had a share too.

En otro pasaje menciona, hablando de Bradley, una "mezcla curiosa de humildad e ironía, una actitud de extrema desconfianza acerca de su propia obra".³⁷ Es oportuno recordar estos predicados al estudiar los *Cuartetos*: algunas de sus formulaciones manifiestan escepticismo y desilusión ante los emprendimientos humanos; la esperanza puesta en el "nudo de fuego" (*Little Gidding V*) intenta re-ligar lo que ahora está escindido. Las apelaciones a la humildad ("humility is endless", *East Coker II*), del mismo modo que la descalificación de la expresión poética ("The poetry does not matter", *East Coker II*), y en general las reflexiones acerca de la experiencia y de los modos lingüísticos para transmitirla, - datos del recelo de Eliot ante su propia poesía - remiten con claridad a su criterio valorativo del pensamiento de Bradley. Por otra parte, habida cuenta de que fe religiosa es el concepto antagónico de escepticismo, conviene rescatar qué es lo que Eliot dice acerca de esta resistida actitud:

Obviously, I mean by the sceptic, the man who suspects the origins of his own beliefs, as well as those of others; who is most suspicious of those who are most passionately held; who is still more relentless towards his own beliefs than towards those of others; who suspects other people's motives because he has learned the deceitfulness of his own.³⁸

Eliot escribe esto en 1935, es decir varios años después de su conversión. Escepticismo y religiosidad no son exactamente incompatibles; entremedio halla su justificación la humildad que encumbra en *East Coker*. La fe religiosa, así entendida, se hincó en la brecha que abre el escepticismo aun frente a las propias convicciones. "Escepticismo" es "humildad" ante el apasionamiento de las propias creencias.

³⁶ G.M. Turnell. "Tradition and Mr Eliot". *Colosseum* 12 (June 1934), especialmente pp. 50-53.

³⁷ "Francis Herbert Bradley". *Essays Ancient and Modern*. 45-63. Traduzco el segundo fragmento.

³⁸ "Notes on the Way". *Time and Tide*, 5-1, 1935-6. Cit. por John Margolis 190.

Este es el "equipo útil" para la comprensión religiosa que T. S. Eliot reconoce a Bradley.

La profesión pública de fe y en general la recuperación de los elementos del culto, la liturgia y el dogma que se advierten en los poemas posteriores a la conversión de 1927, han sido vistos como adhesiones más intelectuales que religiosas.³⁹ Interesa cotejar este juicio con las palabras del mismo Eliot en una carta de 1930.

To me, religion has brought at least the perception of something above morals, and therefore extremely terrifying; it has brought me not happiness, but the sense of something above happiness and therefore more terrifying than ordinary pain and misery; the very dark night and the desert. To me, the phrase "to be damned for the glory of God" is sense and not paradox; I had far rather walk, as I do, in daily terror of Eternity, than feel that this was only a children's game in which all contestants would get equally prizes in the end.⁴⁰

Algunas expresiones son llamativas: "noche oscura" y "desierto", por ejemplo, evocan inmediatamente expresiones similares de *Cuatro Cuartetos* y de *The Cocktail Party*. El sentimiento religioso no es una evasión a un territorio confortable, una alienación paradisiaca. Lo que se trasunta de esta cita es algo semejante al elemento "tremendo", "irracional" o "numinoso" de que habla Rudolf Otto.⁴¹ Este principio debe tenerse en cuenta tratándose de un poeta que a menudo acude a la paradoja. La paradoja, que en la cita se contrapone con "sentido", es "sentido" en Eliot: los predicados coherentes desde el punto de vista lógico no agotan la representación de la Divinidad. Por otra parte no deben extremarse conclusiones hasta el punto de inferir que Eliot sea un poeta "místico". Estos problemas se discutirán más adelante.

En el año 1936, esto es el año de *Burnt Norton*, Eliot llegaba a condensar el antagonismo básico de una sociedad moderna como aquél que existe entre los secularistas y los antiseccularistas. Define a los primeros como quienes "creen solamente en valores realizables en el tiempo y en la tierra", mientras que los segundos son quienes "creen también en valores realizados fuera del tiempo".⁴² Semejante partición está marcando un camino sin retorno cuya adopción o rechazo justifica la polaridad irreconciliable que caracteriza a la crítica. *Cuatro Cuartetos* pueden interpretarse como despliegue de tensiones entre imanentismo y trascendentalismo, y no es ocioso aventurar que el *nudo* que pretende cerrar el poemario sea el resultado de insumir el tiempo en la eternidad. La condición "fuera del tiempo" parece dibujarse en la elección del futuro y en el carácter críptico de la metáfora que cierra *Little Gidding*. Los textos van imbricándose en una malla de recíprocas iluminaciones conceptuales. En 1939, o sea poco antes de *East Coker*, Eliot publica *The Idea of a Christian Society*, un volumen compuesto de tres conferencias que había dictado en Corpus Christi College. En el *Prefacio* declara que sus conferencias no constituyen un alegato en favor de un renacimiento religioso, sino que más bien deberían incidir en una

³⁹ La brecha entre lo intelectual y lo emocional parece insistente en la crítica temprana, por ejemplo R. N. Higginbotham 69 y G. Orwell: "T. S. Eliot" B. Bergonzi, ed. 85.

⁴⁰ Citado por J. Margolis 144.

⁴¹ Rudolf Otto. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Vid. especialmente caps. 2 y 4.

⁴² Traduzco parcialmente la cita contenida en John Margolis 196.

organización de valores necesariamente previa a la organización de un nuevo sistema político y económico. En la primera conferencia establece que su punto de partida no es la consideración de lo que han sido las así llamadas sociedades "cristianas", sino de lo que es un *ideal*, una meta por alcanzar. El antedicho contraste entre secularismo y anti-secularismo puede emparejarse con el que ahora realiza entre sociedad cristiana y sociedad pagana. Algunas propuestas, sin embargo, constituyen un *tour de force* en favor de un replanteo de los valores modernos a la luz de los valores cristianos encarnados por los Padres:

We need to know how to see the world as the Christian Fathers saw it; and the purpose of reascending to origins is that we should be able to return, with greater spiritual knowledge, to our own situation. We need to recover the sense of religious fear, so that it may be overcome by religious hope.⁴³

La cita es ilustrativa de distintos aspectos de los *Cuartetos*: el "reascender" a los orígenes tiene que ver también con la evocación de los antepasados en *East Cokery* con la reelaboración del lema de María Tudor al comienzo y al final del movimiento: "In my end is my beginning", una paradoja que retoma en *Little Gidding V*. También tiene que ver con el "mundo primero" de *Burnt Norton I*, y con el retorno al paisaje americano que se encierra en *The Dry Salvages*. El "mayor conocimiento espiritual" es un *leitmotiv* de los *Cuartetos*, aunque paradójicamente planteado, pues no se relaciona con lo que habitualmente se entiende por "experiencia." El "sentido de miedo religioso" tiene que ver con el "asombro", "temor" o "reverencia" frente al *deus absconditus*: la percepción de lo tremendo de que habla Rudolf Otto. La esperanza religiosa es la que queda vigente (y esto es necesario destacarlo ante quienes ven a los *Cuartetos* como poemas desencantados) cuando se recapitulan las célebres palabras de Juliana de Norwich al terminar *Little Gidding*. Se trata de una esperanza trascendente y por ello remite a los Padres. En las conferencias que componen el libro T.S. Eliot habla de los peligros que acechan a quienes pudieran acogerse a otro tipo de "esperanza."⁴⁴ El blasón de la "democracia" no es suficiente para contrarrestar a quienes manipulan las vidas de los pueblos. Como otros términos, el de "democracia" es fácilmente degradable.

Hablando de Eliot, Frank Kermode se adueña de un concepto formulado por Simone Weil, el de "decreation": el concepto, aplicado al hombre, equivale a un repudio deliberado del propio ser, una suerte de purgación de aquello que por ser puramente "natural" es falso.⁴⁵ *Decreation*, aplicado en principio a *The Waste Land*, tiene relevancia también para los *Cuartetos*. Según los textos precedentes se ve que el "humanismo" de Eliot tiene que incorporar necesariamente el componente divino o trascendente.

The Idea of a Christian Society y *Four Quartets* coinciden significativamente en el diagnóstico preocupante de dos situaciones: la postergación o anulación definitiva de la idea de Dios por parte del

⁴³*The Idea of a Christian Society* 62.

⁴⁴"if you will not have God (and He is a jealous God) you should pay your respects to Hitler or Stalin". *The Idea...* 63.

⁴⁵Frank Kermode. "A Babylonish Dialect". *T. S. Eliot. The Man and his Work*. Allen Tate, ed.: 231-244.

⁴⁶Vid. Robert Crawford. *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot* 214.

hombre moderno] y el abandono del medio rural para enfrascarse en un proceso de industrialización. La inferencia resultaría clara: la rosa, el jardín y aun la vida rural podrían ser las *teofanías* que permitieran al hombre un reencuentro -si bien fugaz- con el principio fundante de todas las cosas. Sin embargo, las conclusiones no son tan diáfanas: es cierto que a Eliot le preocupan la "urbanización de la mente" y la pérdida del sentimiento de la vida rural en Inglaterra⁴⁶; pero no existe unanimidad en cuanto a la valoración del paisaje rural. Donde Julia Maniates Reibetanz ve un tratamiento tradicional del paisaje Inglés, Steve Ellis habla de una naturaleza que no está inhabitada por el *genius loci*; la valorización del campo no trae necesariamente aparejada una recuperación de la naturaleza al modo georgiano. También la naturaleza ha sido afectada por la caída.⁴⁷ En consecuencia la naturaleza de *Four Quartets* se situaría en las antípodas de la naturaleza de *The Prelude*, el poema de Wordsworth.

En relación con la apreciación del paisaje rural, que vendría a representar a la "vieja Inglaterra" más fielmente que la urbe, surge otro tema polémico: si los *Cuartetos* pueden ser considerados un poemario de carácter patriótico. La discusión es sustancial si se considera el contexto bélico. Habida cuenta de los bombardeos sobre Londres - todo lo que parece metaforizado en *Little Gidding* - la impresión que se obtiene es de una identificación con el sentimiento patriótico inglés. *The Idea of a Christian Society* vuelve a constituirse en un ensayo iluminador: hablando de las "Democracias Occidentales", Eliot halla que adjudicar el predicado "sociedad cristiana" a la "nuestra" (i.e., la inglesa) en contraste con la de Rusia o la de Alemania, es un abuso terminológico. Desde el punto de vista de los valores que cultivan, todas son igualmente paganas.⁴⁸ Así pues, la posición del autor en el año en que se declara la guerra es manifiestamente crítica ante errores que vician a las formas de convivencia del llamado "mundo moderno." Peter Ackroyd refiere que pocos años después de *Little Gidding* Eliot escribe en un borrador que los tres últimos *Cuartetos* son poemas patrióticos; pero de inmediato tacha esta afirmación. Las razones son necesariamente conjeturas; pero no se puede dudar de la coherencia de Eliot a la hora de hacer el balance de la Guerra. Si al estallar tenía suficiente objetividad como para denunciar el materialismo como mal moderno, a poco de firmarse la paz le inquieta la actitud que han tomado los vencedores para con los vencidos. La Guerra había servido como emergente de una situación enfermiza de la sociedad occidental.⁴⁹ Si esto es así, existe mayor sustento para la inquietante duplicidad del símbolo de la paloma al final de los *Cuartetos*: la paloma, símbolo de la paz, es un cazabombardero alemán y es probablemente el Espíritu que desciende.

Thus, love of a country
Begins as an attachment to our own field of action
And comes to find that action of little importance
Though never indifferent.

(*Little Gidding III*)

⁴⁷ Julia Maniates Reibetanz 189-200. Steve Ellis. *The English Eliot. Design, Language and Landscape in "Four Quartets"* 83, 91, 104.

⁴⁸ *The Idea...* 9, 12.

⁴⁹ Peter Ackroyd, *T. S. Eliot* 253-273.

La actitud del poeta al hacer esta declaración es de un neto *detachment*: se sitúa, por decirlo de algún modo, más allá de la circunstancia espacio-temporal, lo que permitiría afirmar que Inglaterra es eso: la circunstancia pero nada más: "History is now and England". (*Little Gidding V*); "But this is the nearest, in place and time, / Now and in England" (*Little Gidding I*). Los mismos textos que parecen soportar una identificación del poeta con la tierra adoptiva sirven también para sustentar la posición trascendente: si el tiempo se insume en la eternidad, entonces "now and England" son contingencias. El contraste, por consiguiente, no debería plantearse en términos de patriotismo vs. antipatriotismo, sino más bien en términos de patria terrena - patria celestial. O de otro modo, más que hablar de pesimismo en cuanto a los destinos "nacionales" habría que hablar de ese tipo de esperanza que ha llamado 'religiosa', emergente de un temor igualmente religioso. La superación del patriotismo terreno, ese patriotismo que algunos saludaron en los *Cuartetos* flándose de un par de menciones de Inglaterra en tiempos singularmente difíciles, por otro patriotismo, el de la *patria* definitiva, es la posición que defiende Ellis.⁶⁰

4. La estructura

El título del poemario enfrenta con un problema cercano a lo que Jakobson llama "traducción intersemiótica", es decir la transferencia de un código lingüístico a otro no lingüístico.⁶¹ Hay necesidad de cautela cuando se procura trasladar la estructuración musical al texto poético. Stephen Spender y Hugh Kenner establecen la similitud del poemario de Eliot con el Beethoven de los últimos cuartetos; Kenner agrega el nombre de Bartok. Helen Gardner establece la comparación de los *Cuartetos* con la oda griega llamada pindárica.⁶² En cuanto a las "constantes" temáticas como las mencionadas en el punto anterior (lugares, estaciones, etc), hay testimonios que afirman que el propio Eliot era escéptico ante tales teorizaciones.⁶³ El hecho innegable es que existen temas recurrentes y que las referencias cruzadas con otros poemas, obras dramáticas y hasta ensayos de Eliot, revelan un caso notorio de intertextualidad. Cuando se comienza a hablar de "temas con variaciones" entonces hay una aproximación a la analogía musical; pero la analogía es siempre aproximativa.⁶⁴ Eliot era consciente de las ambigüedades de su título, pero también de que la analogía no era correctamente interpretada:

I am aware of general objections to these musical analogies: there was a period when people were writing long poems and calling them, with no excuse, 'symphonies'... But I would like to indicate that these poems are all in a particular set form which I have elaborated, and the word 'Quartet' does not seem to be to start people on the right tack for understanding them.⁶⁵

Es difícil establecer hasta qué punto se aplica la analogía y cuándo la índole de cada lenguaje artístico hace inoperante la semejanza.

⁶⁰Ellis 165. Para una posición divergente *vid.* Paul Murray, especialmente cap. 10, "The Language of patriotism: Rudyard Kipling and Rupert Brooke."

⁶¹ Roman Jakobson. "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción". *Ensayos de lingüística general*: 67-77.

⁶² S. Spender 154. H. Kenner 182. H. Gardner. "The Music of *Four Quartets*". B. Bergonzi, ed.: 119-137.

⁶³ Balanchendra Rajan 80, 119.

⁶⁴ Por ejemplo C.K. Stead. "The Imposed Structure of the *Four Quartets*". B. Bergonzi, ed.: 197-211.

⁶⁵ Carta a John Davy Hayward del 3 de septiembre de 1941. Citada por Helen Gardner. *The Composition ...* 26.

Varios estudios se han consagrado al estudio de la "música" de los *Cuartetos*. Entre ellos pueden mencionarse el de Helen Gardner y el de Frank Wilson.⁵⁶

El problema de la estructura de los *Cuartetos* tiene dos fases: la determinación de las relaciones de los cuartetos entre sí y la relación de los "movimientos" internos de cada cuarteto. Puede decirse que la primera es más bien una articulación de "temas" mientras que la segunda tiene que ver con los "tonos": éste es el problema estrictamente "musical".

Entre los variados intentos de sistematización está el de C. K. Stead, quien propone una lectura horizontal, esto es teniendo en cuenta las constantes de cada movimiento en cada cuarteto. Esta sistematización comporta una combinación de los dos problemas mencionados.

La sección I de cada cuarteto se relaciona con la fugaz aprehensión de la eternidad en el tiempo. En *Burnt Norton*, con presencia predominante del elemento aire, las imágenes tienen que ver con la permanencia de la "inocencia" en el tiempo: la risa de los niños, los ecos. En *East Coker*, caracterizado por el elemento tierra, lo que permanece en el tiempo son imágenes de "experiencia": ruina y mutación de las cosas. *The Dry Salvages*, con presencia destacada del elemento agua, marca el aspecto erosivo del tiempo, la permanencia de la muerte en el tiempo. *Little Gidding*, en fin, caracterizado por el fuego, revela la permanencia de la eternidad en el tiempo.

La sección II representa intentos vanos de escapar a la prisión del mundo. Esta sección consta de un pasaje lírico y otro discursivo. En *Burnt Norton*: vínculos entre el mundo de la carne y del espíritu; búsqueda de una resolución de las tensiones. En *East Coker*: vínculos entre las estaciones y las revoluciones de los cielos; validez de la humildad. En *The Dry Salvages*: la fuerza destructiva del tiempo presente en el mar; la vejez y la agonía. En *Little Gidding*: destrucción del mundo; presencia del "maestro muerto" que desvaloriza los honores tributados a los grandes hombres.

La tercera sección consigna el intento de escapar del mundo por medio de la liberación y la concentración. En *Burnt Norton*: la purgación plasmada en el subterráneo detenido en el túnel. En *East Coker*: la oscuridad del espíritu. En *The Dry Salvages*: las imágenes del viaje sin clara conciencia ni del punto de partida ni del destino. En *Little Gidding*: la conquista de la indiferencia saludable.

La sección IV comprende una breve plegaria lírica en favor de una intercesión. En *Burnt Norton* se interroga a propósito de esa intercesión. En los otros cuartetos se trata de invocaciones a Cristo, a la Virgen y a Dios Amor respectivamente.

La sección V plantea la relación entre los esfuerzos artísticos y los espirituales. En *Burnt Norton*: la conquista del "centro inmóvil". En *East Coker*: la exploración de los medios de comunión artísticos y espirituales. En *The Dry Salvages*: las respuestas engañosas y la necesaria disciplina. En *Little Gidding*: el arte (y la vida) como suprema forma de equilibrio entre lo temporal y lo eterno.⁵⁷

El nombre del ensayo de Stead es claro: se trata en los *Cuartetos* de una estructura "impuesta"; para él hay una brecha entre la poesía

⁵⁶ Helen Gardner. "The Music of Four Quartets." *T.S. Elliot Four Quartets. A Casebook*. B. Bergonzi, ed.: 119-137. Frank Wilson. "The Musical Structure of the Four Quartets." *Critics on T.S. Elliot*. Sheila Sullivan, ed.: 73-78.

⁵⁷C.K. Stead. "The Imposed Structure of the 'Four Quartets'". B. Bergonzi, ed.: 197-211.

y el plan para exponerla, ya se trate de "discurso prosístico", de falta de "sentimiento o vida" o de "pasajes ingeniosos". La tendencia a la abstracción es la reserva más importante de Stead para con el poemario de Eliot.

H. Gardner caracteriza el primer movimiento como exponente de afirmaciones contradictorias; el segundo ostenta un asunto tratado de modos opuestos; el tercero es la exploración de la reconciliación; el cuarto es una lírica breve y el quinto un paradigma de afirmaciones paradójicas. Hugh Kenner ha aparejado cada movimiento de los *Cuartetos* con cada sección de *The Waste Land*.⁵⁸ En realidad un trabajo temprano de este crítico sugería que el principio estructural de los *Cuatro Cuartetos* se desplegaba a partir de *Burnt Norton*: dos términos que se oponen, luego se reconcilian falsamente y finalmente se reconcilian verdaderamente. Por ejemplo la Luz y la Oscuridad, que se oponen, se reconcilian falsamente en el subterráneo y se reconcilian verdaderamente en la Noche Oscura.⁵⁹ Pero en su libro *The Invisible Poet* propone que la estructura se proyecte a todos los *Cuartetos*, de modo que a semejanza de Stead, su solución representa una unión de las dos problemáticas. Kenner contrasta la iluminación de *Burnt Norton* con las sombras de *East Coker*; *The Dry Salvages* constituiría la falsa reconciliación de estos términos, pero el fuego definitivo de *Little Gidding* restaura la unidad primigenia.

La simetría externa de las secciones correspondientes de cada cuarteto propicia el hallazgo de "tempos" u otras categorías que las emparejen con movimientos de un cuarteto musical. Considerar *Cuatro Cuartetos* como un cuarteto de cuatro movimientos resulte probablemente una tarea ímproba.

Están los grandes temas, como el tiempo y el valor del lenguaje, y es indudable que hay modulaciones en su tratamiento, pero la analogía musical se diluye. *Burnt Norton* presenta el problema del tiempo en su formulación filosófica desnuda; el jardín es un lugar místico de vislumbre y reconciliación; está también el problema de las dos vías. En *East Coker* el problema del tiempo se personaliza en la paradoja del principio y del fin; hay una reflexión sobre el tiempo erosionante y la oscuridad que todo se traga. También el lenguaje se erosiona. *The Dry Salvages* es otro caso de personalización, ahora dirigida al espacio: la experiencia del río y en general del agua. A pesar de los ciclos naturales hay una permanencia de algo agónico o doloroso. Está el problema de la actividad y la pasividad; las respuestas engañosas aparecen en la articulación de lo temporal con lo atemporal y la verdad de la Encarnación. Se halla en *Little Gidding* una contemplación de la historia; validez de la actitud orante; superación de la dialéctica de los elementos; revisión del problema de la plasmación artística por medio de la lengua: el fuego purificador restaurará la armonía última.

5. El problema de la polifonía

Se ha hablado de la posibilidad de distinguir dentro de cada cuarteto "movimientos" que tienen su propio *tempo*; también se ha

⁵⁸H. Gardner. *The Art of T.S. Eliot* 27 ss.
Hugh Kenner 182.

⁵⁹H. Kenner. "Eliot's Moral Dialectic" (1949), cit. por D. Donoghue 227.

hablado de una "modulación" temática, de "tonos" poéticos, etc. Resta considerar si existen "voces" en el texto.

Aquí, como en otros aspectos, reina la discrepancia. Keith Aldritt sostiene que los *Cuartetos* ilustran cuatro voces; la primera, la del conferencista o catedrático; la segunda, la del profeta; la tercera, la del conversador, y la cuarta, la del conjurador. Según el estudioso, Eliot se vincula a otros poetas del siglo XX que han hecho uso de máscaras, roles o "personae"⁶⁰. También C. K. Stead, que es bastante severo con los *Cuartetos*, se apoya en el ensayo de Eliot, "The Three Voices of Poetry," para señalar que en el poemario rigen al menos dos voces: la primera, que es la de la poesía, semejante a la de *The Waste Land*, aunque menos efectiva debido a su propósito más consciente; y la segunda, "la del hombre que se dirige a un público en versos que no se pueden distinguir de la prosa".⁶¹ Hugh Kenner ejemplifica la polifonía con *East Coker*: la voz de los rústicos que danzan el baile campestre, la del moralista sombrío, la del hombre de letras preocupado por cómo usar las palabras.⁶² Denis Donoghue cifra la estrategia de *Cuatro Cuartetos* en la vigorización de variadas voces que evacúan distintas áreas de la experiencia. La liquidación de esas áreas de experiencia culmina cuando sólo restan "prayer, observance, discipline, thought and action".⁶³ Pueden concluirse las opiniones favorables citando a Paul Murray, quien señala las siguientes "voces" del texto: la confiada voz del maestro, la voz del asceta cristiano, la voz calma de la razón humana, la voz temblorosa del viajero, la voz escéptica del filósofo moderno y la del individuo confundido.⁶⁴

La opinión adversa pertenece principalmente a Steve Ellis. Para este crítico la voz "clásica" de Eliot se homologa con la autoridad. La impersonalidad de *Burnt Norton* descubre una homogeneidad de tono: al fin y al cabo todo movimiento está controlado desde un centro quieto. En *Little Gidding*, por otra parte, el "nudo coronado" con que se cierra el poema, pone de manifiesto que la diversidad se ha replegado en la unidad: el monismo es la filosofía cuya expresión es el monólogo. Se justificaría, en consecuencia, el dictamen según el cual *Cuatro Cuartetos* es el poema más "romántico" de T. S. Eliot por la preponderancia de la primera persona gramatical; dicho de otro modo, la desaparición de las "personae". Ni siquiera el diálogo con el espectro que aparece en la madrugada londinense (*Little Gidding II*) alcanza a doblar las voces del texto. Es ésta una diferencia que separa al famoso pasaje de su fuente reconocida, la conversación de Dante con Brunetto Latini en *Inferno*, XV. En la *Divina Comedia* hay una plurivocidad, mientras que en este pasaje de *Little Gidding*, el hecho de que el "otro" hable también de *vanitas mundi* hace que no sea sino el mismo Eliot quien monologa. De acuerdo con Ellis los *Cuartetos* no buscan eliminar la voz única sino monumentalizarla: la canonización de Inglaterra y de Virgilio tendría que ver con esta evolución a partir de *The Waste Land* que sería perjudicial para la poesía de madurez. El clasicismo de Eliot es sinónimo de monofonía. El "programa" que según Ellis propicia Eliot, "The word neither diffident nor ostentatious/... The formal word precise but not pedantic./ The complete consort dancing together (*Little Gidding V*) -manifiesta-

⁶⁰ Keith Aldritt. *Eliot's Four Quartets. Poetry as Chamber Music* 33-39.

⁶¹ C. K. Stead 179.

⁶² H. Kenner 261.

⁶³ D. Donoghue 213.

⁶⁴ P. Murray 237.

tanto como propósito como por el lenguaje clasicista (latinizado), que hay una monofonía imperante. El único cuarteto que sale momentáneamente de la monofonía es para Ellis *East Coker*. El segundo cuarteto se podría aproximar a la noción de Bakhtin en cuanto que hay una suerte de distanciamiento entre las dos partes de una misma expresión. Aquí el lenguaje clásico se aproximaría a la coloquialidad mientras que en lo que toca a los contenidos *East Coker*, "asalta sus propios procedimientos" al poner en tela de juicio la "manera poética" de expresar algo (*East Coker II*). Un distanciamiento similar propiciaría la pintura de la vida rural al insinuarse que se trata de una probable sátira sobre el mismo ruralismo, pero acaso también de un elogio de la vida campestre. Así, *East Coker*, se aproximaría al concepto de lo "carnavalesco" expuesto por el tratadista ruso.⁶⁵

Establecer cuál de las posiciones es la correcta depende del punto de vista en que se sitúa el estudioso. Permítaseme apoyarme en una cita de Barthes:

O el objeto de la obra concuerda ingenuamente con las convenciones de la forma y la literatura permanece sorda a nuestra historia presente y el mito literario no es superado, o el escritor reconoce la amplia frescura del mundo presente, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta⁶⁶.

Barthes parece estar caracterizando el problema de lenguaje que se plantea constantemente en los *Cuartetos*.

Así, en *Burnt Norton V*, el problema planteado es el carácter temporal y lineal del signo lingüístico en relación con la perfección del arte, que es movimiento y a la vez quietud; también el contraste entre la Palabra única y primigenia y las múltiples voces de la tentación. En *East Coker II*, luego de una breve lírica de asombro ante la naturaleza, viene la descalificación del enunciado poético por medio del cual se la expresó: "la lucha intolerable con las palabras y los significados", "una moda poética gastada". *The Dry Salvages* no propone declaradamente el problema del lenguaje, pero éste yace bajo el reconocimiento de la fluidez de todas las cosas y su paradójica resolución en la duración de la música (*V*). Finalmente, en *Little Gidding II*, la conversación con el espectro testimonia la dicotomía que declara Barthes:

For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.

...

Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe.

Así se llega a *Little Gidding V*, donde se hace una suerte de declaración programática o idealista de la auténtica palabra. No es que Eliot perciba la "amplia frescura del mundo presente" - o al menos no es ésa su temática predominante - (aunque también esto es discutible); pero no cabe duda de su lucha contra una lengua

⁶⁵ Ellis le niega polifonía incluso a una obra de teatro, *Family Reunion*. Esta obra es para él una suerte de monólogo. Steve Ellis 61.

⁶⁶ Roland Barthes. *El grado cero de la escritura* 87. Debe destacarse que el acápite bajo el cual está esta cita es "La utopía del lenguaje".

"espléndida y muerta", el lenguaje de la tribu, el lenguaje apto para lo que uno ya no tiene que decir, y la necesidad de plasmarse en un vehículo de otra índole o progeñe, aunque inconcebible fuera de la misma lengua.

Es ésta la vertiente por donde es posible acercarse al problema de la polifonía. Para ello es menester retomar el concepto de *parodia* según sus formulaciones modernas. Linda Hutcheon menciona que la auto-reflexividad del arte moderno toma a menudo la forma de parodia y subraya la idea de "transcontextualización".⁶⁷ La parodia se sitúa muy cerca de la ironía, y es irónico el distanciamiento que manifiesta la primera persona poética de *East Coker* frente a su propio fragmento "poético". El lenguaje de la parodia - dice L. Hutcheon - se refiere a sí mismo tanto como a aquello que parodia.⁶⁸ Debe recordarse que en el largamente discutido pasaje de la *Subida del Monte Carmelo* que aparece casi textualmente traducido en *East Coker III*, el poeta introduce la cita por medio de un marco distanciador, de un tono ilocucionario, dubitativo y probablemente irónico. Además, no se sabe si este interlocutor que aparece inopinadamente es el alma (a la cual le estaba hablando apenas antes) o el presunto lector:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again?

Este modo citacional está demandando cautela a la hora de interpretar el pasaje como una identificación lisa y llana de la actitud del autor de los *Cuartetos* con la del autor místico, reserva que se acentúa cuando se repara en los cambios sutiles que ha sufrido el texto en su trans-contextualización.

Es la parodia concebida en los términos de Linda Hutcheon la que posibilitaría la consideración de una polifonía en el texto de Eliot, aserto que, como se ha visto, no concita adhesión unánime. La impronta mallarmiana se advierte en esta desconfianza hacia el mundo de las palabras, incluso cuando se conforman en poesía. Barthes señala que en Mallarmé el "lenguaje literario se conserva únicamente para mejor cantar su necesidad de morir".⁶⁹ El fundamento de esta cita está dado por la probable identificación del fantasma de *Little Gidding* con el poeta simbolista francés. Fronterizo es el parecer de John Danby, para quien la empresa de Eliot en los *Cuartetos* comporta el máximo riesgo en cuanto el poeta es capaz de burlarse, distanciándose, de su propio estilo.⁷⁰

Por eso he marcado que Ellis, al descalificar la presencia de una polifonía en el poemario, habla de un *programme* eliotiano, algo así como el ideal poético donde las palabras reunirían características inéditas, "The complete consort dancing together". Ahora bien, esa danza que juega en relación con el centro inmóvil, es también la actividad de los rústicos en *East Coker*, un poema que el propio Ellis considera "centrífugo" y distanciado de sus propios procedimientos.⁷¹ En otros términos, la monofonía o polifonía del texto no se debe

⁶⁷ Linda Hutcheon. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms* 5-8.

⁶⁸ L. Hutcheon 69.

⁶⁹ Roland Barthes 77

⁷⁰ John Danby. "Language and Manner in the *Four Quartets*". Sheila Sullivan, ed.: 79-85.

⁷¹ S. Ellis 49, 51.

atener tanto a "lo que dice": es un abuso considerar las palabras citadas de *Little Gidding* como un programa. La parodia es también intertextual, y habiendo dejado atrás varias declaraciones sobre la inoperancia o vetustez de las palabras, estos versos finales de *Little Gidding* tienen el alcance de lo que Barthes denomina "utopía del lenguaje".⁷²

Parecido exceso es la afirmación de que *Burnt Norton* protesta sobre la multivocidad que "ataca" la "quietud" de la palabra...⁷³ Lo que hace *Burnt Norton* - polifónicamente o no, éste no es ahora el caso - es describir un estado de cosas, probablemente la condición esencial de todo lenguaje: su indigencia y su fugacidad significativa. La "Palabra en el desierto", privilegiada por la mayúscula, es naturalmente la Palabra encarnada. Pero no existe asomo de protesta: ni se deplora un estado de cosas ni se añora su opuesto. Más bien habría que decir que los *Cuartetos* ilustran el modo citacional de la cultura moderna en el sentido de que la frase, (por ejemplo la bíblica), el lema (por ejemplo el mote nobiliario, aunque incluso revertido), el pasaje místico (trans-contextuado), el discurso político-social (de su antepasado), el discurso metafísico (por ejemplo el de Krishna, transmitido en tono coloquial), se incorporan como constitutivos inescindibles del poema. Probablemente exista en la crítica un resabio de la connotación causada por *The Waste Land*, y así la percepción (necesaria) de las diferencias que ostentan los *Cuartetos* se sienta como una pérdida. No pretendo con esto demostrar que el poema sea "polifónico". Ni siquiera la posible aspiración hacia la unidad - es decir, lo que ambiciona el final de *Little Gidding* - es una prueba de monologismo, sino en todo caso una apetencia dirigida a él. La "impersonalidad" preconizada en los manifiestos tempranos, las "personae" de los primeros poemas, la variedad de tonos y escenas de *The Waste Land*, pueden contrastar con la aparente univocidad de los *Cuartetos*. Pero este concepto puede ser también engañoso. El manejo de los pronombres y el escepticismo en las "signaturas" descubren que el universo de los *Cuartetos* (si lo hay) es más una vocación que una adquisición.⁷⁴

Es cierto que el concepto de "polifonía" cuestiona radicalmente al concepto de "autoridad". La presencia de la primera persona, la "autoridad", es más fuerte en los *Cuatro Cuartetos* que en otros poemas de Eliot, pero hay que prestar atención al pasaje donde descarta el procedimiento poético que acaba de emplear: "the poetry does not matter" (*East Coker II*); al pasaje dirigido a la segunda persona con que se propone introducir la secuencia de San Juan de la Cruz ("You say I am repeating / Something I have said before": *East Coker III*) y a dos pasajes de *The Dry Salvages I* y *III*. El primero a causa del brusco paso al tono coloquial, "I do not know much about gods", y el segundo por el enmarcamiento dubitativo del acto citacional, "I sometimes wonder if that is what Krishna meant..." Todos ellos demuestran un distanciamiento ante la infalibilidad de la monofonía. Si *Little Gidding V* ambiciona el momento en que las lenguas se repliegan, *The Dry Salvages I* no oculta que el mar tiene muchas voces. El distanciamiento lingüístico ocasiona un efecto parecido al de Hamlet cuando decide "revestirse de una disposición

⁷² R. Barthes 89.

⁷³ Stephen Ellis 64. Traduzco la frase.

⁷⁴ Para el aspecto de la relatividad de los significados, vld. Maud Ellmann. *The Poetics of Impersonality*.

extraña" (Acto I, esc. 5, v. 171); a partir de ese momento ya no se sabrá a cuál de sus voces darle más crédito.

Hay un aspecto en el que el poemario de Eliot se separa claramente de los textos que han dado en llamarse "post-modernos" y en ese sentido se acerca a la monofonía. Se trata de la ausencia en la denominada "post-modernidad" de una clara teleología o sentido de la Historia. Es cierto que los *Cuartetos* prestigian el *sentido* de un hecho histórico irrenunciable, llamado "Encarnación". También es cierto (aunque no se trata exactamente de la *ekphrasis*) que en *Little Gidding* se asiste a la formulación de un tiempo en el que el fuego purificará todo, en el que "todo irá bien". Esto es naturalmente lo opuesto al carácter fragmentario que parece caracterizar al "post-modernismo". Sin embargo, sería completamente erróneo aplicar el concepto de "evolución" o "progreso" al "movimiento" descrito en *Cuatro Cuartetos*. Esta sería una falacia "Encouraged by superficial notions of evolution", (*The Dry Salvages II*). De aquí la descalificación de la sabiduría de los viejos: "Do not let me hear / Of the wisdom of old men, but rather of their folly" (*East Coker II*). Inmersos en el flujo histórico, la sensación es de perplejidad, zozobra o vacío, como cuando inexplicablemente se detiene el tren subterráneo entre dos estaciones.⁷⁵

Es preciso analizar otro elemento, el de la ironía, la cual, al manifestar contenidos en principio diferentes de los que se reconocen en las palabras, abre una puerta más a la sonoridad polifónica del poema. Permítase la siguiente cita:

In "anti-totalitarian," democratic ludic politics, "parody," "pastiche," "irony," "pun", and their arche-writing, "laughter," are used as devices through which the connection between the signifier and the signified is deferred and the "obviousness" of "cultural policy" <established meanings> is "obscured." This, by the way, is the main reason for the widespread use of irony <self-reflexivity> in the <post>modern arts. Obscurity is thus thought to produce a radical effect, since it empties the world of ready-made meanings.⁷⁶

El pasaje interpreta con bastante fidelidad lo que pasa en los *Cuartetos*. También en ellos hay una 'deferencia' entre significantes y significados, al menos en cuanto a recelar de la "estabilidad" que existe entre ambos. Esto se ve en *Burnt Norton V*, cuando se menciona la fragilidad de las palabras, que se "rompen bajo la carga, bajo la tensión". Así pues el poema se hace de palabras cuya misma firmeza está en tela de juicio. Algo semejante ocurre con "shabby equipment always deteriorating", de *East Coker V* y con el discurso del fantasma en *Little Gidding II*. Desde otro punto de vista, también el "vacío" y la "oscuridad" que nacen de la ascética de los *Cuartetos* son cuestionamientos de los significados de arrastre. La objetivación de la problemática lingüística en un maestro espectral no deja de ser, en última instancia, un caso de auto-reflexividad.

Finalmente queda por examinar la paradoja. Es éste un tipo de recurso lógico de antigua data, predilecto de Eliot y significativo de su poesía. H. Lausberg relaciona la paradoja con el *acutum dicendi*

⁷⁵ Postmodern science -by concerning itself with such things as undecidables, the limits of precise control, conflicts characterized by incomplete information, fracta, catastrophes and pragmatic paradoxes -is theorizing its own evolution as discontinuous, catastrophic, non-rectifiable, paradoxical...J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition* 60.

⁷⁶ Mas'ud Zavarzadeh and Donald Morton. *Theory, (Post)Modernity, Opposition* 128.

genus y en términos de la paradoja intelectual la relaciona con la ironía, el énfasis, el litotes, la hipérbole y otros elementos del *ordo artificialis* ⁷⁷. En teoría literaria se entiende por paradoja una afirmación que se contrapone a una declaración aceptada en general, de modo que surge una contradicción en sí misma.

Geoffrey Leech relaciona la paradoja con el oxímoron, dentro de un capítulo que consagra a lo irracional en la poesía. En otro momento observa que el amor y la religión son temas especialmente aptos para un tratamiento de contradicciones semánticas. ⁷⁸

Desde cierto punto de vista la paradoja invita a la colaboración del interlocutor para que la contradicción se resuelva en otro plano, o bien fracase en el sinsentido. Desde otro punto de vista va de suyo que la paradoja es "monofónica" en el sentido de que la desnuda presentación de términos contrapuestos supone una seguridad autoral, pero es "polifónica" en cuanto pide la atención a las "voces" que se contradicen. T. S. Eliot se vale de paradojas para la presentación del tema del tiempo en *Burnt Norton*. Lo mismo cabe a la polaridad de quietud y movimiento, acción y pasión, comienzo y fin, etc. En *East Coker* la paradoja más notoria es la que habitualmente se da como transcripción de un pasaje del capítulo 13 de la *Subida del Monte Carmelo*. No es el único caso: tratándose de un valor conexo con el concepto "ancianidad", el de sabiduría es sin embargo cuestionado y sólo se rescata, por encima de la sabiduría de la edad, la sabiduría de la humildad.

Deténgase la atención sobre las paradojas del camino (*East Coker II*). Helen Gardner lamenta que Eliot no haya hallado una manera menos consciente de introducir el pasaje adoptado de San Juan de la Cruz. ⁷⁹ Interesa la palabra "adoptar": Eliot se aparta de la traducción de San Juan de la Cruz realizada por Allison Peers, lo que propicia un enjuiciamiento de la trans-contextualización. ⁸⁰

El elenco de versículos paralelos que enuncia el doctor carmelita puede considerarse un despliegue del concepto muerte-para-vivir, o sea una regeneración hacia una nueva forma de vida. El *cotexto* eliotiano comporta una interpelación a la segunda persona y una declaración casi obstinada de que "voiverá a decirlo", y así erige un *marco* de lectura; el modo citacional convida a la consideración de un *metatexto*: es por cierto el capítulo 13 de la primera parte de la *Subida del monte Carmelo*, "Noche activa del sentido". Sobre esta manera activa, el místico establece que es "la que el alma puede hacer y hace de su parte para entrar en ella" y promete dar "avisos" sobre esta manera. Estos avisos vienen recomendados para "vencer los apetitos" y entre los primeros aconseja "un extraordinario apetito de imitar a Cristo en todas sus cosas". Se advierte que el mismo discurso de San Juan de la Cruz acopla usos contradictorios del mismo significante ("apetito") por lo menos en cuanto al objeto del mismo. El autor da cuatro remedios para apaciguar las pasiones: gozo, esperanza, temor y dolor. Esos remedios se condensan en la voluntad de pobreza, desnudez y vacío. Finalmente remite a los versos que están en la *Subida* (que son los que ahora interesan), propone aplicarlos a "lo sensual" y los transcribe como modos de conquistar el "centro de humildad". Éste es el pasaje correspondiente:

⁷⁷ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria* 25.

⁷⁸ Geoffrey Leech. *A Linguistic Guide to English Poetry*.

⁷⁹ Helen Gardner. *The Composition of Four Quartets* 107.

⁸⁰ E. Allison Peers. *The Complete Works of St John of the Cross, Doctor of the Church*.

Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada;
para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada;
para venir a serlo todo
no quieras ser algo en nada;
para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada;
para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas;
para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes;
para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees;
para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.

Las consignas son ocho: cuatro de ellas están estructuradas alrededor de la oposición todo-nada y las otras son un encadenamiento entre una cláusula final y otra imperativa. Los verbos, al final del versículo, están siempre negados. Los cuatro primeros versos no son en verdad paradojas, puesto que la oposición está dada entre la parte y el todo: el saber parcial se opone al conocimiento del todo, y así sucede con los demás versículos. No son, en rigor, paradojas; ningún término se opone sistemáticamente a otro.

El poeta de *Cuatro Cuartetos* modifica sutilmente los versículos del *carmelita*. Obsérvese el primer par, que Allison Peers traduce:

In order to arrive at having pleasure in everything
Desire to have pleasure in nothing.

El pasaje de *East Coker* revela que el poeta desecha el imperativo "desire": en *Burnt Norton* ha dicho: "Desire itself is movement / Not in itself desirable".

Los dos enunciados siguientes se basan en asociaciones semánticas ("not know" - "ignorance") o morfosintácticas ("not possess" - "dispossession"). Es decir que valiéndose de la combinación de palabras de distinta raíz o de un procedimiento de derivación Eliot enriquece el rango lingüístico de estos enunciados. Además los tres últimos versos del pasaje de *East Coker*,

And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.,

no están en la fuente. Si en los versos anteriores la oposición latente era la de parcialidad vs. totalidad, ahora se trata de auténticas contradicciones: "know"- "not know", "own"- "not own", "are"- "are not". Si se compara estos versos con la traducción de Allison Peers se verá que tampoco este procedimiento de distribución de oposiciones sintagmáticas está en el texto que ha servido de fuente. Eliot ha

adaptado las secas fórmulas del doctor Carmelita a sus propios fines: acentúa el aspecto itinerante, atenuado en el enunciado del doctor místico. La igualación del "fin" y el "principio" declara que la paradoja propicia una trascendencia del itinerario a una esfera que no es la de las estaciones, ni la de las casas que se derrumban, sino a un orden donde se insume el tiempo y desde donde es posible aprehenderlo, la eternidad. Las paradojas finales se encuadran en ese llamado a la desnudez o supremo despojamiento que también preconiza el Carmelita. Por otra parte este tríptico inaugura las paradojas de la salud y la enfermedad que caracterizan la siguiente sección. Estas paradojas son en consecuencia nucleares en *East Coker* y no se las puede imputar a una transcripción del pasaje del doctor de la Iglesia. Al contrario, su inserción en el contexto revela que tanto en lo que precede como en lo que sigue hay elementos que justifican el carácter ilocucionario y a la vez contradictorio de estos enunciados. Los versículos de la *Subida* no están simplemente copiados: actúan como un *metatexto*. La parodia - explica L. Hutcheon - actúa como imitación y como diferenciación: el pasaje que la incorpora se refiere a sí mismo y a aquello que designa o parodia. La preposición "pará" es constancia no sólo de contrariedad, sino también de paralelismo o "repetition with difference".⁸¹

Todo texto" -afirma Graciela Reyes - "por su aptitud para ser citado, está sujeto a una inevitable perversión".⁸² Es casi ocioso hacer hincapié en que las mismas observaciones caben para las citas de Krishna en *The Dry Salvages* o de Juliana de Norwich en *Little Gidding*.

6. El mito

En 1935 Eliot estrenó su primera obra teatral completa. Era *Murder in the Cathedral* y retomaba la secuencia del martirio de Tomás Becket. La ocasión fue una festividad religiosa y debe suponerse que el público estaba tan enterado de la trama de lo que se iba a representar como el público griego podía estarlo de una tragedia. Eliot comprendería rápidamente que su público era necesariamente restringido: demasiado bien conocía, como se ha visto, que los valores cristianos estaban prácticamente caducos en las sociedades modernas. Las obras siguientes, *The Family Reunion*, *The Cocktail Party*, *The Confidential Clerk* y *The Elder Statesman*, no traicionan esos valores, pero los revisten de formas irreconocibles e incluso grotescas. Para obtener este efecto el dramaturgo disfrazó los mitos griegos hasta hacer sumamente dificultosa su pesquisa. Él mismo debió en algún momento declarar qué tragedia griega yacía bajo el drama que acababa de representarse.

Estas pistas operan de un modo semejante a las *Notas* que unos años antes había escrito para desentrañar algunas incógnitas de *The Waste Land* y que acompañarían infaliblemente las ediciones y traducciones posteriores hasta hacerse tan imprescindibles como el poema mismo. El procedimiento seguido en los *Cuartetos* no es el mismo. El encadenamiento conceptual de sus partes resulta más

⁸¹ L. Hutcheon 74, 69, 32.

⁸² Graciela Reyes. *Poifonía textual. La citación en el relato literario* 57.

acorde con las expectativas del lector: son más "traducibles".⁸³ Los *Cuartetos* no emplean el llamado método mítico sino el método paradójico. El mito subyacente es fundamentalmente el cristiano, y en su base se encuentra Dante. *Cuatro Cuartetos* pueden ser aprehendidos desde la perspectiva de secuencias tales como pecado-redención, muerte-resurrección, temporalidad-eternidad, y en su centro mismo, el dato insoslayable de la Encarnación. Los problemas que suscita esta referencia singular a los misterios cristianos son dos. El primero resulta del carácter manifiesto de la misma: es cierto que el concepto de Encarnación no aparece remitido específicamente a la Encarnación del Verbo; pero varios elementos son diáfanos: "The Word in the desert / Is most attacked by voices of temptation" (*Burnt Norton V*: las palabras son casi un calco de *Juan I*, 23). Así Eliot parece desdecirse de sus experiencias teatrales y limitar su mensaje lírico-reflexivo a un público selecto que pueda compartir su "lenguaje". De aquí la objeción de aquellas líneas críticas que no provengan del cristianismo. El segundo problema emerge al considerar que este soporte cristiano no es suficiente para sustentar el edificio de imágenes con que el poeta reviste sus intuiciones. Lo que para Dante era un *dato*, una construcción monolítica e inobjetable, es para Eliot un dispositivo evanescente, no compartido, cuestionado y fundamentalmente ignorado. Así el poemario se erigiría como una estructura dogmática y cerrada en sí misma.⁸⁴

La respuesta a esta problemática es casi imposible: es tan absurdo pretender que el lector conocedor de la simbología cristiana se despoje de su experiencia para aprehender la esencia poética de los *Cuartetos*, como pretender que el lector no cristiano pueda penetrar en esa esencia al margen de la doctrina que la informa. Tales intentos aparecen como restauraciones extemporáneas de análisis inclinados a separaciones del tipo fondo-forma. La comparación de Dante con Eliot, válida en sí misma como instrumento de análisis, no puede ignorar la diacronía de la recepción, que es en un caso de varios siglos y en el otro de una cincuentena de años.

Es evidente que buena parte de la discusión se apoya en el malentendido que suscita la palabra *mito*. G. S. Kirk ha hecho una circunvolución en torno a lo que *no se debería* identificar con *mito*; así ritual, cuento popular, contenido religioso. No es éste el ámbito para seguirlo en sus explicitaciones: es cierto que no necesariamente los mitos tratan de dioses, y aunque Kirk descalifica igualmente la identificación de *mito* con *lo religioso*, cabe entender que esta identificación es la que preside la discusión en torno al "método mítico" de Eliot.⁸⁵ Aquí pueden entenderse como referencias míticas la alusión a la Encarnación (*The Dry Salvages V*), que no es obligadamente la cristiana; la mención de "la Señora, cuyo santuario está sobre el promontorio..." (*The Dry Salvages IV*), que resulta clara indicación de la Virgen María; un poco más veladamente al jardín (*Burnt Norton I*), que parece recuperar la imagen del Paraíso Terrenal; la enunciación "When the tongues of flame are in-folded" (*Little Gidding V*), aparentemente un retorno a la secuencia de Pentecostés, etc. La controversia se instala en términos de la articulación que debería existir entre el empleo de estas imágenes y la utilización

⁸³Esteban Pujals Gesalí. "Introducción." T.S. Eliot. *Cuatro Cuartetos*. Edición bilingüe y traducción de Esteban Pujals Gesalí 48. Pero no comparte la opinión Helen Gardner, para quien no se puede decir "qué sucede" en los *Cuartetos* ni resumir su contenido 46.

⁸⁴Graham Hough. "Vision and Doctrine in Four Quartets." *Critical Quarterly*, 15 (1973): 106 ss.

⁸⁵G. S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* 21 ss. En cuanto al parco manejo del mito en los *Cuartetos*, vid. Helen Gardner *The Composition...* 44. De todos modos, en lo que se refiere a la cuestión ardua de "encarnación" y su horizonte mítico, prefiero expresarme en la nota correspondiente de *The Dry Salvages V*.

insistente de sustantivos abstractos en los *Cuartetos*. Como en otros aspectos, también aquí hay opiniones divergentes. Pueden confrontarse la de C. K. Stead, para quien la abstracción funciona como imposición, con la de W. Lynch, para quien sucede lo contrario:

The poet who denies the world in favour of his own abstract thought is in danger of becoming a 'personality,' imposing *himself* on the world of acting as a medium between it and his readers. ⁸⁶

At this point one may very well ask what right we have to impose an abstract metaphysics upon the spontaneous images of the poet. ⁸⁷

7. Eliot y la mística

Es éste el problema más arduo en torno a los *Cuartetos*. Creo que buena parte de la controversia se funda, como el caso anterior, sobre una discrepancia terminológica. Una cosa es el conocimiento y la frecuentación de los autores místicos; otra, ciertamente distinta, la concreción de una o varias experiencias místicas en algún momento de la vida personal. Nace de aquí una disquisición semejante en torno a la obra escrita: por un lado se pueden reproducir - incluso poéticamente - conceptos e imágenes contenidos en los autores místicos (por ejemplo la asimilación de los pasos del "ascenso" a los peldaños de una escalera); por otro lado se puede intentar - con mayor o menor éxito - reflejar esa experiencia mística a través del lenguaje, sea o no "poético". Finalmente cabe la posibilidad de que el místico ni siquiera intente transmitir su experiencia por vía del lenguaje. El hecho de que Eliot haya empleado varias fuentes de asegurada reputación mística no garantiza que él haya sido un místico; por supuesto, tampoco lo excluye. En un sentido lato cierta bibliografía parece identificar "místico" con "religioso"; nadie podría discutir seriamente que la preocupación religiosa no esté presente en el autor de los *Cuartetos*. En un sentido más estricto, que es el que proponen los tratados, algunos de los cuales sin la menor duda conoció Eliot, "mística" es la unión del alma con Dios:

Full Union describes the awareness of union so deep that the powers of mind are held captive by it, and enraptured. *Ecstatic Union* is deeper still, and suspends by its very intensity the bodily as well as the mental activities. ⁸⁸

Paul Murray cita una declaración del propio Eliot en el sentido de que ni siquiera el paso por experiencias místicas alcanza para hacer de una persona un "místico". En otra parte el poeta niega ser un místico, aunque se reconoce interesado en el misticismo; fundado en tales consideraciones Murray no vacila en ubicar a Eliot dentro del misticismo. ⁸⁹

Una nueva discriminación resulta necesaria al contraponer "mística" a "misticismo", dado que en la terminología de los autores

⁸⁶C. K. Stead. "The imposed structure of the *Four Quartets*" Bergonzi, ed.: 197-211. Subrayado en el original.

⁸⁷William F. Lynch, S.J. "Dissociation in Time." *Ibid.* 247-253.

⁸⁸Clifton Wolters, "Introduction" *The Cloud of Unknowing* 24.

⁸⁹Las declaraciones de Eliot están extractadas de una entrevista: "Talking Freely: T.S. Eliot and Tom Green-Well," *Yorkshire Poet* (Leeds) 29 August, 1961: 3. Murray, *op. cit.* "Introduction." En el sentido preponderante de aprehensión de la eternidad también alude frecuentemente a los *Cuartetos* Cleanth Brooks, quien incluye a Eliot entre los autores que estudia en *El misticismo latente en la literatura moderna*. (Título original *The Hidden God*) cap. 5.

citados este último concepto parece más afín al de "religión" o al de "religiosidad," lo que flexibiliza los límites. De lo que se trata en definitiva es de determinar si el poeta *alude* a experiencias místicas de otros autores y las reformula poéticamente con sus símbolos e imágenes propios; o si formula sus *propias* experiencias místicas (o religiosas, según el grado y la índole de la unión con la Divinidad). La respuesta que ofrecen los estudios e investigaciones no parece convincente como soporte de la segunda hipótesis: me inclino por la primera, sin por eso desautorizar las preocupaciones trascendentes de Eliot. Dicho de otro modo, no es el caso negar la posibilidad de la experiencia mística en Eliot, pero parece que la naturaleza de las formulaciones poéticas presentes en su obra no alcanzan a cimentar la certeza de esa experiencia. Más aun, como se verá más adelante, las referencias a las "vías" del camino místico no revelan un manejo claro ni completamente consistente de las lecturas que se ofrecen como fuentes. Lo que sí es claro es que en el concepto de "misticismo" Eliot buscaba un componente *intelectual* que permitiera separar con nitidez el "verdadero" misticismo del "falso". El misticismo, según criterio de Murray, debe entenderse como "éxtasis del pensamiento" y no como "efusión del sentimiento".⁹⁰ El primero sería el concepto preponderante en los siglos XII y XIII, mientras que el "emocionalismo" sería patrimonio de los autores de los siglos XVI y XVII.

El interés de T.S. Eliot por el misticismo se remite a su época en Harvard, pero cuando se habla de influencias místicas en Eliot, y particularmente en *Cuatro Cuartetos* la referencia a San Juan de la Cruz resulta inexcusable. ¿Deberá ponerse al doctor carmelitano entre los intelectuales o entre los emocionales? Si la respuesta es la primera, ¿representa su mística una vuelta a las corrientes medievales? ¿Cómo juega en última instancia el recurrente problema de la inefabilidad de la experiencia mística, que Eliot no podría desconocer? Según A. D. Moody, Eliot no se plegó con entusiasmo a la sensibilidad barroca e incluso objetó en sus *Clark Lectures* el fervor de los místicos españoles y de los jesuitas, que habría contribuido, en su opinión, a la desintegración de Europa.⁹¹

El contacto de Eliot con la obra de San Juan de la Cruz es antiguo, pues lo menciona, junto con Dionisio, en sus notas de Harvard.⁹² El epígrafe de *Sweeney Agonistes*, un fragmento dramático temprano, incluye un texto del doctor carmelita relativo a la necesidad de despojamiento absoluto para llegar a la divina unión. Por otra parte debe mencionarse en los años tempranos de formación de Eliot, la lectura y estudio del libro de Evelyn Underhill, *Mysticism* (1911). Underhill menciona cinco peldaños en el ascenso místico, que Eliot reduce a tres.⁹³ Pero no debe pensarse que estas lecturas operen de modo unánime en el desarrollo del poeta; al contrario, fluctúa entre el escepticismo y la fe y acusa sus propias crisis, que difícilmente hayan cesado después de su conversión al anglicanismo. Tampoco son ésas las lecturas exclusivas; en la década del veinte ha leído asiduamente a Tomás de Aquino. En diversos tiempos, a Gregorio de Nisa, a Dante, a Agustín de Hipona, a Ricardo de San Víctor, a Juliana de Norwich, y *The Cloud of Unknowing*, entre las fuentes cristianas más importantes.

⁹⁰ P. Murray 5.

⁹¹ A. D. Moody, *Op. cit.* 218.

⁹² Elise Knapp Hay, *T. S. Eliot's Negative Way* 156.

⁹³ Tanto P. Murray como E. Knapp-Hay, dos de los más consagrados estudiosos del problema del misticismo de Eliot, remiten al libro de Lyndall Gordon. *Eliot's Early Years*. Oxford, 1977; P. Murray 83; E. Knapp-Hay 204 (n).

Los fundamentos más sobresalientes de *Cuatro Cuartetos* para justificar la raigambre mística, son los siguientes: *East Coker III*, sección que finaliza con una paráfrasis de *Subida del monte Carmelo*, el pasaje de *Burnt Norton III*, donde se habla de la identificación de las dos "vías", y el de *Burnt Norton V*, donde se menciona la figura de las diez escaleras, o sea, presuntamente, de los diez peldaños. Pueden sumarse a éstos el comienzo de *East Coker III*, donde se habla insistentemente de "dark" y el final de *Little Gidding V*, si se interpreta la fusión de la rosa y el fuego como una suerte de unión mística. Los demás pasajes, por ejemplo el canto lírico de *The Dry Salvages IV*, consagrado a la Dama del promontorio, el pasaje de *East Coker IV* - una censurada alegoría sobre la Iglesia y Cristo -; el de *Little Gidding III*, donde se retoma el anuncio de Juliana de Norwich a propósito de la redención del pecado; el de *The Dry Salvages II*, donde se menciona la Anunciación, son más bien manifestaciones de *piEDAD* religiosa o declaraciones del dogma, es decir, caen bajo la denominación *misticismo*, siempre y cuando se le adjudique el valor lato al que hice referencia. Puede verse que los versos propiamente "místicos" - es decir, atingentes a la doctrina de la unión del alma con Dios - son pocos. Entre ellos, el que más ha fomentado el debate es el de las dos "vías". Por otra parte existe una posible referencia a la mística oriental, en la mención de Krihna (*The Dry Salvages III*) y de un modo más oblicuo, y probablemente controvertible, en la recuperación del símbolo del loto (*Burnt Norton I*).

Corresponde remitirse a la distinción que los tratados autorizados efectúan generalmente entre *ascética* y *mística*. Si se asigna a *ascética* el valor de una ejercitación constante para hacer al alma más perfecta, entonces sí cabe afirmar que *Cuatro Cuartetos* contienen numerosas reflexiones sobre la adquisición de esta aptitud. Por su parte Eliot parece establecer la diferencia entre ambas ramas sobre una cuestión de grado. Véase lo que dice en una reflexión de 1930:

There is much chatter about *mysticism*: for the modern world the word means some *spattering* indulgence of emotion; instead of the most terrible concentration and askesis... Only those have the right to talk of discipline who have looked into the Abyss. ⁹⁴

"Terrible concentración y ascesis" sugiere que el *misticismo* es accesible por medio de un esfuerzo casi sobrehumano de la voluntad. En cambio, los tratados místicos destacan habitualmente que el camino ascético no conduce necesariamente a la mística y que en ésta existe obligadamente un acto deliberado de Dios para hacer participe al hombre de la vía unitiva. El "asomarse al abismo", por otro lado, indica de parte del poeta una conciencia de lo insondable, algo como lo que requiere en última instancia a Celia Coplestone en *The Cocktail Party*, afín a la experiencia que Otto Ilarna lo "numinoso".

Esta sensación del "abismo" puede relacionarse con la incognoscibilidad de Dios en toda su perfección según un texto de la *Suma contra Gentiles* que probablemente fuera conocido por Eliot:

⁹⁴ T.S. Eliot. "Religion without Humanism." *Humanism and America* 110 (n 53; subrayado en la fuente).

Luego, si los mismos caminos son conocidos por nosotros imperfectamente, ¿cómo podremos por su medio llegar a conocer perfectamente el principio de estos mismos caminos? El cual, como sobrepasan dichos caminos fuera de toda proporción, se puede afirmar que, aun cuando conociéramos perfectamente esos mismos caminos, con todo no llegaríamos a obtener un conocimiento perfecto de sus principios.⁹⁵

En conclusión, a pesar de los numerosos esfuerzos interpretativos, la cuestión de las vías no se despeja completamente. Confluyen en un juicio semejante Helen Gardner y Julia Maniates Reibetanz.⁹⁶ Justo es decir que ambos estudios son muy anteriores a los de Eloise Knapp-Hay y de Paul Murray, pero el enigma en torno a las dos vías, tramado con la ambigüedad del concepto *dark*, tiene resolución pendiente, y aun así lo más probable es que Eliot, reflejando la necesidad de proceder al vaciamiento de toda exterioridad como paso previo a la comunión del alma con Dios, haya evitado un rigor doctrinario absoluto, puesto que su poemario, aunque contenga elementos relacionados con la mística, no es un poemario *místico*.⁹⁷

Un aspecto diferente es el que concierne a las relaciones de Eliot con el budismo. Conviene recordar la aseveración contenida en su libro *After Strange Gods*, de 1934:

Two years spent in the study of Sanskrit under Charles Lanman, and a year in the mazes of Pantajali's metaphysics under the guidance of James Woods, left me in a state of enlightened mystification. A good half of the effort of understanding what the indian philosophers were after -and their subtleties make most of the great European philosophers look like schoolboys -lay in trying to erase from my mind all the categories and kinds of distinction common to European philosophy from the time of the Greeks. My previous and concomitant study of European philosophy was hardly better than an obstacle. And I came to the conclusion - seeing also the 'influence' of Brahmin and Buddhist thought upon Europe, as in Schopenhauer, Hartmann, and Deussen, had largely been through romantic misunderstanding- that my only hope of really penetrating to the heart of that mystery would lie in forgetting how to think and feel as American or a European: which, for practical as well as sentimental reasons, I did not wish to do.⁹⁸

Los textos orientales que más influyen sobre T. S. Eliot son los *Upánishad* y la *Bhágavad-Gítá*, ésta última apreciable en la mención de Krishna en "The Dry Salvages". Stephen Spender recuerda que oyó a Eliot decirle a Gabriela Mistral que en el tiempo de *The Waste Land* pensaba seriamente en hacerse budista.⁹⁹ La recomendación que efectúa el extraño psiquiatra en *The Cocktail Party*, "Work out your salvation with diligence," es, según Murray, semejante a otra recomendación budista¹⁰⁰; lo propio sucede con el curso reflexivo que se espiga en distintas partes de *Cuatro Cuartetos*. Podría agregarse de un modo oblicuo el sentido del fuego, que en el budismo representaría algo así como el extravío, de modo que su extinción equivale a

⁹⁵ Si igitur ipsae viae imperfecte cognoscuntur a nobis, quomodo per eas ad perfecte cognoscendum ipsarum viarum principium poterimus pervenire? Quod quia sine proportione excedit vias praedictas, etiam si vias ipsas cognosceremus perfecte, nondum tamen perfecta principii cognitio nobis adesset. *Libro IV. Cap. 1.*

⁹⁶Helen Gardner: "The poem is not an allegory and precise annotation of this kind may destroy <its> imaginative power". (*The Composition...* 65). Julia Maniates Reibetanz: "Four Quartets also embraces two ways to apprehend the still point; but they are not precisely identical with the two ways of St John of the Cross. This difference has never been clarified." 21.

⁹⁷ Esto no significa suscribir la opinión de G. Orwell, para quien los *Cuartetos* parecen (solamente) referirse a ciertas localidades de Inglaterra y de América con las cuales Eliot mantenía conexiones ancestrales 81-82.

⁹⁸T. S. Eliot. *After Strange Gods*. 40-41..

⁹⁹Stephen Spender. "Remembering Eliot." Allen Tate, ed. 40.

¹⁰⁰ Paul Murray 141.

una conquista de la paz. En *Little Gidding* la mención del fuego es más bien purificadora, esto es se vincula con la simbología Pentecostal. La liberación por medio del amor es un dato insoslayable del budismo, pero probablemente no haga falta remitir a esa fuente para hablar del Amor en el que se insiste en el cuarto cuarteto, justificable dentro de la tradición cristiana. La exploración de las posibles raíces budistas excede el marco y la competencia de este estudio. Vale la pena reflexionar, sin embargo, que Eliot declara haber rechazado su adhesión a las creencias orientales por razones "prácticas y sentimentales." Así pues, sin desdeñar la incidencia que pueda haber tenido este pensamiento en su formación temprana, parece más conveniente indagar la reelaboración de las fuentes cristianas.

El dato inquietante está dado por las razones encomilladas. "Prácticas," en efecto, sugiere un concepto occidental y moderno, de modo que aunque Eliot se erija en severo crítico de una sociedad alienada a las máquinas, como dice en *The Dry Salvages* ("worshippers of the machine"), el reclamo *práctico* está sin la menor duda contrapuesto al rigor de una iniciación oriental. Algo semejante ocurre con las razones "sentimentales", habida cuenta de la preparación intelectual que requiere la realización metafísica entendida al modo de la India, y del preocupante mal uso de la palabra "mística", que tiende a confundirse en el lenguaje corriente con una vaga experiencia teñida de sentimientos y alejada de toda intelectualidad. No se trata de adjudicar esta confusión a Eliot, quien había leído asiduamente a los mejores autores; de todos modos no deja de llamar la atención que sean razones "sentimentales" las que le impidan continuar por estos meandros metafísicos. Así pues el poeta ha sido suficientemente esclarecido como para comprender dos cosas:

1) que su formación en la filosofía de Occidente era más una traba que una ayuda para penetrar en la metafísica oriental;

2) que el pensamiento oriental ha llegado distorsionado por medio de una mala lectura romántica. Salvo las orientaciones respecto del valor de la acción, según se lo trata en el pasaje que menciona a Krishna, y la posibilidad de que haya ideas hindúes subyacentes en los elementos que se mencionan en *Little Gidding II*, la exploración de fuentes budistas no aparece como un camino fértil. En la nota correspondiente a "Incarnation" (*The Dry Salvages V*) volveré sobre esto.

8. Las dos vías

Es éste el problema crucial en el cercamiento del texto de los *Cuartetos* a la luz de la doctrina mística: la doble vía de crecimiento espiritual. Los pasajes relevantes son los siguientes:

Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline.

(*Burnt Norton III*)

Descend lower, descend only,
Into the world of perpetual solitude,

...

This is one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement

(Burnt Norton III)

O dark dark dark. They all go into the dark
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,

...

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God.

(East Coker III)

La primera respuesta resulta casi una *boutade*, aunque aparentemente consentida por el propio Eliot: las oficinas de Faber & Faber, donde trabajaba el poeta, se encontraban en un lugar accesible desde el subterráneo londinense llamado "anillo", dado que corre describiendo un circuito. Desde esa parada habla que "descender" por medio de una escalera de caracol para llegar a las oficinas; la otra ruta, "que es la misma", es el ascensor.¹⁰¹

Esta explicación resulta desconcertante e irrisoria, y sin embargo da pie a una duplicidad -o acaso multiplicidad- de sentidos en un autor que se profesó admirador y frecuentador de Dante. Así, partiendo del famoso texto del *Convite*, (II, I) se daría por lo menos la posibilidad de un sentido literal, donde los tramos corresponden al modo de llegar a las oficinas; y un sentido anagógico, que es aquél en el cual se detienen los comentaristas preocupados por desentrañar la ruta mística de los *Cuartetos*. El punto de partida es un fragmento de Heráclito que el poeta ubica en el epígrafe de su poemario. La sentencia se identifica con el fragmento 60, Hippolytus Ref. IX, 10, 4. Kirk and Raven traducen: "The path up and down is one and the same".¹⁰² Es importante consignar que estos helenistas agrupan este fragmento con otros que ilustran la unidad esencial de los opuestos, pero se sienten obligados a despejar el sentido del No. 60: lo fundamental sería que la variedad de aspectos que presenta una cosa puede justificar descripciones opuestas. "El sendero que sube y el que baja" sería otra ilustración de la unión de opuestos y no una metáfora cosmológica, como querían Teofrasto y sus seguidores.

Así el camino "hacia arriba" es visto como tal por quienes están en la base, mientras que el camino "hacia abajo" es visto de ese modo por quienes están en la cúspide. Los opuestos son pares y están en consecuencia interconectados. Siguiendo a Kirk y Raven, lo que constituye a las cosas opuestas y determina el equilibrio final, es el Logos. La coherencia subyacente, o Logos, es aquello que los hombres deberían tratar de comprender: ése es el contenido del fragmento No. 1; mientras que el fragmento No. 2 es el que Eliot traslada como primer epígrafe.

En la traducción de Kirk y Raven: "<Therefore it is necessary to

¹⁰¹ Hugh Kenner. *The Invisible Poet: T.S. Eliot* 257. Kenner se basa en una declaración privada de Eliot a su hermano: en una estación próxima a South Kensington se intersectan las líneas Circle Line y Piccadilly Tube. Allí estaban las oficinas de Faber and Faber. Vid. también Balanchandra Rajan. *The Overwhelming Question. A Study of the Poetry of T.S. Eliot*. 94. Se cita también la fuente de un comentarista de MLN, quien además relaciona esa circunstancia ferroviaria con el comienzo de *East Coker*, "in my beginning is my end." Sister Mary Anthony Weinig. *Verbal Pattern in Four Quartets: A Close Reading of T. S. Eliot's Poem 60*.

¹⁰² G. S. Kirk and J. E. Raven, *The Pre-socratic Philosophers* 189. Pero Jean Bollack y Heiz Wismann, aunque coinciden en la traducción, glosan introduciendo una noción llamativa: "Sur le chemin ouvert à l'infini, les allers et les retours apparaissent comme illusoire". *Héraclite ou la séparation* 66 (subrayado mío). En cambio W. K. C. Guthrie asigna a la idea un sentido simplemente elemental: "The way up and down is that of transformation of the various forms of nature, and presumably things made by their mixture, into one another". *A History of Greek Philosophy. I The earlier Presocratics and the Pythagoreans* 460. C. Eggers Lan y Victoria E. Juliá ubican este fragmento entre los "probablemente auténticos". *Los filósofos presocráticos* 388.

follow the common>; but although the Logos is common the many live as they had a private understanding". Si se recuerdan las ideas que Eliot ha defendido en contra de las desviaciones del individualismo, particularmente aquél que se construye con total prescindencia del nivel trascendente, entonces se comprende la importancia que asumen estos epígrafes en la hermenéutica de los *Cuartetos*. Si además se contempla que en Heráclito este Logos se identifica probablemente con el fuego, quizá se establezcan bases de interpretación de *Little Gidding IV* y *V*. Este aspecto será tratado más adelante; ahora importa adelantar esta conciencia alerta ante el "entendimiento privado," pues en los *Cuartetos* y en otras obras del autor se observa la insistencia sobre las nociones de "vaciamiento", "oscuridad", "despojamiento", como requisitos para alcanzar la verdad.

La duplicidad de las vías, combinada con el pasaje que propone "oscuridad interna," "privación," etc. (*Burnt Norton III*) fundamenta la especulación a propósito de la "vía negativa". Pero, puesto que el esfuerzo de varios tratadistas consista en hallar la definitiva conciliación entre las dos vías, la "afirmativa" y la "negativa", habrá que determinar hasta qué punto funciona la identidad de estas vías con el camino "hacia arriba" y "hacia abajo", que menciona Heráclito. En virtud de la glosa de un pasaje de San Juan de la Cruz, en *East Coker*, y de otras alusiones al doctor español, la crítica se apoya sobre sus escritos para dirimir esta cuestión. Juan de Yepes escribe la *Subida del Monte Carmelo*, que es un poema de cuarenta versos seguido de una exposición o comentario donde trata sobre la purgación activa del alma. Los tres libros en que se divide la *Subida* se explayan sobre la "noche oscura," que ocupa las dos primeras estrofas del poema. El libro I versa sobre la purgación del sentido, el libro II, sobre la purgación del entendimiento, y el III, inconcluso, sobre la purgación de la memoria y de la voluntad. La *Noche oscura* es una explicación del mismo poema, pero ahora enfocada como purificación pasiva: el libro I corresponde a la noche pasiva del sentido; el libro II, a la noche pasiva del espíritu.¹⁰⁹ En el libro I, cap. 1 menciona dos noches, una correspondiente a la purgación de la parte sensitiva del alma y la otra correspondiente a la purgación de la parte espiritual. Distingue además tres partes de la noche:

porque la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas; y la segunda, que es la fe, se compara a la medianoche, que totalmente es oscura; y la tercera, al despiciente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día. (p. 369)

Este texto es capital para comprender que la metáfora de la noche, aunque se erige como absoluta, se refiere siempre a la parte purgativa del itinerario, esto es, no se atenúa en ningún momento la relación entre Dios y la luz. Eliot ha escrito versos celebratorios de la luz en *Choruses from "The Rock"*:

¹⁰⁹ Citaré de acuerdo con la siguiente edición: *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: B.A.C., MCMLXIV.

O Light Invisible, we praise Thee!
Too bright for mortal vision.

...

O Light Invisible, we worship Thee!

...

O Light Invisible, we glorify Thee!

El sentido absoluto de la noche en el aspecto purgativo se advierte en el siguiente pasaje de San Juan de la Cruz:

...por qué en esta noche le escurece Dios los apetitos y potencias también acerca destas cosas buenas, de manera que tampoco puede gustar dellas ni tratarlas como las demás, y aun en alguna manera menos; respóndese que entonces conviene que tampoco le quede operación ni gusto acerca de las cosas espirituales,... (pp. 595-596)

Lo que este pasaje puede dilucidar es el uso desconcertante del tema de la oscuridad en algunas partes de los *Cuartetos*, principalmente en *East Coker III*. La primera oscuridad, aquella donde se insumen los "capitanes, banqueros, eminentes hombres de letras, señores industriales", etc., no parece ajena al valor, sancionado por la tradición, de la oscuridad como recinto de sufrimiento, de ignorancia o de mal. Aquí Eliot no demuestra - temáticamente al menos - un distanciamiento significativo de un tópico del siglo XX: la crítica a la alienación de la máquina, de la Bolsa o del progreso indefinido; y la marcha hacia la oscuridad no parece otra cosa sino una modulación del *contemptus mundi* o del *ubi sunt* medievales. La ausencia de todo, se justificaría por la extinción de todo vestigio - una suerte de rendición de cuentas ante la muerte que reduce todo a nada -. El problema surge a raíz de que sin solución de continuidad la primera persona poética invita a su alma a dejar que de ella se apodere lo oscuro, "porque será la oscuridad de Dios". ¿Cuál es esta oscuridad: la misma que arrebató a los encumbrados de los versos precedentes u otra distinta? La contraposición semántica invita a acoger la segunda posibilidad: la oscuridad de Dios se identificaría con la noche mística; los otros hombres (los mencionados más arriba), encandilados por las apariencias vanas de la riqueza, del poder, del relumbrón, serían los condenados al Infierno. Pero la cuestión no se resuelve sobre carriles tan sencillos. Si se toma como guía la contigüidad se observa que los siguientes ejemplos, el de la escenografía enrollada, el del silencio que acontece en un subterráneo detenido entre dos estaciones, el de la inconsciencia provocada por la anestesia, deberían ser ilustraciones de la "oscuridad de Dios", aquella que debería invadir al alma. Pero los temas están más bien en el otro campo, el de los hombres eminentes y vacuos: así "la imponente y audaz fachada" de la escenografía como manifestación de vacuidad, el silencio como horror ante la ausencia de nada en qué pensar en el caso de los pasajeros, la inconsciencia del anestesiado. Y nuevamente la apelación al alma para que se esté quieta. El símil "As, in a theatre", por lo que ahora se ve, no extiende a modo de *amplificatio* el concepto de

la oscuridad de Dios, sino la "otra", la de estadistas, del Almanaque de Gotha, etc. Sin embargo el símil funciona como ilustración proléptica de lo que le dice al alma.

De esta irresolución se debería salir a partir de la invitación que formula al alma: su despojamiento de todo deseo culminará cuando la oscuridad sea luz y la quietud sea danza. Ahora la doctrina expuesta parece congruente con el saber del carmelita: la oscuridad se hace luz ante la inmediatez de Dios; pero permanece la discordancia entre los nexos sintácticos y las relaciones de los campos sémicos. Es importante recordar que para Juan de Yepes la noche pasiva tiene primacía sobre la noche activa, dado que la segunda representa lo que puede alcanzar el alma, mientras que la primera es obra exclusiva de Dios:

y así, si entonces el alma quiere obrar por fuerza, no ha de ser su obra más que natural, porque de suyo no puede más, porque a la sobrenatural no se mueve ella ni se puede mover, sino muévela Dios y pónela en ella y así, si entonces el alma quiere obrar de fuerza, en cuanto en sí es, *ha de impedir con su obra activa la pasiva que Dios le está comunicando*, que es el espíritu, porque se pone en su propia obra, *que es de otro género y más baja que la que Dios le comunica*, porque la de Dios es pasiva y *sobrenatural*, y la del alma, activa y *natural*; y esto sería apagar el espíritu. (p. 491: subrayado mío)

La actividad de Dios es pasividad del alma; lo que ésta haga entorpece la operación divina. Así se entiende la invitación que la primera persona poética formula a su propia alma dentro del contexto de la oscuridad. Ese sentido tiene la descalificación de la esperanza y del amor, entendidos como apetencias cuyos objetos están errados. La invitación siguiente a aguardar "sin pensamiento, pues aún no estás preparada para el pensamiento", se integra dentro de la doctrina del doctor místico cuando se explyaya a propósito de la "noche oscura". Hablando de la noche pasiva del espíritu, o sea cuando se trata de la operación de Dios, dice:

En pobreza, desamparo y desarrimo de todas las aprehensiones de mi alma, esto es, en oscuridad de mi entendimiento y aprieto de mi voluntad, en aflicción y angustia acerca de la memoria, dejándome a oscuras en pura fe, la cual es *noche oscura* para las dichas potencias naturales... (p. 571: subrayado en el original).

Obsérvese: "But the faith and the love and the hope are all in the waiting". (*East Coker III*). El carmelita ejemplifica el uso insistente de la paradoja como único modo de transmitir la doctrina. Así la pasividad del alma es asemejada a la enfermedad, "<P>ero esta enfermedad no es para muerte, sino para gloria de Dios" (p. 603).

En el capítulo 16 de la "Noche pasiva del espíritu," San Juan de la Cruz declara en qué consiste la oscuridad extendiéndola no sólo a los apetitos sensitivos sino también a los espirituales; hablando del entendimiento, lo predica como "entenebrecido, sin poder entender

cosa." Apenas más adelante emplea una frase que recuerda inmediatamente a *The Cloud of Unknowing*, otro tratado místico que sirve de fuente a los *Cuartetos*: "y, sobre todo esto, una espesa y pesada nube sobre el alma, que la tiene angustiada y ajena de Dios" (p.595). Es importante que el "oscurecimiento" afecta incluso a las cosas buenas, "de manera que tampoco puede gustar dellas ni tratarlas como las demás..." (*ibid.*) En apariencia ésa es la quietud que la primera persona poética de *Cuatro Cuartetos* pide a su alma.

La mortificación de las facultades superiores no es naturalmente privativa de San Juan de la Cruz. La valoración de esta marcha en la oscuridad es el *leitmotiv* del tratado *The Cloud of Unknowing*, del siglo XIV: siempre se insiste en la falacia de un conocimiento de la índole habitual para oponerle a la misteriosa unión con Dios; el vaciamiento semántico, como es esperable, se traduce en una necesidad de aclaraciones continuas:

By 'darkness' I mean 'a lack of knowing' -just as anything that you do not know or may have forgotten may be said to be 'dark' to you, for you cannot see it with your inward eye. ¹⁰⁴

En este tratado se observa una tensión constante entre dos "nubes", una, la del "olvido" y otra la de la "ignorancia". Las metáforas que emplea el desconocido autor son espaciales - un tópico de la literatura mística - pero relevantes como posibilidad de estudio de los *Cuartetos*:

...yet in the work now before us it <think(ing) about God's kindness and worth> must be put *down* and covered with a cloud of forgetting. And you are to step *over* it resolutely and eagerly, with a devout and kindling love, and try to penetrate that darkness *above* you. (p. 60, subrayado mío).

Pero el tratadista no deja de advertir la ineficacia de la espacialidad cuando se trata de materias espirituales, y así dice:

For, spiritually, heaven is as rear down as up, up as down, behind as before, before as behind, on this side and on that! (p. 126)

Y, a modo de adelanto a las paradojas de *East Coker III*:

'Well,' you will say, where am I to be? Nowhere, according to you! And you will be quite right! 'Nowhere is where I want you! Why, when you are 'nowhere' physically, you are 'everywhere' spiritually.(p. 134).

Luego:

When a man is experiencing in his spirit this nothing in its nowhere, he will find that his outlook undergoes the most surprising changes. (p.135)

¹⁰⁴*The Cloud of Unknowing* 58.

Se verán luego en detalle las paradojas de la espacialidad. Ahora interesa destacar que esta acumulación de prefijos privativos, junto con la semántica del despojamiento y de la oscuridad, propician la consideración de la llamada *vía apofática* en el estudio de la mística occidental. De los dos modos posibles para describir a Dios, el Occidente ha preferido la llamada *vía positiva*: procede ésta por afirmaciones de los atributos de Dios, por ejemplo el amor, la luz, la majestad, etc. Aunque estos atributos están en Dios en su grado sumo, la mente humana está en aptitud de aprehenderlos al menos en su dimensión humana, de modo que la presencia de esos atributos en Dios sería una cuestión de índole más cuantitativa que cualitativa. La captación de la presencia de Dios por la contemplación de la Naturaleza, su belleza, su orden, sus prodigios, sería un ejemplo conspicuo de este modo de describir la esencia divina.

Se llama al otro modo *vía negativa* o *apofática*. Partiendo de la incognoscibilidad de Dios, esta vía declara la precariedad del lenguaje humano para describir hasta qué punto son excelsos los atributos de Dios. Pero la diferencia es *absoluta* con respecto al hombre, de modo que Dios es absolutamente "el otro". Cualquier predicado deslucen la esencia divina, porque aun la afirmación es una limitación cuando se trata de hablar de la Divinidad. Conviene hablar de Dios no por medio de afirmaciones sino por medio de negaciones de sus contrarios, pero la coherencia con los postulados de la *vía negativa* invita más bien a callar y a conquistar la unión con Dios por medio de la oración.

La principal fuente de incidencia de la *vía apofática* en el desarrollo de la mística occidental - que, como se ha dicho, es predominantemente positiva - viene dada por el redescubrimiento de Dionisio el Areopagita, cuya obra fue traducida al latín por Erigena en el siglo IX. Para Dionisio Dios es esencialmente imposible de describir porque excede absolutamente nuestra capacidad de comprensión. El amor es el modo de hacerse uno con Dios. Dionisio no niega la inteligencia discursiva, que en un principio se apoya en los símbolos: pero si el símbolo es un soporte insoslayable en el camino de conocimiento, existe el peligro de quedar capturado en su materialidad, de ahí que la inteligencia debe trascender el aspecto sensible del símbolo por medio de una acción *negativa*, esto es desbastadora de las apariencias que puedan ocultar el contenido divino, y por eso se prefieren los símbolos "desemejantes", dado que entonces el esfuerzo anagógico de la inteligencia es inevitable y se impide el peligro de enzarzarse en la sensorialidad del signo. La teología negativa procura impedir la contaminación de cualquier antropomorfismo que pueda empobrecer la aprehensión de Dios. Bien se comprende que la negación de los predicados insuficientes o restrictivos apunta a desbrozar el camino de la elevación a Dios, cuyo término -la unión con Dios- es lo más opuesto a toda negatividad. Es así que vía afirmativa y vía negativa son sólo eso: vías o rutas de ascensión hacia Dios, que es el destino donde se agotan las vías hasta determinar que la oposición se relativice por la consecución del objeto. Las dos vías se igualan en el destino que las corona por cuanto la unidad constituye la conciliación de los opuestos. Para el Areopagita el acercamiento a la unión

divina representa una penetración en una tiniebla que excede lo inteligible y lo decible. Pero acá se impone una aclaración capital: la teología negativa es un proceso discursivo de la inteligencia, mientras que la teología mística está más allá del discurso, negativa sí en cuanto a suprema conciencia de que Dios está por encima del alcance de la inteligencia. Como se ve, es posible la adopción de la vía negativa sin que eso implique necesariamente la unión mística. El éxtasis místico supone la desposesión de todo lo sensible e inteligible, pero no se opera si no interviene el amor de Dios. Hay dos *oscuridades* o *tinieblas*: una, la del sujeto, consiste en el despojamiento de toda exterioridad o imagen engañosa, el silencio ante las voces de la distracción; la otra, que es la oscuridad "de Dios", es la Tiniebla de lo absolutamente impenetrable o trascendente, porque la máxima luz no puede sino "enceguecer" a quien la mira: se trata de una de las paradojas de la exposición lingüística del misterio.¹⁰⁵ La dualidad de las "oscuridades" tiene semejanza con las dos "nubes" que representa el autor de *The Cloud of Unknowing*: la nube del olvido (*cloud of forgetting*) se emparejaría con la "primera" oscuridad de Dionisio, mientras que la nube del desconocimiento (*cloud of unknowing*) diría relación con la oscuridad de la impenetrable divinidad. La primera oscuridad, otra vez, corresponde a lo que Dionisio llama *catarsis*. Esta *catarsis* se explica como un rechazo hacia los seres en cuanto ellos ocultan la esencia increada de la Divinidad. Se trata de una disposición de la existencia entera del hombre, que requiere de él una renovación raigal, no sólo una purificación predominantemente intelectual, como en Plotino.¹⁰⁶

Lo que es inteligible es insuficiente para la doctrina de la vía apofática. Dios excede la inteligibilidad humana. El conocimiento de la Divinidad exige en consecuencia la ignorancia (23). La vía negativa consiste en negar gradualmente todo lo que puede ser conocido en sentido inferior; el acercamiento a lo Desconocido se da en las tinieblas de la ignorancia absoluta. Hay acá un juego dialéctico: así como la luz disipa las tinieblas, así también el conocimiento de las creaturas suprime la ignorancia requerida para conocer a Dios.

René Roques parece seguir a Santo Tomás de Aquino al hacer de la teología negativa una rectificación de los defectos de la teología afirmativa:

La deuxième, c'est qu'il n'y a de théologie négative que'un référence à une théologie affirmative dont elle limite et corrige les formulations (p. XXX).

Vladimir Lossky refuta esta explicación del Aquinate, a saber, la necesidad de comprender las afirmaciones referidas a Dios, *modo sublimiori* y las negaciones *modo significandi*. Para el teólogo ruso Santo Tomás de Aquino ha hecho una construcción ingeniosa que nada tiene que ver con la exposición del Pseudo-Dionisio. El apofatismo no está en el mismo plano que la vía catafática, y en consecuencia no correspondería ninguna síntesis como la que el doctor de la Iglesia realiza en *Quaestiones disputatas* (VII).

¿Qué es a todo esto la vía catafática? La respuesta a esta pregunta

¹⁰⁵ Denys L'Aréopagite. *La Hiérarchie Céleste*. Introduction par René Riquès. Etude et texte critique par Gunther Heil. Vid. especialmente cap. II, (2) La posible incidencia del Areopagita sobre *Cuatro Cuartetos* es marcada por P. Murray 126. He estudiado *The Cocktail Party* a la luz de la angelología de Dionisio. (*Páginas*. *Revista de Humanidades*. Abril-junio No. 3, año 1990: 58-63).

¹⁰⁶ Sigo la descripción que efectúa Vladimir Lossky en su famoso libro, *Théologie Mystique de l'Église d'Orient*. Cap. II, "Les ténèbres divines".

entraña un intento de despejamiento del pasaje del poeta de los *Cuartetos*, particularmente cuando identifica las dos vías, lo que está expresado, aunque probablemente dentro de un contexto diferente, por el epígrafe de Heráclito. Aquí lo que dice Vladimir Lossky:

Contrairement à la voie négative qui est une ascension vers l'union, <la vía afirmativa> c'est une voie que descend vers nous, une échelle des "théophanies" ou manifestations de Dieu dans la création. On peut dire même que c'est une seule voie suivie en deux directions opposées. Dieu descend vers nous dans ses "énergies" qui le manifestent, nous montons vers Lui dans les "unions" où Il reste inconnaissable par nature. La "théophanie suprême", la manifestation parfaite de Dieu dans le monde par l'incarnation du Verbe, garde pour nous son caractère apophatique (37; subrayado mío).

La teología catafática puede ser representada como una escala donde cada peldaño sirve para instancias superiores de la contemplación. Dos puntos se revelan cruciales para la interpretación del texto eliotiano: por una parte la imagen de la escalera, que se atribuye corrientemente a la fuente de San Juan de la Cruz, y que ya interviene en la representación del Areopagita; la imagen está en *Burnt Norton V*, aunque como término de comparación, y en un contexto que no es el más iluminador del presunto ascenso místico.

Conviene detenerse en lo que Santo Tomás, un autor al que Eliot lee con concentración, dice a propósito de las dos vías de acercamiento a la Divinidad.¹⁰⁷ Atiéndase, en primer lugar, a la crítica de la vía afirmativa:

Luego, si los mismos caminos son conocidos por nosotros imperfectamente, ¿cómo podremos por su medio llegar a conocer perfectamente el principio de esos mismos caminos? El cual, como sobrepasa dichos caminos fuera de todas proporción, se puede afirmar que, aun cuando conociéramos perfectamente esos mismos caminos, con todo no llegaríamos a obtener un conocimiento perfecto de su principio.¹⁰⁸

Tomás de Aquino cuestiona la inhabilidad de los sujetos cognoscentes para llegar al conocimiento perfecto, un argumento que yace bajo toda la teología negativa de Dionisio y otros pensadores. Más adelante formula tres modos de conocimiento: uno, simplemente natural, cuando el hombre se eleva al conocimiento de Dios a partir de las creaturas: es el *camino de eminencia*; el segundo, cuando Dios desciende hasta el hombre por medio de la revelación. En este caso se aclara que no se trata de un descenso para que veamos sino para que creamos. El tercero "ocurrirá cuando la mente humana sea elevada a contemplar perfectamente las cosas que han sido reveladas". No es sencillo asimilar esta triplicidad a la dualidad de las vías ya referidas. Pareciera que el primer camino del autor de la *Suma* se empareja con la vía afirmativa; el tercero parece reservado para la visión beatífica, pues habla de un conocimiento perfecto,

¹⁰⁷ "There is no emphasis in St. John's writings which is not also in the chief theologian whom he studied at Salamanca in Spain, St. Thomas Aquinas. Eliot's Clark Lectures show that he had been reading Aquinas avidly from 1924 to 1926..." (E. Knapp-Hay 157).

¹⁰⁸ Si igitur ipsae viae imperfecter cognoscuntur a nobis, quomodo per eas ad perfecte cognoscendum ipsarum viarum poterimus pervenire? Quod quia sine proportione accedit vias praedictas, etiam si vias ipsas cognosceremus perfecte, nondum tamen perfecta principii cognitio nobis adesset. *Suma contra Gentiles. Libro IV, Cap. 1.*

mientras que en la cita anterior lo daba como imposible. Resta el segundo, que es el de la Revelación, pero tratándose de un "descenso" de Dios, no se ve con claridad que se pueda identificar con la vía negativa de que habla Dionisio. Para llegar a conclusiones más firmes hay que apoyarse en un nuevo pasaje de la *Suma*:

Siendo así que la razón natural se remonta hasta el conocimiento de Dios por medio de las creaturas, y por otra parte, el conocimiento de la fe, desciende de Dios hasta nosotros por medio de la revelación divina, resulta que el camino de subida y de bajada es el mismo. Conviene, por lo tanto, que en el estudio de las verdades que creemos por exceder las fuerzas de la razón, sigamos el camino que hemos recorrido en los libros precedentes.¹⁰⁹

Así la doctrina del Aquinate manifiesta la equivalencia de los dos sentidos en el camino del encuentro del alma con Dios, pero en cuanto al ascenso de la primera, calificándolo "per creaturas", se deja ver que sólo toma en consideración la llamada "vía afirmativa," pero no la "apofática."

En la *Subida del Monte Carmelo*, San Juan de la Cruz presenta un capítulo, el octavo, con la siguiente declaración: "Que trata en general como ninguna criatura ni alguna noticia que puede caer en el entendimiento le puede servir de próximo medio para la divina unión de Dios".

Es fácil deducir de esta cita que para el doctor carmelitano la vía afirmativa es inoperante, pero la lectura atenta del capítulo, y aun de su presentación, pone en claro que se habla de la ineficacia de tal medio para "la divina unión," y no para avanzar en el conocimiento. De allí que anuncie que se ocupará de "aquellas noticias y aprehensiones que solamente pertenecen al entendimiento sobrenaturalmente por vía de los sentidos...". De este modo la doctrina parece retornar al Areopagita: la vía afirmativa sirve para el conocimiento de Dios, pero es inoperante en una instancia máxima, que es la unión mística. Ahora sí, la tercera modalidad de Santo Tomás, "cuando el alma sea elevada" destaca la especial agencia de Dios sin la cual el alma nada puede. Éste es un dato frecuente en los místicos: la unión mística es una gracia, y la vía negativa no es más que una preparación para esa gracia que desciende, a la cual se dispone el alma sin por ello hacerse meritoria de semejante merced.

E. Knapp-Hay explica el texto de Juan Yepes diferenciando una "noche oscura del sentido", que es activa y destinada a los principiantes, de otra "noche oscura del alma", pasiva y destinada a los adelantados en el camino místico. En su opinión, los *Cuartetos* se refieren a la vía negativa propia de los principiantes, esto es la primera noche. Los críticos -siempre según Knapp Hay- habrían confundido o invertido las dos noches del místico español cuando han hecho las aplicaciones a los *Cuartetos*. En efecto, como queda dicho, la *Subida del Monte Carmelo* comprende tres libros cuyas materias son, respectivamente: la noche activa del sentido, la noche activa del espíritu (Entendimiento) y la noche activa del espíritu (Memoria y Voluntad). En cambio, la *Noche oscura* comprende dos libros, y en

¹⁰⁹ Quia vero naturaliter ratio per creaturas in Dei cogitationem ascendit, fidei vero cognitio a Deo, in nos e converso divina revelatione descendit, est autem eadem via ascensus et descensus: oportet eadem procedere in his quae supra rationem creduntur, quae in superioribus processum est circa ea quae ratione investigantur de Deo.

ambos se trata de "noches pasivas"; del sentido en el primero, y del espíritu en el segundo.

Estas "noches", tanto las de la *Subida* como las de la *Noche oscura* son ejemplos de la vía negativa, pues siempre se trata de un oscurecimiento o despojamiento del alma, en un caso por operaciones efectuadas por la misma alma, en el otro por agencia divina: la vía afirmativa no es mencionada por San Juan de la Cruz excepto en el capítulo ya mencionado, cuando se declara su incompetencia para conquistar la unión con Dios. Knapp-Hay afirma que la noche oscura del alma, esto es, sin duda, la pasiva, o sea la tratada en la *Noche oscura*, no es aquélla a la cual se alude en los *Cuartetos*: "Es la vía del santo, no la del poeta".¹¹⁰ Esto da pie a objeciones, pues no se ve cómo la primera noche puede ser de mayor competencia poética que la segunda si dentro del camino místico ambas representan grados de purificación. Más sorprende que poco después llame a Eliot "master of the negative way", un predicado algo exagerado si en realidad le concede competencia sólo en el ámbito de la primera noche. Pero lo que resulta asombroso es la manifestación de que Eliot ha revertido las dos vías: "from illumination to purgation and ends with union" (160). La imprecisión terminológica se pone en evidencia cuando se usa para contraponer la afirmativa a la negativa, mientras que en otros casos sirve para distinguir la vía purgativa de la vía iluminativa. Por otra parte, si Eliot se ha detenido en la primera noche, dado que la otra es territorio del santo, no es defendible que "finalice con la unión"; al menos no resulta evidente de la fraseología de los *Cuartetos* que se alcance la vía unitiva.

Las citas que realiza E. Knapp-Hay no ayudan a despejar las incógnitas. Por ejemplo cuando intenta aclarar la confusión de las dos noches las refiere del siguiente modo: "the dark night of sense and the dark night of the soul. Both are described in St. John's *Ascent of Mount Carmel*, the first night for beginners, and the second for proficients" (155).

En realidad San Juan de la Cruz no las llama así, sino que dentro de la *Subida* incorpora la "Noche activa del sentido" y la "Noche activa del espíritu", que abarca, a su vez, dos libros. La *Noche oscura* comprende dos noches pasivas, la del sentido y la del espíritu. O sea que la tratadista opone "sentido" y "alma," mientras el místico opone "sentido" y "espíritu." Así dice San Juan de la Cruz en el *Prólogo* de la *Subida*:

*De esto habemos de tratar adelante con el favor divino, y de cómo se ha de haber el alma entonces y el confesor de ella, y qué indicios habrá para conocer si aquélla es la purgación del alma, y, si lo es, si es del sentido o del espíritu (lo cual es la noche oscura que decimos),*¹¹¹

Apenas más adelante escribe Knapp Hay:

When Eliot speaks of "the one way" and "the other" in "Burnt Norton," III, he lays chief emphasis on the "night of sense" and mentions the "night of the soul" only briefly at the end of the passage. (155)

¹¹⁰ 153 ss.

¹¹¹ San Juan de la Cruz 365. El texto muestra que "espíritu" está contenido en "alma" a modo de un hipónimo. Esta taxonomía parece contrariar la tradicional, según la cual "alma" es algo así como intermediario entre "espíritu" y "cuerpo." No es el caso estudiar ahora si San Juan reelabora fuentes medievales o si se aparta de ellas. Pero sí conviene marcar que el carmelita retiene una tripartición que a partir de Descartes se reduce a dos términos, lo cual produce infaliblemente la confusión de "alma" y "espíritu," cuyos territorios quedan completamente difusos. Vid. René Guénon. *La grande triade*. Cap. IX "Spiritus", "Anima", "Corpus"

La formulación es poco feliz: pues la expresión "the one way" aparece en efecto en *Burnt Norton*"; no en cambio "night of the soul". Esto da pie a pensar que para la estudiosa "noche del alma" se identifica con "la otra <que> es la misma"; pero la atribución es arbitraria o hipotética. En cambio, lo que sí ha ofrecido *Burnt Norton* es una serie de versos asindéticos, donde "Inoperancy of the world of spirit", combinado con "Dessication of the world of sense" resume con suficiente fidelidad la doctrina del carmelita. Claro que entremedio "Evacuation of the world of fancy," no encaja perfectamente ni entre las potencias sensuales ni entre las espirituales que distingue el místico español, quien entre las purgaciones del espíritu coloca "entendimiento," "memoria" y "voluntad". Insiste Knapp-Hay en la identificación de la "otra vía" - acaso apresuradamente- y concluye que en esa identificación Eliot

means that the twofold way, the two nights, are the same except for the passivity of the second. Both proceed by purgation, illumination and union with God. Both may proceed toward union because there is a natural and a supernatural union, and indeed the natural -begun in the night of sense- may lead toward the "total" supernatural union possible to the saints even on earth. (156)

Da la impresión de que Knapp-Hay confunde las dos noches con las dos vías, y si es cierto que Eliot habla de una identidad de las dos vías, como se desprende del epígrafe heraclitano que elige y de otros textos vistos, no hay -ni puede haber- identidad de las dos noches, al menos según el doctor carmelitano, dado que se refieren a ámbitos completamente diferentes. Cuando Juan de Yepes habla de unión natural, y lo hace en el capítulo 5 del libro II ("Noche activa del espíritu"), es para referirse a una unión que existe entre las almas y Dios porque Éste "mora y asiste sustancialmente" en ellas. A ésta llama "unión natural," pero rápidamente declara que no habla de esta unión sino de la sobrenatural, que es la que requiere el amor transformador.

En resumen, las dos vías, la negativa (o apofática) y la afirmativa (o catafática) conducen a Dios, por lo cual desde cierto punto de vista puede emparejárselas, aunque esto - como se ha visto - es discutido, por lo menos al tratar específicamente de la unión mística. Ahora bien, dentro de la vía negativa y siguiendo a San Juan de la Cruz, hay dos noches, la del sentido y la del espíritu, la primera activa y la segunda pasiva. Estas dos noches no son iguales. La unión natural de que habla San Juan no comienza en la noche del sentido, como quiere Knapp-Hay, porque es de otra índole: San Juan de la Cruz la nombra, pero no se ocupa de ella. Las "noches" son instancias de la unión *sobrenatural* con Dios. Véase el texto de *Burnt Norton III*:

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world.
Internal darkness, deprivation,
And destitution of all property,

Dessication of the world of sense,
 Evacuation of the world of fancy,
 Inoperancy of the world of spirit;
 This is the one way, and the other
 Is the same, not in movement
 But abstention from movement...

El vocabulario latinizado, de acciones sustantivadas encabezadas por el verbo "descend", está hablando de un conjunto de emprendimientos o de los resultados de los mismos.

Al caracterizar la otra vía como "abstención de movimiento" puede entenderse que ésta sea la vía de la pasividad por oposición a la primera.¹¹² Es ésa la interpretación de Knapp-Hay cuando dice que la doble vía, las dos noches, "are the same except for the passivity of the second. Both proceed by purgation, illumination and union with God". Este concepto es equivocado, probablemente porque Eliot habla de vías, cuando siguiendo a Juan de Yepes se esperaría que hablara de noches. No es cierto - aceptado que esté hablando de noches - que "ambas procedan por purgación, iluminación y unión..." Más bien la segunda noche, la pasiva, requiere la *previa* realización de la activa, como grados de depuración en vistas a la unión. Si las dos proceden de la misma manera no se ve cómo ambas pueden obtener la unión con Dios. Para justificar esta dualidad Knapp-Hay debe acudir al expediente de una unión natural y otra sobrenatural, según consta más arriba. Hecha esta aclaración entonces se podrá discutir si lo que se establece en los *Cuartetos* es una noche del sentido, o una noche del espíritu, o ambas.

Es inconducente negar el interés del autor de *Cuatro Cuartetos* por la mística. En las Conferencias de Clark se refería a formas del misticismo aristotélico-tomista, remitiéndose incluso a las fuentes de la *Metafísica* y de la *Ética Nicomaquea*. Esta forma se caracteriza por un proceso "in which the analytic intellect took part"; es el tipo de misticismo que adjudica a Dante y en general al siglo XII. Su interés por el tratado *De Gratia Contemplationis* de Ricardo de San Víctor es explícito. Pero también ha negado Eliot ser un místico.¹¹³ Paul Murray (1991) sostiene que su propósito es demostrar que el estilo y el contenido intelectual del poema de Eliot (*i.e.* *Cuatro Cuartetos*) ha sido influido directamente por la literatura del misticismo: "*Four Quartets* is a poem and not a prose passage of mystical theology" (p.6). Y poco más adelante: "But what is quite obvious is that Eliot's method of composition is basically the same as that of the Carmelite mystic, and the same also as that of almost every mystical author and poet within the western mystical tradition" (12).

No es posible dudar de lo primero pues sería desconocer una porción significativa de las lecturas formativas de Eliot. La segunda es una reflexión atinada toda vez que - como se ha visto a partir de los pasajes de Santo Tomás, de Dionisio y de San Juan de la Cruz - Eliot no revela un desarrollo doctrinalmente coherente, por lo menos para indicar simbólicamente los pasos del ascenso místico o la índole de la experiencia. Por eso el carácter de la tercera observación de Murray no resulta tan obvio en cuanto a "método de composición".

¹¹² Por otra parte "inoperancy of the world of spirit" puede interpretarse como "noche pasiva del espíritu," que es el segundo momento de la noche pasiva del alma según San Juan de la Cruz, o si se prefiere, la segunda noche según Knapp-Hay. Pero entonces es claro que esta "inoperancia" debería registrarse junto con "abstention from movement"; esto, es, pertenecería a la "otra vía".

¹¹³ Citas contenidas en P. Murray, *op. cit.* La primera, perteneciente a Clark *Lectures*, no publicadas: King's College Library, Cambridge, Lecture 111, : 8. La segunda corresponde a T. S. Eliot, "Deux Attitudes Mystiques: Dante et Donne." *Chronicles* (Paris) 3 (1927): 171, traducción del autor. La tercera es de la entrevista "Talking Freely: T. S. Eliot and Tom Greenweill," *Yorkshire Poet* (Leeds) 29 de agosto de 1961, p. 3. Cf. Murray, 30, 28 y 1, respectivamente.

Creo que Eliot es en efecto un poeta de preocupaciones religiosas, especialmente notorias en este largo poema meditativo. Así como en obras anteriores ha usado el mito en forma fragmentaria y al servicio de sus propósitos, en *Cuatro Cuartetos* ha trasvasado lecturas sustanciosas de San Juan de la Cruz y más oblicuamente de otros autores. No parece, sin embargo, que Eliot pueda ser considerado un místico. Naturalmente no ha dejado una prosa exegética de sus poemas, como ha hecho el doctor español; pero el ejemplo visto no permite asegurar que haya un empleo congruente de la terminología carmelitana que es tanto en la *Subida* como en la *Noche oscura*, muy rigurosa y teológicamente aplomada. El poema de Eliot no registra las instancias de la unión misteriosa con Dios, sin por ello negar que hay algunas alusiones a la vía negativa. Así como los nexos lógicos han desaparecido en *The Waste Land*, así también desaparecen de *Cuatro Cuartetos*, cuyos contenidos siempre han impresionado como más fácil y racionalmente reorganizables, los pasos rigurosos de la vía mística. Si el poeta decidía disfrazar las huellas místicas en sus obras de teatro, a sabiendas de que *Murder in the Cathedral* significaba una restricción de temas y de público (y no se olvide que *Burnt Norton* es una suerte de desprendimiento de esta obra teatral), no es desencaminado pensar que también en los *Cuartetos*, contemporáneos de las siguientes obras teatrales, se ha evitado una doctrina mística estructurada conforme con las fuentes más frecuentemente expuestas. Esto no significa enjuiciar la posibilidad de la experiencia mística de parte del poeta, lo que está fuera de cuestión.

9. El problema del tiempo

El caso de las dos vías sirve como introducción al complejo problema de la concepción del tiempo expuesta en *Cuatro Cuartetos*. Así Morris Weitz glosa el heraclitano "The way up is the way down" como una elección dentro del flujo del tiempo, que se equipara con estas opciones: la Muerte o Dios. En relación con Dios, que es eterno, todo lo demás es indiferente, es decir no vale nada.¹¹⁴ Esta apreciación de las "vías" es insólita, pero tiende un puente para el discernimiento de la posible fuente presocrática del concepto de tiempo. Para Weitz el tiempo manifestado en los *Cuartetos* no es el tiempo heraclitano; tampoco es bergsoniano, lo cual significa que no se asimila a una pura *durée*. La influencia de Heráclito se reflejaría fundamentalmente en la concepción de un Logos ordenador.

La fuente de la disquisición es posiblemente la lectura platónica de Heráclito, que ha acentuado - tal es el parecer de Kirk y Raven - el aspecto de la pasmosa fugacidad de todas las cosas. Esto parece contradecir en principio la estabilidad del Logos que Heráclito ha afirmado en otro fragmento.¹¹⁵ El famoso fragmento del río, que es el 217 en el libro de Kirk and Raven, podría ser fuente de la imagen del río que ofrece *The Dry Salvages*; pero en este momento interesa más la cuestión filosófica que la plástica. La idea de que las aguas han corrido entre dos inmersiones de una misma persona no marcaría (como dice Platón en el *Cratilo*) la absoluta vigencia del cambio, sino

¹¹⁴ Morris Weitz. "T.S. Eliot: Time as a mode of salvation." B. Bergonzi (ed.): 138-152.

¹¹⁵ Kirk & Raven 196 y ss.

más bien una noción del equilibrio entre contrarios que según Heráclito es constitutivo del mundo. La *unidad* del río - así lo explican Kirk y Raven - está dada por la regularidad del curso o flujo de sus aguas, de modo que hasta lo más firme se transformará a la larga en otra cosa para asegurar el equilibrio del total.

Esta aclaración ayuda a despejar la idea de tiempo presente en *Cuatro Cuartetos*. Según Weitz se trata de una concepción neoplatónica que sin negar la entidad del tiempo lo insume en la eternidad. La Historia es lo que acontece en el tiempo, lo que Eliot describe en otros pasajes con la expresión "in time" para contraponerla a "out of time", la contemplación *sub specie aeternitatis*. Esto se ve en *Murder in the Cathedral* cuando el arzobispo formula su resolución:

It is not in time that my death shall be known
It is out of time that my decision is taken ¹¹⁶

La Encarnación, que Eliot no identifica específicamente como cristiana, corresponde a una irrupción paradigmática de la Eternidad en el Tiempo. No debe sorprender la insistencia con que aparece en el poema la palabra "pattern". ¹¹⁷ Mirada desde este punto de vista la cuestión del tiempo se clarifica: el tiempo que fluye no es una categoría *ficticia* por comparación con la eternidad. La fugacidad de las cosas - sea ésta una consideración de raíz heraclitana o no - no las despoja de realidad, de otro modo la Encarnación no tendría dónde ni cuándo ni cómo acontecer. Esto no quita que, examinado desde el punto de vista de la atemporalidad, el tiempo se sienta como "ridículo" al estirarse en uno y otro sentido (*Burnt Norton V*). "Encarnarse", cualesquiera sea el marco teológico dentro del cual Eliot lo inscriba, significa asumir la categoría del tiempo, insumirse en el tiempo desde la intemporalidad. La naturaleza de este fenómeno no es fácilmente aprehensible: "The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation" (*The Dry Salvages V*). El tiempo tampoco podría ser puramente cíclico, dado que "encarnación" significa el *kairós* de la Historia, el momento maduro e irrepetible. Esto no puede significar que el poeta desconozca el ritmo de las estaciones, en el que ve un símbolo del permanente decaer de las cosas, pero obsérvese que en *Little Gidding I* se marca una estación que parece infringir el curso normal, y sin embargo retiene caracteres de atemporalidad:

Midwinter spring is its own season
Sempiternal though sodden towards sundown,

El mismo concepto se halla en *Murder in the Cathedral* con unas imágenes similares a las de *Little Gidding*. En la obra teatral la naturaleza impar del advenimiento de Thomas Becket no escapa siquiera al Tentador, quien dice:

And of the new season.
Spring has come in winter. Snow in the branches
Shall float as sweet as blossoms.

(247)

¹¹⁶ *Op. cit.* 212.

¹¹⁷ Para una reseña de este problema, véase Paul Murray 85.

Por este motivo Bodelsen prefiere hablar de tres tiempos: un tiempo que llama amorfo aludiendo probablemente al hecho de que carezca de mensura humana; es el tiempo "más viejo que el tiempo de los cronómetros", que menciona *The Dry Salvages I*, en referencia a un río, a un mar, a una campana, que se burlan de los cálculos humanos. Después vendría el tiempo humano, el tiempo de la Historia propiamente dicha; mientras que una tercera categoría queda reservada para el "tiempo de Dios", o sea la eternidad. Este es el tiempo del santo o del místico.¹¹⁸ La tripartición del tiempo es un concepto que también formula Helen Gardner aunque limitándolo a *East Coker*: hay un tiempo solar, que regula las estaciones; un tiempo biológico, que determina el ciclo de los seres, y un tiempo histórico, medido por el hombre. En este rápido esquema no tiene vigencia la noción de atemporalidad.¹¹⁹ Por su parte Denis Donoghue distingue cuatro modalidades de tiempo presentes en los primeros versos de *Burnt Norton*: una corresponde al encadenamiento de los sucesos; la segunda, eternamente presente, excluye el flujo de la historia y es por eso imposible de redimir; la tercera es el tiempo de encadenamientos de sucesos que podrían haber sido diferentes, una suerte de tiempo hipotético. La cuarta, en fin, es un tiempo que no nos pertenece, un tiempo que se orienta a un propósito divino.¹²⁰

En la consideración de este problema juegan dos referencias fundamentales: el comienzo de *Burnt Norton I* y las menciones de la rueda, del movimiento y del punto fijo, que se hallan en otras partes del poema.

La apertura de los *Cuartetos* - esto es, sus tres primeros versos - no ofrece un pensamiento novedoso pero hay algunas cualidades que los hacen imborrables: el ritmo cargado de cuatro acentos en palabras léxicas; la sintaxis anómala que postpone los adjetivos, y el adverbio *perhaps* que produce un efecto dubitativo en todo el enunciado. Esto se rubrica en la cláusula condicional que se abre de inmediato.

Éste es el pasaje de las *Confesiones* de San Agustín que reconocidamente sirve de fuente para el texto de *Burnt Norton*:

¿Qué es, pues, el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente? ¿Quién podrá comprenderlo con el pensamiento para hablar luego de él? Y, sin embargo, ¿qué cosa más familiar y conocida mentamos en nuestras conversaciones que el tiempo? Y cuando hablamos de él, sabemos sin duda qué es, como sabemos o entendemos lo que es cuando lo oímos pronunciar a otro. ¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quisiera explicarlo a quien lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está

¹¹⁸ C.A. Bodelsen, *T.S. Eliot's Four Quartets* 35-36.

¹¹⁹ Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets* 41.

¹²⁰ Denis Donoghue 214.

en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser? ¹²¹

Al negarle entidad al pasado y al futuro, San Agustín restringe la aplicación del verbo "ser" al instante. Este instante es sin embargo tan fugaz que se queda sin extensión aprehensible, existe apenas en la mente, y por eso el punto es una adecuada representación espacial. En una obra como los *Cuartetos*, donde es estrecho el entramado de lo espacial con lo temporal (como se advierte en la bivalencia de "still" en varios pasajes), interesa rescatar esta puntualización del presente como articulación del pasado y el futuro. El presente es relativamente el "medio" del tiempo, pero no hay que olvidar que esta representación rectilínea del tiempo no se compadece nítidamente con el carácter cíclico que muestran los *Cuartetos* en la sucesión de las estaciones y en las paradojas expresadas en *East Coker*. Sin embargo la formulación de estos primeros versos no deja de sugerir, como nota H. Blamires, una idea de recurrencia.¹²² Si se contrasta la "necesidad" (en el sentido de incambiabilidad) del pasado con la "libertad" (en el sentido de ámbito modificable por la voluntad humana), se entiende que Eliot ubique un adverbio de duda ("perhaps") en esta primera parte de la identidad. ¹²³

Con la cláusula condicional se introduce un concepto teológico, que es el de redención. La redención puede entenderse como una irrupción de la eternidad en el tiempo; debe estar por consiguiente más allá del tiempo para no ser fagocitada por una constante inmersión en el pasado. Algunos estudiosos concuerdan en que en estas frases (vv.5-6) se oculta el nombre de Dios. Grover Smith entiende que siendo todo *actual* para Dios, el tiempo es irredimible porque ya está redimido. ¹²⁴ Resta decir que esta hipótesis confirmaría que no existe tal eternidad del presente, o mejor, que la eternidad está en otra dimensión y por eso el tiempo es redimible, concepto que se conjuga en la esfera teológica con el de encarnación. ¹²⁵ H. Blamires, sin embargo, sostiene que el concepto de "unredeemable" se aplica a la imposibilidad de recobrar el tiempo si éste es eternamente presente. La noción se despojaría así de connotación teológica. ¹²⁶ La insistencia del pájaro que dice en *Ash Wednesday IV* "Redeem the time", con ecos de epístolas paulinas, parece desautorizar una consideración "no marcada" del verbo "redimir."

Una nueva dificultad surge con los versos siguientes, que forman dos bloques: en un caso, "What might have been", se completa con el predicado "is an abstraction"; en el segundo caso se completa con el predicado "Point to one end". Este último predicado entra en contradicción con el anterior, dado que al *télos* de la segunda afirmación se le opone la "perpetua posibilidad" de la primera. Examinada esta decena de versos se descubre un pensamiento que avanza como en un meandro, pero culmina con un verbo en indicativo no atenuado por modalizadores de duda, que insume "lo que podría haber sido" y "lo que ha sido" en un *télos* dominante. Las frases encomilladas reúnen la necesidad del pasado con sus potencialidades no actualizadas, pero la aseveración de que ese fin está siempre presente revela que no es el tiempo el eternamente presente, sino el

¹²¹ Quid est enim tempus? Quis hoc facile breviterque explicaverit? Quis hoc ad verbum de illo proferendum vel cogitatione comprehenderit? Quid autem familiarius et notius in loquendo commemoramus quam tempus? Et intelligimus utique, cum id loquimur, intelligimus etiam, cum alio loquente ei audimus. Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio; fidenter tamen dico scire me, quod, si nihil praeteriret, non esset praeteritum tempus, et si nihil adveniret, non esset futurum tempus, et si nihil esset, non esset praesens tempus. Duo ergo illa tempora, praeteritum et futurum, quomodo sunt, quando et praeteritum iam non est et futurum non est? Praesens autem si semper esset praesens nec in praeteritum transiret, non iam esset tempus, sed aeternitas. Si ergo praesens, ut tempus fit, quia in praeteritum transit, quomodo et hoc esse dicimus, cui causaliter sit illa est, quia non erit, scilicet non vere dicamus tempus esse, nisi quia tendit non esse? *Obras de San Agustín, Liber XI, Caput XIII.*

¹²² Harry Blamires. *Word Unheard. A Guide through Eliot's Four Quartets* 7. Para una posible fuente budista, aunque refutada. *vid.* E. Knapp-Hay 166.

¹²³ Pero Murray ve el adverbio, igual que el condicional "if," con que empieza el verso 4o., como una manifestación cautelosa ante el tema (47). Comparte esta apreciación la Hermana Mary Anthony Weilig 2. Pero aunque la noción de duda es innegable, no todos sacan las mismas conclusiones. *vid.* Stephen Spender. "Eliot" Shella Sullivan ed.: 151-177.

¹²⁴ Grover Smith. *T.S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning* 259.

¹²⁵ Para esta omisión del nombre de Dios, *vid.* Doris T. Wight. "Metaphysics through Paradox in Eliot's *Four Quartets*" 63-9.

¹²⁶ H. Blamires 7.

fin, el *télos*. Los versos finales de *Burnt Norton I*, retoman esta canalización de todo tiempo, aún el potencial, hacia un *télos*. El instante crucial, donde lo atemporal se intersecta con el tiempo, será en los *Cuartetos* la Encarnación. El tiempo que se estira hacia el antes y el después, es "ridículo y gastado" (*Burnt Norton V*) porque habrá de insumirse en la atemporalidad del Amor. El siguiente aserto de Charles Moellier aclara definitivamente la cuestión:

In the incarnation, God "young and eternal" becomes "internal" in the sphere of time. He enters into the temporal, inserts himself within it in such a close, placentary, and medulary way that the temporal becomes "temporally eternal." This is a paradox. The temporal apparently fades, apparently grows old, apparently disappears, but it unceasingly renews itself at the source by the presence of God in the incarnation of his son Jesus Christ. ¹²⁷

El segundo aporte para la consideración del tiempo está dado por la disposición de ciertos símbolos tradicionales relacionados. Se trata básicamente del compuesto rueda-centro fijo. La rueda deriva geoméricamente de una circunferencia con su centro visible. Es evidente que el punto central, espacialmente nulo, representa la unidad fija, mientras que la circunferencia es lo manifestado o múltiple, es decir lo que se mueve. La circunferencia es, por tanto, un correlato curvilíneo de lo que de otro modo expresaba la recta del tiempo con el punto articulador de pasado y presente, en la medida en que este punto significara la incidencia de la Eternidad. Las representaciones céntricas que aparecen en *Cuatro Cuartetos* repiten simbólicamente el valor de la rueda y su centro. Entre ellos puede citarse "axle-tree," o árbol-eje, de *Burnt Norton II*, - probablemente connotado por el árbol de la Cruz -; la danza, (*ibid*) o el movimiento que paradójicamente se sitúa en el punto quieto, o sea en el centro engendrador, como el radio de una circunferencia, del movimiento. En el centro se halla el Amor como motor inmóvil, lo que ejemplifica el pasaje más claramente aristotélico del poemario:

Love is itself unmoving,
Only the cause and end of movement.

(*Burnt Norton V*)

Además debe mencionarse el loto, (*Burnt Norton I*) símbolo oriental que se corresponde con la rosa en Occidente; las zarzas, ("briars", *East Coker IV*) connotadas probablemente por la corona de espinas; el repliegue de las lenguas de fuego (*Little Gidding V*).¹²⁸

¹²⁹Puede observarse que la mayoría de las alusiones están contenidas en *Burnt Norton*: esto no es casual si se piensa que este poema se desarrolla a partir de fragmentos suprimidos de *Murder in the Cathedral*. Y en esta obra se ve cómo el Obispo debe sostener una lucha entre los extremos temporal y atemporal que lo reclaman. El símbolo de la rueda viene asociado con dos opuestos que sin embargo se concilian, la acción y la pasión:

¹²⁷ Charles Moeller, *Man and Salvation in Literature* 156.

¹²⁸ Nota E. Drew que esta reconciliación en un punto inmóvil es la diferencia entre los *Cuartetos* y Heráclito, que retiene la permanente tensión entre los opuestos. T. S. Eliot. *The Design of his Poetry* 90.

¹²⁹ Explicando un verso del *Cántico espiritual* San Juan de la Cruz se vale del símbolo de la granada para un concepto afín: "...porque con granada entendemos aquí cualquier virtud y atributo de Dios, el cual atributo o virtud de Dios es el mismo Dios, el cual es significado por la figura circular o esférica, que no tiene principio ni fin" (729).

Only
The fool, fixed in his folly, may think
He can turn the wheel on which he turns.

(247)

Y en boca del extraño cuarto tentador:

That the pattern may subsist, that the wheel may turn and still
Be forever still. ¹³⁰

(256)

Por último, conviene decir que muchas representaciones simplificadas marcan un cuaternario, o sea, en el caso de la rueda, dos diámetros perpendiculares, lo que acentúa el carácter puntual e inmóvil del centro. La noción de *cuatro* está contenida en el mismo título del poemario, por más que Eliot no haya pensado en esa estructura desde un principio. Pero además hay otros cuaternarios que se señalan en los poemas, por ejemplo las estaciones, las localidades, los elementos, las virtudes, y el que se forma conjugando la persona de la Virgen con la Trinidad. Estos aspectos naturalmente se vinculan con el problema de la estructura, que ya ha sido tratado.

10. Apéndice: La versificación y la traducción

La estructura rítmica predominante empleada por T. S. Eliot en los *Cuartetos* es un verso yámbico de cuatro o cinco acentos principales, esquema que se permite flexibilizar en extremo. Los pasajes líricos, que se incluyen generalmente como comienzos de la segunda sección de cada cuarteto, se valen de versos breves, mayoritariamente trímetros. Hay en todo caso pasajes en los que la búsqueda de ruptura del isocronismo debe entenderse como deliberada; así, por ejemplo, cuando inmediatamente después del poema lírico de *East Coker II*, el poeta toma distancia de su propia retórica afirmando: "That was a way of putting it -not very satisfactory." El prosaísmo de algunos versos de los *Cuartetos* ya había sido objeto de irrisión - incluso acerba- de algunos comentaristas. ¹³¹

Otras variables son la *terza rima* de *Little Gidding*, aunque elaborada como alternancia de finales masculinos y femeninos en lugar de encadenar rimas; el trabajoso enlazamiento de rimas en las sextinas de *The Dry Salvages, II*, y algunas rimas internas, aliteraciones y paronomasias.

En la *Introducción* a su edición bilingüe de los *Cuartetos*, E. Pujals Gesalí pasa revista a las traducciones anteriores. Al tratar el aspecto de la versificación nota que V. Gaos y J. M. Valverde obtuvieron simplemente prosa como resultado de su voluntad de traducir verso por verso. En cambio, J. R. Wilcock se sujetaría a metros españoles más reconocibles, como heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos. Pujals Gesalí decide emplear el concepto de *equivalencia dinámica*, esto es la paridad o similitud de efectos acarreados por la prosodia de cada sistema lingüístico. Para ello ha buscado metros poco

¹³⁰ Para diversos usos del símbolo de la rueda, entre ellos, por ejemplo, el tormento de vivir, como en *Rey Lear*, vid. Nevill Coghill, "Commentary" a *The Family Reunion* (215). Para posibles orígenes de la imaginería de la rueda y del centro, Buda, Leibniz, Charles Williams, Aristóteles, Flidn, Spinoza, vid. E. Knapp-Hay, 168. Quizá no tenga objeto indagar fuentes de una simbología que Eliot emplea de modo completamente ortodoxo desde el punto de vista tradicional.

¹³¹ Por ejemplo Karl Shapiro, quien glosaba el poemario de Eliot con versos paródicos en un poema llamado *Essay on Rime* (1947). En cierto modo coincide con la observación F. Matthiessen, quien intenta justificar en una búsqueda del efecto de sorpresa el abrupto cambio en este pasaje. Y aún así entiende que ha ido "demasiado lejos" (*The Achievement of T. S. Eliot* 180)

comunes, como el eneasílabo, y advierte que la renuncia a los versos hipermétricos lo ha conducido a un incremento en la cantidad de versos, que estima en un diez o quince por ciento más que en el original.

Es un lugar común justificar las elecciones de una traducción; aneja a tal justificación suele ir una crítica o censura de las traducciones anteriores. Mi objeción principal a la versión de Pujals Gesali en el orden prosódico tiene que ver con un cierto exceso de encabalgamientos, que no corresponde ejemplificar ahora, pero que crean, en mi opinión, una sensación de inseguridad o de vértigo allí donde Eliot es meditativo y sosegado. Otras observaciones semejantes podrían hacerse a intentos de reproducir los efectos de las rimas; pero ninguna de ellas eximiría al lector o estudioso del cotejo de las traducciones y del examen de las justificaciones, cuando las hay.¹³²

En el caso presente se ha procurado marchar cerca del orden de formulación del texto original, haciendo las operaciones requeridas por la norma de cada sistema. En general se ha buscado, más que el patrón de la isometría, el efecto del pie rítmico, esto es una cierta recurrencia de acentos en los versos largos. Pretender este efecto a ultranza hubiera sido desvirtuar la rica intención del original inglés, donde, como queda dicho, el poeta parece ironizar sus propios recursos.

Algo más sobre la rima. En los pasajes más fuertemente rimados, como por ejemplo en el comienzo de *Burnt Norton II*, *East Coker IV*, he recurrido al siempre fecundo asonante castellano, que permite una moderada reflexión sonora sin torturar el significado, como suele suceder en la voluntad de retener rimas consonantes. Pero he renunciado al procedimiento de la asonancia en la traducción del pasaje de *The Dry Salvages II*, donde la persistencia de consonantes lleva a un efecto *ostinato*, incluso con finales extraños (*i.e.* "oceanless"), que no me parecieron plausibles en nuestra lengua.

Burnt Norton

τοῦ λόγου δ'έόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοί.
ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.
l.p.77.Fr.2.

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὤυτή.
.p.89.Fr.60.

Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Herakleitos).

I

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.

But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,

Burnt Norton es el poema que cierra *Poems 1909-1935* y fue concebido como elaboración de partes finalmente excluidas de *Murder in the Cathedral*. El topónimo se relaciona con una casa de campo cerca de Chipping Garden, en Gloucestershire, que Eliot visitó en 1934.

Time present...: El pasaje ha sido discutido en el capítulo correspondiente a la noción del tiempo. En esta traducción, a diferencia de otras traducciones castellanas, se prefiere el verbo "ser" al verbo "estar". La distinción corriente, que atribuye un valor de permanencia a "ser" y un valor de transitoriedad a "estar", queda suficientemente desmentida por varios casos anómalos. El ya clásico estudio de Navas Ruiz (1963) concluye que el verbo "ser" indica más bien la ausencia de la dimensión temporal, mientras que "estar" representa duración. T. S. Eliot parece retener la idea intemporal en la unificación de las divisiones tradicionales del tiempo contempladas *sub specie aeternitatis*. El subjuntivo de la traducción se justifica por el adverbio de duda que aparece en el texto original. La idea de redimir el tiempo aparece con insistencia en *Ash Wednesday*, con ecos de San Pablo, *Ad Ephesios*, 5, 16: "redimentes tempus" y *Ad Colossenses*, 4, 5. Pero en cuanto al encadenamiento fatal del tiempo, la obra más evidente es *Family Reunion*, "...past is irremediable," (228); "In which all past is present, all degradation / Is unredeemable" (234), etc.

Conviene decir que las traducciones de Gaos, Valverde y Wilcock transitan desde el verbo "estar", para el verso 2, al verbo "ser", para el verso 4. Pujals Gesali es más coherente al retener "estar" en ambos casos. En la traducción presente, por la razón expuesta, se repite el verbo "ser".

...one end, which is always present. Este fin o término parece ser la Encarnación como instante crucial.

Footfalls...habrá de vincularse con las danzas rústicas de *East Coker I*. La frase reproduce casi textualmente al Coro en *Murder in the Cathedral*: "More than footfall in the passage, / More than shadow in the doorway," (272).

...which we did not take. Por primera vez aparece un pronombre personal. Hugh Kenner reflexiona que este

Burnt Norton

τοῦ λόγου δ' ἔόντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοί
ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.
I.p.77.Fr.2.

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὠυτή.
.p.89.Fr.60.

Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Herakleitos).

El tiempo presente y el pasado
probablemente sean presente en el futuro
y el futuro se encierre en el pasado.
Si todo el tiempo es eterno presente
todo él es irredimible.
Lo que podría haber sido, una abstracción
que permanece como posibilidad perpetua
sólo en un mundo de especulación.
Lo que podría haber sido y lo que ha sido
señalan a un fin siempre presente.
Los pasos hacen eco en la memoria
por el pasaje que no hemos tomado
hacia la puerta que nunca hemos abierto
para entrar al jardín de las rosas. Así mis palabras
hacen eco en tu mente.

Mas con qué propósito
perturbar el polvo en un cuenco de pétalos de rosas
eso no lo sé...

Otros ecos
habitan el jardín. ¿Es que hemos de seguirlos?
Rápido, dijo el pájaro, encuéntrenlos, encuéntrenlos

"nosotros" es similar al francés "on", un pronombre de anonimato (171). Pero Eric Thompson explica dos posibilidades del "nosotros": 1) El poeta y su amada, quienes nunca habían abierto la puerta del jardín; 2) "nosotros", que en algún tiempo *los* encontramos, *los* vimos reflejados en el estanque... (93)

Helen Gardner ve el impersonal "one" como predominante en *Burnt Norton*, del modo como "I" (yo) es el pronombre de *East Coker*; "we" (nosotros) es la persona predominante en *The Dry Salvages*, y la ausencia de pronombres sería definitoria en *Little Gidding* (*The Art...* 30-50). En *The Composition...* dice que estos pronombres tienden a ocultar a la primera persona gramatical (29). El problema retornará cuando se mencione "they".

door...rose garden: Es evidente que se trata de una alusión al Paraíso terrenal como *ónfalos*, al cual se quisiera regresar. El jardín se relaciona de manera ortodoxa con la "Señora" o la Virgen en *Ash Wednesday*. Cf., por ejemplo, en Gonzalo de Berceo, el proemio alegórico a *Milagros de Nuestra Señora*. El jardín tiene el valor de resguardo apropiado para el auto-encuentro en *The Confidential Clerk*: "You have your secret garden, to which you can retire / And lock the gate behind you" (473). Pero permanece el valor teológico, genesiaco: "If I were religious, God would walk in my garden" (474). J. Margolis refiere seis niveles de jardín: el del siglo XVIII, el de Tennyson, el de la infancia, el Edén, el paraíso terrenal de Dante en el Purgatorio, y el Paraíso celestial (138).

My words...your mind: El poeta define su identidad y apela al lector.

But to what purpose...: Parece que la agitación del polvo se equipara al eco que las palabras harían en la mente del "tú", pero también puede aludir a la inutilidad de resolver "lo que podría haber sido".

"Disturbing" puede ser entendido con valor de infinitivo, como nombre de una acción, pero también como participio, cuyo sujeto sería "my words".

Round the corner. Through the first gate,
 Into our first world, shall we follow
 The deception of the thrush? Into our first world.
 There they were, dignified, invisible,
 Moving without pressure, over the dead leaves,
 In the autumn heat, through the vibrant air,
 And the bird called, in response to
 The unheard music hidden in the shrubbery,
 And the unseen eyebeam crossed, for the roses
 Had the look of flowers that are looked at.
 There they were as our guests, accepted and accepting.
 So we moved, and they, in a formal pattern,
 Along the empty alley, into the box circle,
 To look down into the drained pool.
 Dry the pool, dry concrete, brown edged,
 And the pool was filled with water out of sunlight,
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light,
 And they were behind us, reflected in the pool.

Other echoes...: Estos "ecos" parecen relacionarse con la voz del pájaro, que invita a hallar(los). Pero sintácticamente no hay cómo justificar semejante atribución. H. Blamires asegura que la imprecisión es deliberada, en cuanto a la dificultad de decidir si esta experiencia que se avecina es iluminadora o ilusoria (11).

...the bird: La voz de la inspiración, e incluso del Espíritu Santo, para Murray (21). También Blamires (11).

...first gate...first world: La frase tiene un sabor platónico. Naturalmente, la noción de la recuperación de la infancia como instancia armoniosa ostenta en inglés el tratamiento esperanzado que ha efectuado Wordsworth en "Ode on Intimations of Immortality".

The deception of the thrush: "Deception" indica que esta ave es de significado opuesto al pájaro que invitaba a encontrar "los ecos". Pero Murray la identifica con la anterior al explicar que este "engaño" se transforma en una "falta feliz" que acarrea la redención (22). David Ward, relaciona a "thrush" con "bulbul", un pájaro que cumple una función semejante en la tradición sufi. Pero no es claro en cuanto a esa función (232). Eric Thompson remite a un verso de Whitman, donde "thrush" representaría el "démon" poético (94). Balanchandra Rajan sostiene que este canto del pájaro es una advertencia de que la poesía puede ser engañosa, pero niega una identificación plena con "el canto de las sirenas" (81). Puede ser importante determinar por qué Eliot ha elegido el "tordo" para asociarlo con "engaño". La condición de ave parásita, que se le adjudica popularmente al tordo en nuestro país, es atributo del cucú en el folclore europeo. El "engaño" sería en tal caso el de aprovechar el nido de otro pájaro para desovar. No parece pues que ésta sea la razón, pero tampoco he hallado razones alternativas. "Zorzal", como "tordo", equivalen a "thrush" en inglés. (*A New Dictionary of Birds*, edited by Sir A. Landsborough Thomson. London-Edinburgh: Th. Nelson and Sons, 1964, *The Pictorial Encyclopedia of Birds*, edited by Bruce Campbell. Translated by Olga Kuhnova. London, New York, Sydney, Toronto: Hamlyn, 1978 (reimpresión). Wilcock ha elegido la voz "zorzal", en lo que se diferencia de los demás traductores. Posiblemente la ha preferido por tratarse de un ave canora conocida en el Río de La Plata y famosa por su canto. A. D. Moody glosa del siguiente modo: "Thus, the *deception* is a very complex moment of truth: a mixing of memory and desire which reaches toward their final resolution". (186). Elizabeth Drew explica: "The voice of the thrush is 'deception' partly because the whole thing is unseen and unheard by the outward senses, and partly because the experience, though it is one of the moments of 'reality', contains only a partial revelation of it, since its centre is in the sense world" (188).

a la vuelta. Por el primer portal
a nuestro mundo primero. ¿Es que hemos de seguir
el engaño del tordo? Nuestro mundo primero.
Dignificados, invisibles, allí estaban
se movían ingravidos sobre las hojas muertas
en el calor otoñal, por el aire vibrante,
y el pájaro llamó, en respuesta
a la música inaudita oculta en la maleza.
Y cruzó el destello no visto de la mirada: las rosas
tenían el aspecto de flores contempladas.
Allí estaban como anfitriones: aceptados, aceptaban.
Nos movimos, nosotros y ellos, procesión formal
a lo largo del callejón vacío, al círculo de boj,
para asomarnos al estanque reseco.
Seco el estanque, seco el concreto, bordes pardos,
y un agua brotada de la luz del sol llenó el estanque
y los lotos crecían, quedamente.
Resplandecía la superficie desde el corazón de la luz
y ellos detrás de nosotros, reflejados en el estanque.

There they were...: "They" crea problemas difíciles de resolver, y las posiciones son bastante dispares. J. Maniates Reibetanz conjetura una relación de "ellos" con los ecos de lo que podría haber sido (27); Paul Murray adscribe el pronombre a la influencia de Kipling, autor de una historia llamada "They" (180). Milward admite la ambigüedad, aunque indica una conexión con las memorias del pasado (22). Hugh Kenner admite que "nuestro mundo primero" podría ser el de la infancia, en cuyo caso "ellos" serían antecesores muertos, pero presentes; podría ser también el jardín del Edén, y en tal caso, "ellos" serían "nuestros primeros padres"; si el jardín fuera el de *Burnt Norton*, "ellos" serían los espectros conjurados desde el siglo XVII (169). La identificación con Adán y Eva la comparte Eric Thompson (93). C. Bodelsen indica la dificultad de identificar a "they" con "laughing children", pero conjetura que "you", nombrado antes, identifica a la persona que camina con el poeta, y que en el mundo de lo que podría haber sido, hubiera sido la madre de los niños (43). "The unheard music" parece evocar "melodies unheard", en la "Ode on a Grecian Urn", de Keats. También Eliot ha empleado la expresión "Word unheard" en *Ash Wednesday*. La naturaleza impar de la experiencia se advierte en los prefijos privativos, "invisible", "unheard", "unseen". Blamires y Milward aluden a un "éxtasis", adjudicando la rmención "eyebeam" al poema de Donne llamado precisamente *The Ecstasy* (12, 24, respectivamente). Blamires entiende que el conjunto "beam-crossed" lleva connotaciones de la Crucifixión.

...accepted and accepting: en *The Cocktail Party*, "Only by acceptance of the past will you alter its meaning" (439). Y en *The Confidential Clerk*, "Oh, that's so wonderful, to be accepted! / No one has ever 'just accepted' me before" (475).

And the pool was filled...: Se trata de un momento de plenitud de la naturaleza y de quienes se acercan a contemplarla -una suerte de epifanía que también registra Agatha cuando ayuda a iluminar a Harry en *The Family Reunion*: "I only looked through the little door / When the sun was shining on the rose garden: / And heard in the distance tiny voices" (334). Es claro que la construcción "lotos rose" funde dos símbolos tradicionales, el del loto y el de la rosa. El loto que se abre sobre las aguas representa el desarrollo de la manifestación, y la rosa, cuyo simbolismo no es dispar, acentúa el aspecto "receptivo" de la copa. René Guénon refiere la equivalencia entre la flor y otros símbolos de la manifestación en desarrollo, principalmente la rueda, cuyos rayos se emparejan con los pétalos de estas flores tradicionales (*Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada* 62-65). Incidentalmente, el capítulo de Guénon sobre "El lenguaje de los pájaros" revela que Eliot no ha elegido al azar: los pájaros son "voces superiores" y conducen al centro (45). Por otra parte Eliot vuelve repetidamente sobre ambas figuras, la de la rosa y la de la rueda, en los *Cuartetos*. (62-65). Más adelante se verá cómo estas posibles conexiones con el emblema del Graal son aceptadas por otros críticos. La conjunción de la luz y de la rosa que alaban sin cesar al Creador, es una imagen que emplea Dante, conducido ya por Beatriz, en *Paradiso*, 117.

Heart of light: Es un contraste con la novela de Conrad, *Heart of Darkness*, de quien Eliot saca el lema para *The Hollow Men*. La imagen de la luz es uno de los motivos predilectos de Eliot y se relaciona con la dialéctica luz-oscuridad ya estudiado.

Then a cloud passed, and the pool was empty.
 Go, said the bird, for the leaves were full of children.
 Hidden excitedly, containing laughter.
 Go, go, go, said the bird: human kind
 Cannot bear very much reality.
 Time past and time future
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.

!!

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

Then a cloud passed: Quizá un eco del pasaje de la Transfiguración o de la Ascensión. La visión finaliza, y la percepción de los niños en el follaje, sumada a la invitación del pájaro, parece subrayar que "la especie humana no puede soportar demasiada realidad".

...full of children: Bodelsen recuerda un artículo aparecido en *Traditio* (1934), cuya autora sospecha una relación entre la imagen de los niños y el Graal. Se trata de pasajes semejantes donde Perceval se encuentra con niños que están en las copas de los árboles y que le dicen que lo guiarán hasta la Copa. La relación no parece desencaminada toda vez que el árbol tiene significado axial. Esto se ve a continuación en el pasaje lírico de este cuarteto (58). *Human kind...reality:* es una frase que aparece idéntica en boca del Arzobispo de Canterbury, en *Murder in the Cathedral* (271).

Garlic and sapphires... El breve pasaje lírico ilustra la noción de una perpetua contienda entre las cosas. Existe sin embargo una reconciliación en las estrellas, o sea en el orden trascendente. Sister Mary Anthony Weinig descubre en esta sección el mayor porcentaje de palabras que rara vez reaparecerán en los *Cuartetos* (11). La asociación de ajo y zafiros es interpretada de modo divergente. Milward observa que la conjunción de una cosa poco delicada con una piedra preciosa simboliza las dos clases de amor distinguidas por Platón: el amor terrenal y el celestial (30). Para Blamires operan características semejantes, crudeza y encanto, pero de la carne humana (16). Rajan da cuenta de la interpretación de Joseph Chiari, a saber, el elemento temporal y el perenne de la vida humana; y de Grover Smith: la glotonería y la avaricia (91). Para la conexión de este pasaje lírico con la *Eneida* (el pasaje Dido y Eneas), *vid.* Blamires *Apéndice I*.

...axle tree: Blamires está en lo cierto al remitir al poema "Orchestra", de Sir John Davies: lo que importa es el sentido axial del árbol en la danza cósmica (18). No difiere esencialmente de Milward, salvo en cuanto que éste restablece el sentido tradicional y realiza la vinculación con el "árbol de la cruz" cristiano. (31) E. Drew "sospecha" esta conexión, pero también conjetura una alusión al eje de un carro de guerra, y esto restaura el símbolo de la rueda. No hay discrepancia entre los comentaristas principales sobre el significado del "axis mundi". Puede agregarse que un árbol hueco es el espacio mítico de esa armonía perdida que recuerdan Harry y Mary en *The Family Reunion* (307). Lamentablemente, no hay modo de reflejar en la traducción la bivalencia "eje"- "árbol". "Axle-tree" es sinónimo de la voz nativa "ax tree".

Y se vació el estanque al pasar una nube.
Vayan, dijo el pájaro, pues las hojas estaban llenas de niños,
escondidos y excitados, contenían la risa.
Vayan, vayan, dijo el pájaro: el género humano
no soporta excesiva realidad.
El tiempo pasado y el tiempo futuro
lo que podría haber sido y lo que ha sido
señalan a un fin siempre presente.

||

- Ajo y zafiros en el cielo
coagulan el eje sepultado.
El alambre tenso de la sangre
bajo arraigadas cicatrices canta
y tranquiliza guerras olvidadas.
La danza que sigue por la arteria
la linfa que circula, se diseñan
en la deriva que andan las estrellas,
ascienden hasta el árbol en verano.
Por encima del árbol que se mueve
en luz sobre la hoja figurada
nos movemos y oímos allá abajo
sobre el suelo empapado, al jabalí

Trilling: Sugiere una imagen parecida a la de *East Coker IV*. La impresión de energía, asociada con "wire" y con "blood", podría reproducir el significado axial del verso anterior. El árbol, por lo demás, reaparece pocos versos después.

inveterate scars...forgotten wars: En *Little Gidding III* se hablará de la aceptación de la "constitución del silencio" para quienes habiendo sido enemigos o rivales, ahora están muertos. En la edición de 1962 dice "And reconcile forgotten wars". Probablemente Eliot evitó la repetición de "reconcile", que aparece al final.

The dance along the artery: La imagen es más original por su fraseo que por su contenido. El poeta retoma la antigua noción de la "danza cósmica", donde el movimiento crea la "música de las esferas" en una armonía perfecta. Ese orden se reproduce en el microcosmos, de modo que la circulación de los humores es tan ordenada como la órbita de los astros.

Above the moving tree: Debería hacer pensar que hemos realizado ya el camino de la ascensión por el eje del árbol, ya sea en el sentido iniciático o en el sentido específicamente cristiano que quiere Milward (33). El verano tiene significado de plenitud, y la ubicación espacial se relaciona con los niños "ocultos en el follaje" que aparecían en la sección anterior.

figured leaf: Suele mencionarse un poema de Tennyson ("In Memoriam") como fuente de este par participio-sustantivo. Blamires supone una relación oblicua entre esta hoja y la página escrita, en cuyo caso el pasaje marcaría el paralelo entre la experiencia vital y la de leer un poema (19). Pienso que esta "hoja dibujada" se relaciona también con un "mapa" del destino que se comprende más cuando "nos alzamos" por encima del árbol.

Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars.

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from
nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, *there* we have been: but I cannot say *where*.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
Without elimination, both a new world
And the old made explicit, understood
In the completion of its partial ecstasy
The resolution of its partial horror.

Below...stars: El perro perseguidor y el jabalí son vistos "desde arriba", esto es, por quienes han ascendido por el eje del árbol. Su "pattern", es decir, su molde, o paradigma, o pauta, es el de siempre, o sea lo que los define como pertenecientes al reino de la naturaleza y enemigos; pero se "reconcilian entre las estrellas", o sea en el reino superior, que es definitivamente armonioso. La cosmovisión de este pasaje no difiere esencialmente de la isabelina.

At the still point...: Coherente con la cosmovisión referida, este pasaje, de tono más abstracto que el breve poema lírico que lo precede, entronca con la metafísica aristotélica del "motor inmóvil". El centro inmóvil justifica el movimiento de la rueda. En él quedan anuladas todas las direcciones espaciales y las dimensiones temporales. He aquí lo que dice San Agustín: "Si, pues, hay algo de tiempo que se pueda concebir como indivisible de partes, por pequeñísimas que éstas sean, sólo ese momento es el que debe decirse presente; el cual, sin embargo, vuela tan rápidamente del futuro al pasado que no se detiene un instante siquiera. Porque, si se detuviese, podría dividirse en pretérito y futuro; y el presente *no tiene espacio alguno*" (*Confesiones, Libro XV, cap. XIV*; subrayado mío). Así, este instante inaprehensible del tiempo, que es lo más fugaz, viene paradójicamente a emparejarse con el punto de engarce de la eternidad y el tiempo, precisamente donde el devenir está abolido, o insumido, por la eternidad. Igualmente dice Beatriz a Dante: "perch' io l'ho visto / là 've s'appunta ogni ubi e ogni quando" (*Paradiso, XXIX, 11-12*). Pero la idea de la danza en relación con rosas, luz, movimiento y quietud es recurrente en *Paradiso*, por ejemplo XII, 19 ss. R. Guéron se apoya en una referencia de Clemente de Alejandría que ilumina este aspecto: "...de Dieu... partent les étendues indéfinies qui se dirigent, l'une en haut, l'autre en bas, celle-ci à droite, celle-là à gauche, l'une en avant et l'autre en arrière; dirigeant son regard vers ces six étendues comme vers un nombre toujours égal, il achève le monde; il est le commencement et la fin; en lui s'achèvent les six phases du temps, et c'est de lui qu'elles reçoivent leur extension indéfinie; c'est là le secret du nombre 7". (*Le symbolisme de la croix 84*). Eliot se vale del método apofático, es decir de continuas negaciones. Más difícil es determinar la exacta referencia del pronombre "we" y ubicar el momento de esta revelación, a menos que se la inscriba en una vida pre-existente, lo que no parece probable.

The inner freedom...: Este pasaje halla su comentario más claro en los versos de *Murder in the Cathedral*,

y el dogo persiguiendo como siempre
su trama, mas se amigan en los astros.

En el punto fijo del mundo que gira. Ni carne ni sin carne
ni desde ni hacia, en el punto quieto, ahí está la danza
no es detención ni moción. Ni se llame fijeza
donde se juntan pasado y futuro. No es movimiento ni desde ni hacia
ni ascenso ni caída. Si no fuera por el punto, el punto quieto
no existiría la danza, y sólo ahí hay danza.
Puedo decir, *allí* estuvimos, pero no dónde
ni por cuánto, pues eso es situarlo en el tiempo.

Liberarse interiormente del deseo práctico
soltarse de la acción y el sufrimiento, soltarse de la interna
y externa compulsión, aunque rodeado
de una gracia de sentido, una luz blanca que está quieta y se mueve.
Erhebung sin moción, concentración
sin eliminación; ambos, un mundo nuevo
y el viejo, desplegados, comprendidos
en el cumplimiento de su éxtasis parcial,
la resolución de su horror parcial.

donde el obispo Tomás relativiza el devenir de las acciones cuando se las contempla desde el centro invariable: "...that action is suffering / And suffering is action. Neither does the agent suffer / Nor the patient act, But both are fixed / In an eternal action, an eternal patience / To which all must suffer that they may will it, / That the pattern may subsist, for the pattern is the action / And the suffering, that the wheel may turn and still / Be forever still" (245). El cuestionamiento de las acciones y sus consecuencias es un tema importante de *The Dry Salvages III*, amparado bajo la alusión a Krishna. Esta acción, y su esclavitud, se relaciona con la "rueda humana": "I have thought of you as the completely strong, / The liberated from the human wheel" (*The Family Reunion*, 331) Puede también consultarse *The cloud of Unknowing* en la parte donde el autor explica el pasaje de Marta y María (78-79). La controversia entre la vida contemplativa y la vida activa es un tópico literario.

And the outer compulsion...: Esta decena de versos contiene un vocabulario fuertemente latinizado. Ellis señala en esta "evocation of the universal language of Rome" una concesión a la estética de abstracciones corriente en los años treinta. La rotundidad de *Burnt Norton* tendría que ver con su carácter cerrado, centrípeto (52). "Grace" retiene su linaje teológico.

Erhebung: Hay discrepancia en la explicación de este sustantivo alemán. Aldritt destaca la conciencia alerta en la selección de la voz germánica teniendo en cuenta la preocupación lingüística del poeta (107). Milward glosa la palabra como "elevación" o "levitación", un fenómeno que, si bien puede ser conectado con la mística, debe entenderse en sentido más espiritual que físico (38). Maniates Reibetanz observa que la palabra no sólo significa "elevación", sino también "exaltación" (39). Leonard Unger, sospechando una influencia de un ensayo de Lawrence, hace hincapié en el verbo "heave", cognado de "heben", que es la raíz de "Erhebung": la voz significa en alemán "levantar", pero en la literatura mística corresponde al arrebató o elevación. Puede conjeturarse que el poeta ha querido evitar una acumulación de sustantivos terminados en "-tion".

Yet the enchainment of past and future
Woven in the weakness of the changing body,
Protects mankind from heaven and damnation
Which flesh cannot endure.

Time past and time future

Allow but a little consciousness.
To be conscious in not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future,
Only through time time is conquerèd.

III

Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.

Los versos siguientes aluden a una instancia de protección; la fragilidad del hombre se resguarda de los reclamos del absoluto... *Which flesh cannot endure* podrá referirse tanto al pasaje del *Exodo* donde Moisés recibe la prohibición de mirar a Dios, como al pasaje de *Bhagavad-gita*, cuando Arjuna se espanta ante la visión de la pura forma de Krishna y le pide que vuelva a tomar la forma encarnada. El adjetivo "partial" tanto para "ecstasy" como para "horror" indica la limitación de la contingencia humana. Se lo puede vincular con el pasaje de San Pablo cuando contrasta el conocimiento parcial, que es el del presente, con el conocimiento perfecto, que será el conocimiento de Dios. (*1 Ad Corintios, 13, 9-10*). El concepto de "parcialidad" se relaciona con una indigencia o provisionalidad: es la situación de las mujeres del coro ante el regreso de Tomás Becket: "Yet we have gone on living, / Living and partly living" (180). Puede observarse la disparidad notable entre las traducciones de Gaos y de Valverde, "Ser consciente no es estar en el tiempo" y las de Wilcok y Pujals Gesalf: "Ser consciente es no estar dentro del tiempo" y "Ser consciente es no estar en el tiempo", respectivamente.

...*the draughty church*: Milward considera este momento como un anticipo del pasaje de *Little Gidding I*, cuando el poeta visita una capilla recoleta, y lo empareja con la adquisición del Graal (42). Blamires asocia "draughty" con las volutas de humo de incienso en el templo, y afianzándose en los conocimientos de latín de Eliot, aduce una especial conciencia lingüística en "involvere" (26). E. Drew destaca la impresión de *totalidad* que da significado a la parcialidad del hombre (191). Es esa parcialidad la que justifica el verso con el que se cierra esta sección: la salida o "éxtasis" fuera del tiempo sólo es aprehensible desde el tiempo.

Here is a place of disaffection...: Con esta sección se abre la representación de una forma de vida carente de orientación, una suerte de muerte-en-vida, como la que se manifiesta en *The Waste Land*. La oscuridad provechosa, o sea la de la vía negativa, se contrasta ahora con una oscuridad inconducente o frívola.

Se adelantan algunas imágenes que se desplegarán en *East Coker III*, por ejemplo la oscuridad del subterráneo detenido. "Here" comporta una firme localización espacial que contrasta con los datos temporales previos, pero de

Aún así el eslabonamiento del pasado y el futuro
tramados en la debilidad del cuerpo que se muda
protege al hombre del cielo y la condena
que la carne no puede soportar.

El tiempo pasado y el futuro
permiten apenas una conciencia.
Ser consciente es no estar dentro del tiempo
mas sólo en el tiempo puede evocarse el momento en el jardín de
las rosas
el momento en la glorieta donde repica la lluvia
el momento de la iglesia batida por el viento cuando cae el humo
implicados en el pasado y el futuro.
Sólo a través del tiempo el tiempo se conquista.

III

Es éste un lugar falto de afecto
el tiempo de antes y el después
en una luz tenue: ni la luz del día
que inviste la forma de diáfana quietud,
que trueca la sombra en belleza transitoria
con lenta rotación que sugiere permanencia
ni oscuridad que purifique el alma
vaciando lo sensual con privación,
depurando el afecto de lo temporal.

inmediato retorna el tópico temporal. El lugar parece referirse a Londres. "Disaffection" conlleva, como dice E. Drow, notas de 'descontento', 'falta de afecto' y 'desorden' (192). Milward vincula el sustantivo con una imputación de Pablo a los Romanos (43) y Murray, con un ensayo donde Eliot habla de Pascal. La desilusión de Pascal, a diferencia de "disaffection", sería un estadio previo al crecimiento de la fe, la cual conduce al regocijo (250). El ensayo se llama "The *Pensées* of Pascal". El pasaje ilustra de qué modo estos seres de la tibieza y de la penumbra desconocen el camino de la luz y el de la oscuridad del despojamiento. Es ésta la "oscuridad de Dios", de que habla *Easí Coker III*. Milward asimila el camino de la luz con "el lleno" de la filosofía griega, y el camino de la noche con el "vacío" (46).

La mayor parte de la semántica del despojamiento se elabora con vocabulario latino: "deprivation", "destitution", "dessication", "evacuation", etc. Sister Mary Anthony Weinig se ha detenido en este vocabulario. Las glosas etimológicas iluminan el texto; vale la pena rescatar observaciones sobre "property", que es la individualidad y también la posesión. Para "dessication" recuerda que "siccare" no sólo es "secar" sino también "vaciar"; que detrás de "inoperancy" se halla "operari", con significados múltiples: "obrar", "producir efectos", "servir", "practicar ritos" (28 ss.). Esta primera descripción de la noche catártica (que *no* se ejercita en el "lugar falto de afecto") parece corresponderse con la "prima noche" de que habla Juan de Yepes: "...la primera noche, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas" (369).

La noción de vaciamiento o *kénosis* ("emptying") es bastante frecuente en Eliot, y va vinculada con la noción de "nada" o de "anonadamiento". Se refiere de San Juan de la Cruz una leyenda que acompaña a un dibujo de la Senda del Monte Carmelo. Allí predica al sujeto "camino de perfección con la palabra "nada" repetida seis veces (160). En *The Confidential Clerk*, un drama de identidades perdidas, es corriente la mención del vaciamiento suscitante. Dice Colby: "When my mind is cleared and empty, walking in the street / Or waking in the night, then the former person, / I used to be, returns to take possession:" (463; *vid.* también 467). En *The Cocktail Party*, "emptiness" suele tener el valor corriente: Celia siente que debe hacer una suerte de penitencia por el vacío y el fracaso (416). Este vacío, que Celia

Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
 Over the strained time-ridden faces
 Distracted from distraction by distraction
 Filled with fancies and empty of meaning
 Tumid apathy with no concentration
 Men and bits of paper, whirled by the cold wind
 That blows before and after time,
 Wind in and out of unwholesome lungs
 Time before and time after.
 Eructation of unhealthy souls
 Into the faded air; the torpid
 Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London,
 Hampstead and Clerkenwell, Campden and Putney,
 Highgate, Primrose and Ludgate. Not here
 Not here the darkness, in this twittering world.

Descend lower, descend only
 Into the world of perpetual solitude,
 World not world, but that which is not world,
 Internal darkness, deprivation
 And destitution of all property.
 Dessication of the world of sense,
 Evacuation of the world of fancy.
 Inoperancy of the world of spirit;

colmará con una vocación valiente, es mucho más grave en los personajes convencionales de edad avanzada. Es el caso de Lord Claverton en *The Elder Statesman*: "Only the fear of the emptiness before me /...A fear of the vacuum, and no desire to fill it. / It's just sitting in an empty waiting room..." (530) Recupera el valor purificador o preparatorio en *Murder in the Cathedral*, en referencia al tiempo durante el cual ha estado ausente el Arzobispo (245). El ejemplo más patético del conocimiento por medio de la ignorancia lo ofrece Harry en un pasaje de *The Family Reunion*: "To the worship in the desert, the thirst and deprivation, / A stony sanctuary and a primitive altar, / The heat of the sun and the icy vigil /... The lesson of ignorance, of incurable diseases" (339).

El *status* de lo intermedio, lo tibio o lo indefinido, se marca por medio de la negación de los términos polares, "plenitude" - "vacancy" y por la complementación paradójica: "Filled with fancies" - "empty of meaning". En el intervalo de seis versos se ve que los objetos del "vaciamiento" son contrapuestos en términos de ascenso espiritual: en un caso se vacía de lo sensual, en el otro, de significado. El extremo del sinsentido de esta condición híbrida, similar a la de los hombres huecos, es la que expresa el verso "distracted... distraction".

World... world. Es obvio que el poeta juega con distintos valores de la palabra "mundo". Resulta azaroso suscribir la opinión de Blamires, quien ve en este verso "unmistakables echoes" de *San Juan, I, 9-10*: se trata del pasaje referido a la luz (30).

Ni plenitud ni vacancia. Sólo un parpadeo
sobre caras gastadas, agobiadas de tiempo
distráidas de la distracción por la distracción
llenas de fantasía y vacías de sentido;
pomposa apatía sin concentración
hombres y trozos de papel en frío torbellino de viento
que sopla antes y después del tiempo.
El viento que entra en pulmones malsanos y sale
el tiempo de antes y el después
eructo de almas insalubres
en el aire marchito; torpeza
arrastrada por el viento que barre los montes penumbrosos
de Londres
Hampstead y Clerkenwell, Campden y Putney
Highgate, Primrose y Ludgate. No aquí
no aquí la oscuridad, en este mundo que gorjea.

Descender más, descender sólo
al mundo de perpetua soledad
mundo no mundo, sino lo que no es mundo,
oscuridad interna, privación
y destitución de toda propiedad
desecación del mundo del sentido
evacuación del mundo de la fantasía,
inoperancia del mundo del espíritu;

"Concentration", por otra parte, enfrentado con "apathy", refresca la idea del centro inmóvil y generador de movimiento al que ha hecho referencia. Milward observa que "wind in and out" puede interpretarse como sustantivo, un apósito de "cold wind"; o como verbo, en cuyo caso el sujeto es "men and bits of paper" (48).

gloomy hills of London: Bodelsen se niega a reconocer algún significado especial en estas colinas (22). H. Hargrove presume una relación con los siete días de la semana, el aburrimiento del hombre (143). No hay que desecharse que por contraposición las siete colinas de un Londres sombrío estén jugando oblicuamente con las siete colinas de Roma. Roma es una presencia sobresaliente en la obra de Eliot. Vid. Mary Richards, *The Idea of Rome in the Work of T. S. Eliot* (tesis doctoral).

twittering world: La idea es la de un trino burlón, un ensayo de canto o quiebro de la voz; subraya la condición ambigua del mundo inerte. B. Rajan registra ecos virgilianos en esta expresión (96). También Milward (49). Sister M. Weinig percibe un eco evangélico: los que no son ni fríos ni calientes (26). Traversi relaciona esta ciudad irreal con fuentes dantescas (116).

Descend lower: El poeta emigra de una tiniebla a la otra. Ahora se trata del verdadero apofaticismo, o *Afáiresis*, como la denomina Dionisio.

La literatura acerca de esta noche mística es vasta. Charles Moeller transmite una invitación de Teresita de Lisieux: "Come, come, rejoice in the death which will give you not what you hope but a still darker night, the night of nothingness". (*Manuscrits autobiographiques* - Ch. Moeller 46). Milward discierne los tres objetos de la purificación según sus valores tradicionales: "sense", "fancy" y "spirit". "Sense" correspondería a los cinco sentidos externos y a los cinco sentidos internos según la psicología medieval; "fancy" estaría en el nivel de la memoria, más o menos dentro de la definición que da Coleridge; mientras que "spirit" es la facultad intelectual más profunda, la que relaciona al hombre con la divinidad (51-52).

Dice San Juan de la Cruz: "Ni más ni menos, todo lo que la imaginación puede imaginar y el entendimiento recibir y entender no es ni puede ser medio próximo para la unión de Dios" (409).

This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future.

IV

Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendrils and spray
Clutch and cling?
Chill
Fingers of yew be curled
Down on us? After the kingfisher's wing
Has answered light to light, and is silent, the light is still
At the still point of the turning world.

V

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

This is the one way: Se ha optado por "vía" en la traducción. "Vía" es la palabra usada por San Juan de la Cruz y otros místicos para tratar la cuestión del ascenso místico. Por otra parte "way" y "vía" son cognados (inglés antiguo "weg", latín "vía"). Conviene agregar que el pasaje de la *Noche* adaptado por Eliot en *East Coker* dice en español "por donde no sabes" y "por donde no posees". Allison Peers, que es la fuente para San Juan de la Cruz, ha traducido "a way that thou knowest not" y "a way that thou possessest not" respectivamente.

Time and the bell: Este breve pasaje continúa la temática del tiempo. Las alusiones vegetales son fúnebres, pero la mención del martín pescador aporta un dato más luminoso. La campana tiene antecedentes literarios como anunciadora de la muerte, por ejemplo el soneto LXXI de Shakespeare y la *Elegy Written in a Country Church Yard*, de Gray. Eliot vuelve a mencionar la campana en *The Dry Salvages I y II*, en este último caso con significado claramente fúnebre.

The black cloud: También este verso tiene resonancias shakespereanas; la imagen del sol arrebatado por la nube aparece en el soneto VII y en el XXXIII. Blamires siente la homofonía entre "sun" y "son" (32); mientras que Milward asocia la mención del girasol como símbolo del Cristo (55). Grover Smith relaciona al girasol con el Hijo y a la clemátide con la Virgen Madre (261); la única clemátide británica es *Clematis vitalba*, a la cual se llama también "Virgin's Bower", "Traveller's Joy" y "Old Man's Beard". Headings observa que el martín pescador y el tejo podrían vincularse con el Padre (124-5). No es claro el origen de la relación. Las imágenes de los arbustos y zarcillos que se tienden hacia nosotros y buscan enroscarse dan un tono más patético a la aproximación de la muerte.

Esta es una vía, y la otra
es la misma, no en el movimiento
sino en la abstención del movimiento mientras se mueve el mundo
apeteciendo sobre sus rieles metálicos
el pasado tiempo y el futuro.

IV

El tiempo y la campana han sepultado el día
la nube negra se ha llevado el sol.
¿Se volverá a nosotros el girasol
y la clernátide se doblará, inclinándose? El zarcillo y la gula
¿se enlazarán y aferrarán?
Los escarchados dedos del tejo
¿vendrán formando ondas hacia nosotros?
Después que el ala del martín pescador
ha respondido a la luz con la luz y se calla, la luz queda
en ese punto quieto del mundo en rotación.

V

Se mueven las palabras, la música se mueve
sólo en el tiempo; mas sólo lo que vive
puede morir. Después de hablar alcanzan las palabras
el silencio. Sólo por la forma y la figura
pueden alcanzar las palabras o la música
la quietud, como sigue moviéndose una jarra china
perpetuamente en su quietud.

En este sentido coopera el énfasis tipográfico que aísla a "chili", una palabra que igualmente relacionada con la muerte, retornará en *East Coker IV*.

Yew tree: El tejo es árbol con connotaciones de muerte; según algunos hay conexión entre este tejo de Eliot y el que describe Tennyson en *In Memoriam* (Milward 56; Blamires 34). El tejo pertenece al género de los *taxus*; sus hojas son de color verde oscuro. Es común en los cementerios.

...*the kingfisher's wing*: Milward recuerda que el martín pescador es un antiguo símbolo del bautismo, o sea del renacer por medio del agua. Por otra parte aclara, creo que acertadamente, una asociación entre "kingfisher" y "Fisher King", el rey estéril del ciclo del Graal. Estas fuentes no pueden ser desdeñadas después de *The Waste Land* (56).

Words move... En este movimiento el desplazamiento temático es sutil, pero no se oculta la continuidad del tópico del tiempo. La indagación tiene que ver ahora con la perduración de las obras de arte. *Pattern*, una palabra de fluctuante traducción en los *Cuartetos*, es la posibilidad de permanencia para algo tan evanescente como la palabra. Y en efecto, el movimiento quinto de cada cuarteto tendrá que ver con una exploración del arte de la palabra.

... *as a Chinese jar still*: No es sencilla la unión de las artes temporales con las espaciales. El movimiento del jarrón chino en su misma quietud pareciera reproducir la combinación de lo estático y lo dinámico en "Ode on a Grecian Urn", de Keats. S. Ellis ve en la jarra china un emblema de la forma clásica que quieren emular los *Cuartetos*, una imposible conciliación entre el movimiento centrípeto y centrífugo que caracteriza al poemario (48). El movimiento de la jarra se vincula probablemente con la representación de una danza. Así la jarra sería a la vez el centro quieto y la danza que lo circunda.

Not the stillness of the violin, while the note lasts,
 Not that only, but the co-existence,
 Or say that the end precedes the beginning,
 And the end and the beginning were always there
 Before the beginning and after the end.
 And all is always now. Words strain,
 Crack and sometimes break, under the burden,
 Under the tension, slip, slide, perish,
 Decay with imprecision, will not stay in place,
 Will not stay still. Shrieking voices
 Scolding, mocking, or merely chattering,
 Always assail them. The Word in the desert
 Is most attacked by voices of temptation,
 The crying shadow in the funeral dance,
 The loud lament of the disconsolate chimera.

The detail of the pattern is movement,
 As in the figure of the ten stairs.
 Desire itself is movement
 Not in itself desirable;
 Love is itself unmoving,
 Only the cause and end of movement.

La condición atemporal del arte, su plenitud, su capacidad restauradora de un humanismo total, puede rastrearse en las obras teatrales. En *The Confidential Clerk*, por ejemplo, Sir Claude, un hombre de vida convencional, se refugia en una frustrada vocación por la cerámica: "For me, they are neither 'use' nor 'decoration' / That is, decoration as a background for living; / For me, they are life itself..." (464). If it is an escape, it is escape into living / Escape from a sordid world to a pure one..." I want a world where the form is the reality, / Of which the substantial is only a shadow..." "And when you are alone at your piano, in the evening, / I believe you will go through the private door / Into the real world". Paralelamente, Eggerson, el viejo empleado, cuida un jardín y Colby, el personaje joven, manifiesta una vocación semejante por la música. Marca la relación entre la música y la cerámica Leonard Unger, "T. S. Eliot's Images of Awareness" (221).

El juego paradójico del fin que precede al principio, de la relativización de todo antes y de todo después, anticipa la paradoja inicial de *East Coker*, y además subraya el hecho de que esta quietud es de un linaje diferente: el "punto quieto" la insurge en la eternidad, la sustrae del tiempo.

Words strain... Sin solución de continuidad el poeta pasa a describir un estado de cosas opuesto al de la serena quietud. Trátase de las palabras, o sea del instrumento del arte que se halla cultivando, y a las que ve sujetas a la erosión ineludible. Valiéndose de la metafísica aristotélica Milward formula la siguiente ecuación: "Las palabras son a su paradigma ('pattern') lo que la materia es a la forma". La ineficacia o fragilidad del paradigma determina el deterioro de las palabras (61). Y es suprema paradoja de la poesía que aspire a la permanencia empleando lo más transitorio. Con todo, hay que recordar que en *East Coker* se relativiza también el valor del 'paradigma' cuando dice "For the pattern is new in every moment" (II). E. Drew caracteriza este desplazamiento de temas como un deslizarse "from the abstract discussion of an intellectual aesthetic to the immediate reminder that this is by way of illustration of something else" (196). Steve Ellis dice de este pasaje "the wobbliness of words is certainly deplored" (53). Creo que antes que "deplorar" Eliot describe un estado de cosas, básicamente para lograr un contraste efectivo con "Word", cuyo contenido teológico es palpable. Al hacerlo retoma un tópico de la lírica universal, cual es la contraposición entre la unidad y la pluralidad, la primera entendida como origen inmutable, la segunda como dispersión. Esta antítesis vuelve una y otra vez en la lírica amorosa para exaltar a la figura amada, o la índole del sentimiento del amante.

No la quietud del violín mientras dura la nota
no sólo eso, sino la coexistencia
o dígame que el fin se anticipa al comienzo
y el fin y el principio han estado siempre ahí
antes del principio y después del fin:
todo es siempre ahora. Bajo la carga y presión
a menudo se quiebran y resquebrajan las palabras
se caen de imprecisión; ni quedan en su sitio
ni quietas. Voces chirriantes
que reprochan, se mofan o meramente charlan
siempre las asaltan. La Palabra en el desierto
es atacada al extremo por voces tentadoras
la sombra que llora en la danza funeraria
el lamento recio de la quimera sin consuelo.

El detalle del modelo es movimiento
igual que en la figura de los diez escalones;
el mismo deseo es movimiento
no deseable en sí mismo.
El amor es de suyo inmóvil
sólo la causa y fin del movimiento:

Pero hay un paso más, y es cuando se recalca la unicidad de la voz del poeta celebrante entre las demás voces engañosas. Es el tópico de los sonetos del poeta rival en el poemario de Shakespeare.

The Word in the desert: Las resonancias evangélicas, tanto del Bautista, "voz clamante en el desierto", como de Cristo, tentado en el desierto, respaldan este sintagma. En ese sentido se traza un puente con el motivo de la Encarnación, pues Cristo es la "la Palabra hecha carne". La lectura de Ellis, desde Bakhtin, indica que esta Palabra es la palabra clásica, la aspiración al centro inmóvil; mientras que la quimera es "la quintaesencia de lo grotesco", lo más opuesto a lo clásico, al *télos* o a la definición (54). Blamires distingue dos "voces de tentación": las que interrumpen la danza de la vida, por eso fúnebres, y las de la desesperación. Indica como fuente del monstruo llamado quimera un poema de Sir John Davies, *Nosce Teipsum* (39).

The detail of the pattern: Si el punto de llegada del ascenso místico es suprema quietud, el camino es movimiento. La figura de los diez peldaños está tomada de San Juan de la Cruz. En efecto, el capítulo 19 de la *Noche oscura* dice: "Comienza a explicar los diez grados de la escala mística de amor divino según San Bernardo y Santo Tomás" (603). En el capítulo anterior consta: "Declárase como esta sabiduría secreta sea también escala". Pero para esclarecer el carácter contingente de "detail" puede tomarse en cuenta la siguiente restricción: "así como las gradas de la escalera nada tienen que ver con el término y estancia de la subida, para lo cual son medios" (418).

Not in itself desirable. Rajan dice sobre este pasaje: "The manoeuvring of the key-word is artful in suggesting that desire can have a place within a pattern or in the approach to a pattern" (97).

Timeless, and undesiring
Except in the aspect of time
Caught in the form of limitation
Between un-being and being.
Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always-
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.

Los versos siguientes pueden leerse a partir de la filosofía escolástica, como lo hace Milward. "Desire" es amor imperfecto o concupiscible; "love" es amor perfecto; en términos cristianos, ágape. Este amor es alfa y omega (62). Para distintas clases de amor, *vid. The Elder Statesman, 581*. Para la meditación del amor hay que tomar en consideración el libro de Juliana de Norwich, *Revelations of Divine Love*: el capítulo 86 es el claro inspirador del tema del amor en *Little Gidding*. El Amor se limita, opera su kénosis, en la Encarnación, es decir se sujeta a la coordenada espacio-temporal. Knapp-Hay reflexiona: "...the essence of God is revealed to human beings in experiences of perfect happiness and love" (179).

atemporal y sin deseos
salvo en el aspecto del tiempo prisionero,
tomado en la forma limitativa
entre el no ser y el ser.
Repentinamente, en la saeta de la luz del sol,
aun mientras el polvo está en movimiento
ahí se alza la risa encubierta
de chicos entre el follaje.
Ahora, rápido, aquí, ahora, siempre...
Ridículo el triste tiempo estéril
que se estira hacia el antes y el después.

La incidencia de la Encarnación puede metaforizarse como un rayo de luz. Ahora sí tiene sentido "remover el polvo", pues para Eliot esa encarnación es eje de la Historia, y no simple pasado cubierto de polvo.

...*hidden laughter*...: Porque los niños son como apariciones epifánicas. El carácter axial de la encarnación justifica la repetición de las palabras del pájaro, que son anulaciones espacio temporales insumidas en "always". *Ridiculous sad time*: desde la epifanía se ridiculiza la contorsión del tiempo; "waste" evoca el título del famoso poema de 1922.

East Coker

I

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf.
Houses live and die: there is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
And to shake the wainscot where the field-mouse trots
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

Es importante notar que *East Coker*, del año 1940, es el cuarteto con el que Eliot vislumbra una serie de cuatro. Es esto lo que dice: "Even 'Burnt Norton' might have remained by itself if it hadn't been for the war, because I had become very much absorbed in the problems of writing for the stage and might have gone straight on from *The Family Reunion* to another play. The war destroyed that interest for a time: you remember how the conditions of our lives changed, how much we were thrown in ourselves in the early days? 'East Coker' was the result -and it was only in writing 'East Coker' that I began to see the quartets as a set of four". (*New York Times Review*, 29 November 1953). El topónimo designa un pueblo de Somerset desde el cual emigró la familia Eliot rumbo a América, en 1667. El poeta retorna a la tierra de sus ancestros. En ese pueblo vivió en el siglo XVI Sir Thomas Eliot, quien escribió un tratado sobre la educación llamado *The Booke named the Gouvernour*. La grafía arcaica que emplea en la primera parte de este cuarteto sale precisamente de este tratado. *East Coker* es el más personal de los *Cuartetos*, distinguiéndose particularmente de su predecesor, que es el más abstracto y enigmático. S. Ellis sostiene que *East Coker* es el único cuarteto que se acerca a la definición que Bakhtin da de lo dialógico (70).

In my beginning is my end: La paradoja de los extremos tiene suficiente tradición como para resaltar una especial originalidad. Sin embargo conviene recordar que la frase formulada a la inversa, "In my end is my beginning", era el lema de María Tudor, y que el poeta habla de un "lema silencioso" antes del primer blanco tipográfico de la sección I. James J. Sweeney remite a un libro de Maurice Baring sobre la reina de los escoceses, del año 1931. Baring reflexiona que el lema de María Tudor fue simbólico en varios sentidos. En sentido histórico, por ejemplo, "su fin" fue "el comienzo" del reinado de su hijo Jaime Estuardo, quien unificó los dos reinados -el de Escocia y el de Inglaterra- bajo su corona (40). Formulada a la inversa, la frase cierra el poema. El sentido cíclico, que se asocia generalmente con las estaciones, adquiere aquí su referencia humana: los desechos 'reciclados'. La reflexión de H. Blamires es que así como las casas nuevas se hacen de restos del pasado, así también *Cuatro Cuartetos* se hace de restos poéticos de antaño (45). La mimesis del lema, en consecuencia, apunta también a connotar la circularidad. El desarrollo puede entenderse como una concreción de los primeros versos de *Burnt Norton*: las particiones convencionales del tiempo se insumen una en la otra, aunque la ejemplificación con los restos de las construcciones de antaño dé un carácter despectivo, una suerte de *contemptus mundi* a *East Coker*. Vale la pena aclarar que este lema se halla en la tumba de T.S. Eliot, en la iglesia parroquial de East Coker.

Houses rise and fall: Hace notar H. Blamires que estas "casas" son también las dinastías o casas reales. La alusión es coherente con el lema de los Estuardo que el poeta recoge (42). En cierto sentido este ritmo constructivo y destructivo se relaciona con el camino ascendente y descendente, que es el mismo. La casa que cae es también, naturalmente, la propia casa de East Coker (74).

East Coker

I

En mi principio está mi fin. Sucesivamente
caen las casas, se alzan, se desintegran y expanden;
se las arrasa, destruye, restaura, o en sus sitios
hay campo abierto, una fábrica, un atajo
piedra vieja al edificio nuevo, madera vieja a fuegos nuevos
viejos fuegos a cenizas, cenizas a la tierra
que ya es carne, pelaje y excremento
hueso de hombre y de bestia, caña, panoja de maíz.
Las casas viven y mueren: hay un tiempo para edificar
y un tiempo para vivir y procrear
y un tiempo en el que el viento desgaja el vidrio suelto
estremece la madera por donde trota el ratón
y agita el tapiz deshilachado
tramado con un lema silencioso.

Mitward vincula la frase *rise and fall* con una fuente testamentaria, recogida por el propio Eliot en "Song for Simeon": "This child is set for the fall and the rise of many in Israel" (73).

to the earth: La vuelta a la tierra es un tópico ascético presente en fuentes incontables. Pero tratándose de T. S. Eliot es inexcusable remitirse a su anterior poema, *Ash Wednesday*. La liturgia del día que inaugura la Cuaresma se caracteriza por el *leitmotiv* de la precariedad: "Recuerda, hombre, que eres polvo, y en polvo te convertirás".

there is a time...: La disposición de un tiempo apropiada para las distintas actividades se registra en el *Eclesiastés* (III). Éste es el pasaje según *La Vulgata*: "Tempus nascendi, et tempus moriendi; / Tempus plantandi, et tempus evellendi quod plantatum est. / Tempus occidendi, et tempus sanandi; / Tempus destruendi, et tempus aedificandi. / Tempus fiendi, et tempus ridendi..." La sensación de ausencia de novedad, de repetición de los ciclos, de reducción a cenizas, traza un parentesco entre el segundo cuarteto y el libro sapiencial del Antiguo Testamento. La adecuación de los tiempos, por otra parte, reaparece en el quinto movimiento del mismo cuarteto, aunque en un contexto menos riguroso.

the wainscot where the field-mouse trots: Aquí retoma con visible nitidez el pasaje de un poema de Tennyson donde se describe la ruina de una casa. Se trata de *Maud* VI, viii, 9: "the shrieking rush of the wainscot mouse". Conviene agregar que estas imágenes reaparecen en *Little Gidding, II*, también en relación con el polvo y la desolación de una casa.

a silent motto: Recuerda E. Drew que este lema silencioso entramado en el tapiz silencioso ha sido frecuentemente identificado con el de María Tudor. Sin embargo, razona acertadamente que la recuperación del lema con que da comienzo el cuarteto no conviene a la imagen de la ruina que afecta a las casas, también a la de East Coker. Sobre la base de ciertos documentos personales, E. Drew conjetura que el lema del tapiz es *tace et fac*, que es el de la familia Eliot. Esto es coherente con "silent", cuyo valor semántico sería ahora bisémico: silencioso por la desolación del sitio, y silencioso por el contenido del lema. Desde este punto de vista el lema reformularía el verso "We must be still and still moving", presente en *East Coker V*. (201, n.)

El tema de la destrucción de la casa (y de las casas reales) es visto por H. Blamires en conexión probable con el desmoronamiento de la casa de Usher, en el cuento de Poe (42). No es ocioso reflexionar que si el poeta escribe este cuarteto durante el pleno desarrollo de la guerra, las casas arruinadas, la formación de descampados donde antes estaban las construcciones, la reducción por el fuego y el ser devorado todo por la tierra, tienen una evocación inmediata del espectáculo de las ciudades bombardeadas.

In my beginning is my end. Now the light falls
 Across the open field, leaving the deep lane
 Shuttered with branches, dark in the afternoon,
 Where you lean against a bank while a van passes,
 And the deep lane insists on the direction
 Into the village, in the electric heat
 Hypnotised. In a warm haze the sultry light
 Is absorbed, not refracted, by grey stone.
 The dahlias sleep in the empty silence.
 Wait for the early owl.

In that open field

If you do not come too close, if you do not come too close,
 On a Summer midnight, you can hear the music
 Of the weak pipe and the little drum
 And see them dancing around the bonfire
 The association of man and woman
 In daunsinge, signifying matrimonie-
 A dignified and commodious sacrament.

Now the light falls: La inclusión del adverbio comporta una transferencia del pensamiento genérico al ámbito de la experiencia personal, y la topografía parece evocar el camino rumbo a la casa ancestral. Curiosamente esta visita merece apreciaciones muy divergentes entre los críticos que sigo para este comentario. Tanto Milward (76) como E. Drew (201) asocian el carácter de la luz hipnótica con la zona penumbrosa que se describe en *Burnt Norton I*. Pero Milward señala el parentesco en el efecto imaginativo de estas luces intermedias en uno y otro cuarteto sin enjuiciar ese efecto; mientras que Drew no vacila en vincular la penumbra de la escena campestre con la civilización de Londres y en consecuencia opone a ambas con la escena del jardín de las rosas en el cuarteto anterior. En esta línea de pensamiento se ubica también H. Blamires, para quien la descripción de esta llegada a la finca es la versión rural de la atmósfera del subterráneo londinense. No hace falta consignar que a partir de consideraciones dispares la evocación inmediata de la danza rústica tiene interpretaciones parecidamente encontradas.

La caída de la luz es correlato de la caída de las casas, descrita en la sección anterior, aunque Milward no desdeña una alusión a las impresiones de la guerra que acababa de desatarse, pues la visita a East Coker es de 1937.

open field... deep lane... lean against a bank: El campo abierto dice relación con los espacios que han dejado las casas abatidas; la ruta "hundida", visible en Somerset, tiene que ver con un camino bordeado de barrancas, tan angosto que el caminante debe inclinarse sobre la barranca si pasa un vehículo. Probablemente esta característica de la ruta determine el rigorismo de palabras tales como "insistir" e "hipnotizar": una suerte de rumbo inevitable. Acaso este carácter de senda encerrada y estrecha sirva de vinculación con el subterráneo londinense.

dark in the afternoon: Es cierto que este verso introduce la presencia de la oscuridad en medio de la luz, habida cuenta de las características de esta senda penumbrosa. Sin embargo me parece rebuscado relacionar esta combinación con la irrupción de una breve primavera en el invierno, como sucede en *Little Gidding*. El mismo juicio me merece entender esta privación de luz como "exigencia de renunciamento y Crucifixión", como quiere Blamires. El estudioso ve además "overtones" entre estos árboles y la Cruz, y entre la oscuridad de la tarde y el oscurecimiento que tiene lugar cuando se produce la muerte de Cristo. (43-44).

if you do not come too close... Summer midnight: Se trata de la presentación de una danza feérica, variadamente documentada en el folclore nórdico. La noción importante es que la presencia de un viviente puede desbaratar la visión o, peor aún, ser sancionada con el embrujamiento del intruso. La inspiración del pasaje es atribuida a la historia de *Germelshausen*, del novelista alemán Gerstärker. En ella un visitante tiene la oportunidad de asistir a la reunión de personajes que vivieron hace una centuria, pero al amanecer todos se sepultan en la tierra.

En mi principio está mi fin. Ahora cae la luz
por el campo abierto y deja la honda senda
enrejada de ramas, oscura en el ocaso;
te apoyas sobre un borde mientras avanza un carro
y la honda senda insiste
rumbo a la villa y la estufa eléctrica,
hipnotizada. En la neblina tibia la luz bochornosa
no es reflejada por la piedra gris, es reflejada.
Las dalias duermen en el silencio vasto,
aguardan al búho anticipado.

En ese campo abierto
si no te acercas, si no te acercas demasiado
a la medianoche del verano, podrás oír la música
de la flauta tenue y el tamboril
y los verás danzar en torno a la fogata:
la asociación del hombre y la mujer
en la danza que entraña matrimonio
-un sacramento digno y comfortable-

No es del caso descalificar esta fuente, pero bien puede anotarse que Eliot no podría ignorar otras fuentes literarias y folclóricas. Además asistía al ballet, y muchas obras del repertorio tradicional, tales como *Giselle*, *Sylvia*, y aun *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente* incluyen el elemento del hechizo, el paso de un siglo, la danza nocturna, etc. *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare, ejemplifica también este antecedente folclórico.

the early owl: Para E. Drew, que ve en este pasaje una ausencia de vitalidad, la mención del búho tiene carácter ominoso (202).

La visión del paisaje rural ha merecido análisis contrastantes desde los años treinta. La opción en favor del ruralismo, apoyada ciertamente sobre algunas opiniones expuestas en *The Idea of a Christian Society* a propósito de los escollos de la urbanización, pertenece en épocas más recientes a Nancy Hargrove (132, 155): la ciudad es vista como una reedición del *Inferno* dantesco. Eliot, al hablar de las restricciones de un Humanismo excesivamente optimista, reflexiona: "...on another level, there is a comparable wisdom of the countrymen rooted in village tradition and the life of the countryside and the procession of seasons -but it cannot sustain an entire society". ("The Christian Concept of Education", *Malvern, 1941* 207; *vid.* A. D. Moody 203-264). Interesa destacar que los poderes cónicos son llamados "demónicos" en *The Dry Salvages*. V. M. McLuhan recuerda que la visión inquietante a propósito de la vida urbana tiene antecedentes en Flaubert y en Baudelaire. Para el caso de los *Cuartetos* recoge la idea suscitante de *paysage intérieur* (242). D.E.S. Maxwell contrasta el paisaje de Eliot con la poesía de los georgianos, para quienes el paisaje es sentimentalizado y escapista (2). Estas apreciaciones se enfrentan en mayor o menor escala con la valoración de Steve Ellis, quien lee en este pasaje una sátira sobre el ruralismo, una descalificación de cualquier suerte de "empatía" (siguiendo el término empleado por Worringer) con el ambiente. La visión de la danza no es, en consecuencia, idílica (100).

you can hear the music: Es necesario retrotraerse al punto 9 del estudio introductorio, donde se ha discutido el problema de la polifonía del texto. La inclusión de la "voz" de su antecesor, Thomas Elyot, parece revelar un diálogo incipiente, aunque es verdad que el interlocutor es un homónimo del poeta. Si el pasaje de la danza campestre es visto a la vez como una exaltación del ruralismo y como su sátira, es innegable que el texto es bifónico. El fragmento de *The Governour* reza: "And for as moche as by the association of a man and a woman in daunsing may be signified matrimonie, I could in declarynge the dignitie and commoditie of that sacrament make intiere volumes...In every daunse, of a most auncient custome, there daunseth together a man and a woman, holding eche other by the hands or the arme, whiche betokeneth concorde". Va de suyo que la asimilación del concierto de los seres creados con la danza, sobre todo la danza cósmica, es un tópico medieval y renacentista de innumerables tratamientos. También en verdad que Eliot ha contrapuesto la danza con el centro inmóvil. Sin embargo la descripción de una y otra danza

Two and two, necessarye coniunction,
 Holding eche other by the hand or the arm
 Which betokeneth concorde. Round and round the fire
 Leaping through the flames, or joined in circles,
 Rustically solemn or in rustic laughter
 Lifting heavy feet in clumsy shoes,
 Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
 Mirth of those long since under earth
 Nourishing the corn. Keeping time,
 Keeping the rhythm in their dancing
 As in their living in the living seasons
 The time of the seasons and the constellations
 The time of milking and the time of harvest
 The time of the coupling of man and woman
 And that of beasts. Feet rising and falling.
 Eating and drinking. Dung and death.

Dawn points, and another day
 Prepares for heat and silence. Out at sea the dawn wind
 Wrinkles and slides. I am here
 Or there, or elsewhere. In my beginning.

no entraña necesariamente su identidad. Aquí es necesario determinar si la evocación de la escena campestre tiene carácter idílico o paródico. En un concepto amplio de parodia, como el que defienden, por ejemplo, L. Hutcheon y Walter Moser (*), que significa desembarazarse del contenido obligadamente burlesco, la sola transcripción de las palabras de su antecesor es un hecho paródico. Pero no hay otros indicios que justifiquen mayor aplomo en estas hipótesis. Si, como dice Ellis, *East Coker* pone en tela de juicio sus propios procedimientos poéticos, los renglones de *The Governour* representan "otra voz" que se agrega a la que usa el poeta en este cuarteto, que es el que comienza con una convencida afirmación de personalidad, en el doble *my*. De hecho, cabe reflexionar que una representación de la danza cósmica por medio de la evocación de zapatos burdos, "estiércol y muerte", parece más bien una contrafactura que un patrón. Esto no significa que esté ausente el elemento nostálgico. Ellis considera esta danza rústica como una sátira sobre lo carnavalesco (68).

José María Valverde ha intentado traducir el cronolecto de Sir Thomas Elyot valiéndose de formas y graffas antiguas de un español acaso más arcaizante que el que corresponde a *The Governour*. No han seguido su modelo los otros traductores de los *Cuartetos*. La discrepancia es antigua y toca al texto de origen: James J. Sweeney recuerda que ya en 1940 G. W. Stonier consideraba la incorporación de esta cita como un "fracaso puramente literario", un resabio de pedantería. En cambio Sweeney rebate este juicio diciendo: "We are clearly invited to associate the lines with some specific feature of the literary past". En su concepto la cita de *The Governour* ayuda a comprender el tema de *East Coker*. En efecto, el tratado de Sir Thomas Elyot, volcado a la política y a la educación, especialmente platónica, precedería no sólo cronológica, sino también ideológicamente, a la adhesión de T. S. Eliot a "lo clásico en literatura, la realeza en la política y el anglo-catolicismo en la religión". Es capital destacar un rasgo de Sir Thomas Elyot que no le pasa inadvertido a Sweeney: el homónimo del siglo XVI encaró también la compilación de un diccionario, *Eliotes Dictionarie*: el momento fecundo de la lengua inglesa, en una transición de Chaucer a Bacon, era apto para el reacomodamiento de una lexis en estado de crisis, abandonada en parte y en parte enriquecida. He aquí otro puente entre el predecesor de la época de los Tudor y el poeta del siglo XX, empeñado en "aprender a usar las palabras, y cada intento, un comienzo completamente nuevo, y una clase diferente de fracaso" (37-39).

(*) "Parodie: moderne et postmoderne", conferencia dictada por el Dr. Moser en la Universidad Nacional de La Plata, el 11 de agosto de 1993.

Dos y dos, conjunción necesaria,
tomados de la mano o del brazo
lo que anuncia concordia alrededor del fuego,
saltando por las llamas o formando la ronda
rústicamente solemnes o en carcajadas rústicas,
alzando pies pesados en los zapatos burdos,
pies de tierra, de greda, alzados en la dicha campera,
la dicha de aquéllos durante tanto tiempo sepultos en la tierra
que nutren el cereal. Mantienen el compás,
conservan el ritmo de la danza
como viviendo en las estaciones de la vida.
Tiempo de estaciones y constelaciones
tiempo de ordeño y tiempo de cosecha
tiempo del acople de la mujer y el hombre
y el de las bestias. Pies que se alzan y bajan.
Comer y beber. Estiércol y muerte.

Despunta la mañana y un nuevo día
se prepara al calor y al silencio. Mar adentro el viento del alba
se arruga y se desliza. Yo estoy aquí
o allí, o en cualquier parte. En mi principio.

Feet rising and falling. / Eating and drinking: El gerundio atributivo crea problemas de traducción teniendo en cuenta la normativa de cada lengua. Ofrezco las traducciones de este pasaje. Gaos: "*Pies que suben y bajan / Comida y bebida. Estiércol y muerte*". Valverde: "*Pies subiendo y bajando / Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte*". Wilcock: "*Pies que suben y bajan. / Comiendo y bebiendo. Muerte y estiércol*". Pujals Gesall: "*Se alzan los pies / y caen. Comen, beben. Muerte y estiércol*". Puede observarse que Valverde es el más próximo a la estructura original, es decir quien efectúa equivalencia formal. Sin embargo el uso absoluto del gerundio no es aconsejable en castellano. Y además, los otros dos gerundios, por proximidad, sugieren que son los pies los que comen y beben. Naturalmente, el texto de Eliot deja entrever esta misma predicación por metonimia. Gaos y Wilcock optan por las soluciones más seguras, que son las subordinadas de relativo. Para las otras dos acciones enunciadas en el original con gerundios, Gaos propone sustantivos en *-ida*. Este sufijo sirve para marcar el carácter verbal del sustantivo, aunque "comida" y "bebida" se sienten como sustantivos puros. Wilcock se asemeja a Valverde al enunciar las acciones siguientes en forma de gerundio absoluto. Pujals Gesall evita el gerundio absoluto, pero la proximidad de los verbos conjugados, "Comen, beben", igual que en el caso de Valverde, tiende a ubicar a "pies" como sujeto de esas acciones.

En mi caso he empleado la oración de relativo para el primer par de gerundios, y los infinitivos para el otro par. Con éstos intento reproducir la impresión de acción rutinaria, a la vez que el sujeto de los infinitivos queda suficientemente vago como para adjudicarlo a los labriegos. Y la idea de rutina se rescata del hecho de emparejar el apareamiento de los humanos con el de los animales.

Dawn points... El poeta ha sido el testigo secreto de esta curiosa escena. Ahora se produce una mutación. El verbo "points" rubrica esta vuelta al presente luego de la incursión en el pasado y de la asunción de los ancestros. El registro de la experiencia presente se extiende hasta incluir también el mar; "wrinkles" lleva la connotación de la arruga que causa el paso del tiempo. H. Blamires menciona una habilidad que Eliot explota particularmente en *Cuatro cuartetos*: dejar la frase trunca. "*I am here*" sería la frase que se cierra "*at the gate alone*" en el poema de Tennyson, *Maud*, donde el enamorado queda excluido de la fiesta durante toda la noche (48-49). La ambigua localización espacial, una vez hecha la experiencia del pasado, revela que el lugar no es lo que importa, aunque la mención del mar parece unir a East Coker con el continente nuevo. El comienzo no es espacial. La última frase, que es el lema trunco, tiene resonancias del Génesis y del Evangelio de San Juan.

What is the late November doing
 With the disturbance of the spring
 And creatures of the summer heat,
 And snowdrops writhing under feet
 And hollyhocks that aim too high
 Red into grey and tumble down,
 Late roses filled with early snow?
 Thunder rolled by the rolling stars
 Simulates triumphal cars
 Deployed in constellated wars
 Scorpion fights against the Sun
 Until the Sun and Moon go down
 Comets weep and Leonids fly
 Hunt the heavens and the plains
 Whirled in a vortex that shall bring
 The world to that destructive fire
 Which burns before the ice-cap reigns.

That was a way of putting it -not very satisfactory:
 A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
 Leaving one still with the intolerable wrestle
 With words and meanings. The poetry does not matter.
 It was not (to start again) what one has expected.

La primera parte de este movimiento es un poema lírico que contrasta claramente con su similar de *Burnt Norton*. Lo que allí era "reconciliación entre los astros" es aquí perturbación y caos.

late November... La noción de tiempos mezclados o extemporáneos no es infrecuente en los *Cuartetos*. Milward marca la diferencia entre el verano de 1937, cuando el poeta visitaba East Coker, y éste, de 1939, el inicio de la guerra más feroz de todos los tiempos. Las consecuencias de este enfrentamiento de hombres parece tener, como entre los isabelinos, resonancias cósmicas (83). Shakespeare menciona una reyerta celestial en *Julius Caesar*, II, 2. César comienza esta escena diciendo: "Nor heaven nor earth have been at peace to-night: "Y California: "Fierce fiery warriors fight upon the clouds / In ranks and squadrons and right form of war,". Pero la concomitancia de la lucha micro y macrocósmica tiene ejemplos abundantes en *King Lear*, en *Macbeth*, etc. Me parece que los datos cromáticos, kinéticos y auditivos permiten también una lectura bélica. Y así como en un pasaje de *Little Gidding* se señala la relación con un caza alemán, así también ciertas imágenes visuales localizadas en el cielo revelan rasgos conexos con el vuelo de un avión de guerra.

hollyhocks that aim too high...late roses: Todos estos elementos indican un desborde o una exageración que se revierte, de manera condigna, en derrumbe.

Thunder rolled...: El estruendo de esta contienda no se distingue tajantemente del tumulto de un duelo de artillería. De igual modo *triumphal cars* se refiere tanto a los antiguos carros de guerra como a una visión más bien primitiva de los tanques de guerra.

constellated wars: Son los enfrentamientos celestes anejos a la penetración del sol en la constelación de Escorpio. La declinación del sol no es sólo su ocultamiento durante el invierno y el supuesto eclipsamiento que sufre por el humo del campo de batalla; es también, simbólicamente, la instauración del reinado de la oscuridad.

Leonids: Son un conjunto de estrellas en la constelación del León visibles en noviembre. La persecución celestial, parecida a la del perro y el jabalí, es otro dato cinegético que refuerza la imagen de la contienda celestial.

Whirled in a vortex: Es el destino de este hostigamiento celestial, precisamente el ámbito donde adicionalmente se ejemplariza la armonía inviolable.

¿Qué está haciendo el noviembre tardío
 con el tumulto de la primavera
 criaturas del calor veraniego
 campanillas torcidas bajo los pies
 y malvas que apuntan a la altura
 del rojo al gris, al fin marchitas
 tardas rosas llenas de nieve tempranera?
 El trueno que rueda por los astros que ruedan
 finge carros triunfales
 en consteladas guerras arrojados.
 Escorpio batalla contra el Sol
 hasta que Luna y Sol declinan
 los cometas lloran y las Leónidas vuelan
 a la caza de cielos y praderas
 en un vértigo que lleva el mundo al fuego destructor
 que arde antes de que reine el manto de hielo.

Esa fue una manera de decirlo, no muy satisfactoria
 un estudio perifrástico en una moda poética remanida
 que a uno lo deja aún con la lucha intolerable
 de palabras y significados. La poesía no interesa.
 No era (para empezar otra vez) lo que uno hubiera esperado.

destructive fire: El fuego de esta mención tiene carácter apocalíptico, eskhatológico. Sin embargo, la última condición no es la del fuego sino la del hielo, acaso la sanción neutralizante del calor de la guerra, pero también una de las formas terribles del castigo infernal o de la tortura. Milward sostiene que hay una fuente heraclitana para este pasaje. (85). W. K. C. Guthrie admite la duda sobre la entidad de esta *εκπύρωσις* o reducción al fuego heraclitana. Pero asegura que el fragmento 30 de Heráclito es incompatible con la *εκπύρωσις* (455). En traducción de Kirk and Raven: "This world-order did none of gods or men make, but it always was and is and shall be: an everliving fire, kindling in measures and going out in measures".

That was a way...: E. Drew reflexiona que esta parte evalúa el poema lírico anterior como una concesión a la estética neoclásica. Así se justifica la discusión que inmediatamente tendrá por objeto la palabra (203). Milward adjudica este aiambicamiento a los gustos del tiempo de Milton y de los románticos (86). H. Blamires no parte del contraste entre dos estilos poéticos sino más bien de dos tiempos. Esta parte de la segunda sección del poema volvería al presente de la escritura del poema; además sugiere que el poeta comparte con el lector las penurias de la composición poética (52-53).

The poetry does not matter: Es una de las aseveraciones más fuertes del poeta. Blamires la ve como un obstáculo ante la inmediatez que el poeta busca con el lector (53). Milward subraya el elemento paradójico: Eliot escribe poesía aunque dice que la poesía no importa. El mismo autor sostiene que las formas perimidas que menciona Eliot son los estilos del siglo XVI, los contemporáneos de Sir Thomas Elyot. Y la crítica a semejante forma de humanismo derivaría de los escritos de Hulme (87). Denis Donoghue comenta: "Not that the poetry matters: if it must be evacuated along with the rest, well and good; a fresh start is more important. The first obstacle is the dead weight of an unemployed past: this must be cleared away, especially if it comes with the self-righteous panoply of words like 'calm' and 'serenity'." (217). Pero cabe transcribir una opinión de Eliot: "This speaks to me of that at which I have long aimed, in writing poetry; to write poetry which should be essentially poetry, with nothing poetic about it, poetry standing naked in its bare bones, poetry so transparent that we should not see the poetry, but that which we are meant to see through: the poetry, poetry so transparent that in reading it we are intent on what the poem *points at*, and not on the poetry, this seems to me the thing to try for. To get *beyond poetry*, as Beethoven, in his latest works, strove to get *beyond music*." (De una conferencia inédita, *English Letter Writers*, 1933, cit. por F.O. Matthiessen, 90).

What was to be the value of the long looked forward to,
 Long hoped for calm, the autumnal serenity
 And the wisdom of age? Had they deceived us
 Or deceived themselves, the quiet-voiced elders,
 Bequeathing us merely a receipt for deceit?
 The serenity only a deliberate hebetude,
 The wisdom only the knowledge of dead secrets
 Useless in the darkness into which they peered
 Or from which they turned their eyes. There is, it seems to us,
 At best, only a limited value
 In the knowledge derived from experience.
 The knowledge imposes a pattern, and falsifies,
 For the pattern is new In every moment
 And every moment is a new and shocking
 Valuation of all we have been. We are only undeceived
 Of that, which, deceiving, could no longer harm.
 In the middle, not only in the middle of the way
 But all the way, in a dark wood, In a bramble,
 On the edge of a grimpen, where is no secure foothold,
 And menaced by monsters, fancy lights,
 Risking enchantment. Do not let me hear
 Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
 Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
 Of belonging to another, or to others, or to God.

What was to be the value...: Milward lee en la mención a los viejos una referencia al Humanismo confiado en el estudio de los autores clásicos de Grecia y de Roma (87). El contraste se marcaría entre la serenidad augurada y un presente bélico y aniquilador. E. Drew coincide en esta atribución (204). Sin descartarla como marco inmediato de referencia -habida cuenta del cuestionamiento de los procedimientos poéticos que acaba de ejercitar- considero que se pone en tela de juicio algo más que el saber humanista: se discute el mismo valor de la experiencia como fuente de saber, el irremediable recelo que rodea a la llamada "sabiduría de la vejez". La misma extensión propongo para los predicados siguientes (por ejemplo *hebetude*), que Milward circunscribe al "excesivo estudio de autores muertos". Reducir la meditación de Eliot a la circunstancia de la Segunda Guerra Mundial, por más desafortunada que haya sido, parece una restricción desventajosa del alcance del poema. Similar reduccionismo afecta, a mi modo de ver, la interpretación de los versos siguientes, donde se cuestiona el conocimiento derivado de la experiencia, que Milward ejemplifica por medio de las sucesivas correcciones de la física, i.e. Newton, Einstein, (88-89).

Useless in the darkness...: En *East Coker* es necesario remitirse constantemente al concepto de oscuridad, que se hará insistente en la sección III. Los valores de la palabra, naturalmente, no son unívocos. En el contexto presente parece referirse a una zona vital y misteriosa del hombre que los ancianos no han podido discernir.

There is, it seems to us: S. Ellis recuerda que esta frase es juzgada de modo contradictorio por los críticos: para algunos el cambio de tono es una debilidad poética; para otros, se trata de algo deliberado a fin de inaugurar esta severa apreciación de la experiencia.

The knowledge imposes a pattern and falsifies: Blamires acierta al conectar toda esta reflexión con la introducción de la perturbación de noviembre. Es este mes el que se ha salido de la medida de lo acostumbrado, y en consecuencia obliga a enjuiciar constantemente los modelos o patrones con que se pretende aprehender la experiencia. En su opinión la "danza" humana, esto es, el ritmo de las edades: nacimiento, crecimiento, etc., es nada comparada con las "perturbaciones" que modifican permanentemente la aprehensión del mundo; es nada en relación con el ritmo de las estaciones. Por otra parte indica que si existe la raigambre proustiana de este enjuiciamiento del progreso, hay también una diferencia: los instantes reveladores de Proust son de categoría estética, mientras que la liberación de la tiranía del tiempo en Eliot se inscribe en una trascendencia religiosa (55-56).

¿Cuál habría de ser el valor de lo largamente añorado,
 aguardar largamente la calma, la serenidad otoñal
 y la sapiencia de la vejez? ¿Nos habían engañado a nosotros
 o a sí mismos, gerontes de voz serena
 que nos legaban una receta para el engaño?
 La serenidad: tan sólo una torpeza deliberada,
 sapiencia tan sólo de secretos muertos,
 inútiles en la oscuridad que espiaban
 o que esquivaban los ojos. Nos parece que hay
 en el mejor de los casos, sólo un valor limitado
 en el conocimiento que nace de la experiencia.
 El conocer impone un patrón y falsea
 - pues el patrón a cada instante se renueva
 cada instante es una nueva y sorprendente
 valuación de lo que hemos sido. Sólo hay desengaño
 de aquello que, engañoso, ya no puede dañarnos.
 En medio, no sólo en medio de la ruta
 sino en toda ella, en un bosque oscuro, en una zarza
 al borde de un pantano donde no hay piso firme
 acosados por monstruos, luces fatuas
 con el riesgo de hechizo. Ni oír quiero
 hablar de sapiencia de viejos: más bien de chochera
 su miedo al miedo y frenesí, miedo a la posesión
 miedo de pertenecer a otro, o a otros, o a Dios.

For the pattern is new...: La idea, comúnmente adscripta a la tradición heraclitana, de una constante mutación, es un *leitmotiv* de *The Dry Salvages III*. Por otra parte, en un contexto de identidades perdidas y en trance de recuperación, usa la misma idea el Huésped desconocido de *The Cocktail Party*: "What we know of other people / Is only a memory of the moments / During which we knew them. And they have changed since then." (384; la observación es de Milward 89). S. Ellis adjudica la reflexión al mismo poema: "The pattern can be created only in the very process of the poem's construction" (50).

In the middle: No es difícil percibir en esta expresión el eco de Dante. Sin embargo Eliot se corrige de inmediato, dado que el "engaño" legado se proyecta durante toda la vida. La índole de los peligros que acechan al hombre en su ruta no difiere demasiado de las fieras que amenazan al peregrino de la *Divina Comedia*. La noción de engaño como peligro difícil de sortear es clara al final de la serie: "fancy lights".

grimpen: Los críticos vinculan todas estas imágenes con la historia de Conan Doyle, "The Hound of the Baskervilles". N. Hargrove considera a "grimpen" "highly symbolic of danger and death" (153). No obstante, las acechanzas más serias provienen de las "luces fantásticas", que son las que deslumbran la inteligencia.

their folly... possession: Rasgo de esta senilidad "prudente" sería el temor a lo desconocido o a la trascendencia, algo no inmediatamente patente en la esfera de la experiencia de la cual se han nutrido. "Possession" es glosado por Milward "(fear) of the unknown, of madness and diabolic possession" (91). Creo que sin desestimar esta interpretación, el verso siguiente autoriza a entender "posesión" como pertenencia; en cuyo caso la descalificación de esta senectud es más seria, el pavor raigal de *entregarse*. "Another" y "others" descubre esta incapacidad visceral de entregarse o de pertenecer en el eje horizontal, o sea la relación con los demás hombres. La otra incapacidad se inscribe en el eje vertical, en la conexión con Dios. Es la primera vez que nombra a Dios en el poemario, aunque las referencias a la Palabra (con mayúscula) al final de *Burnt Norton* van introduciendo el tópico del Verbo Encarnado, que aparece en *The Dry Salvages V* y también las otras referencias que aparecen en *East Coker IV*. Es oportuno recordar que los ancianos en la obra de Eliot no son modelos de sabiduría. Los esposos mayores de *The Confidential Clerk* han vivido engañándose y Lord Claverton, en *The Elder Statesman* es un epítome de astucia política, oportunismo y libertinaje juvenil, ocultado para "salvar las apariencias". Pero en la primera obra nombrada se salva la figura de Eggerson, el hombre de confianza, quien tampoco es tan viejo.

The only wisdom we can hope to acquire
is the wisdom of humility: humility is endless.

The houses are all gone under the sea.

The dancers are all gone under the hill.

|||

O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters,
The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,
Distinguished civil servants, chairmen of many committees,
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,
And dark the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha
And the Stock Exchange Gazette, the Directory of Directors,
And cold the sense and lost the motive of action.
And we all go with them, into the silent funeral,
Nobody's funeral, for there is no one to bury.
I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,
The lights are extinguished, for the scene to be changed

Humility is endless: El requerimiento de humildad es un tópico de la literatura ascético-mística; citar sus fuentes excedería los límites de este trabajo. Se relaciona, naturalmente, con el "vacío" al que alude Eliot en tantas ocasiones, con la oración y la expiación. Por ejemplo, en *The Cocktail Party*, los amantes discuten una forma meramente 'humana' de la humillación, pero Celia deja entrever la clase de humillación que ella practica y que al final de la obra la llevará al martirio: "Oh, don't think that you can humiliate me! / Humiliation -it's something I've done to myself. (I, 2 379). *Ash Wednesday* debe interpretarse a la luz de un concepto de humildad que no significa otra cosa sino la plena sumisión a la voluntad divina, formulada litúrgicamente: "Lord, I am not worthy" (III). Entre las fuentes religiosas, citaré ante todo *The Cloud of Unknowing*, también por la importancia que tiene en *East Coker* la vía negativa: "See what you still lack, not what you have already; for that is the quickest way of getting and keeping humility" (52). Además distingue dos tipos: la humildad imperfecta, que surge de motivos mezclados, y la perfecta, que brota solamente del acatamiento a Dios. Es curioso que a la primera la llama "temporal" y a la segunda, "eterna" (70). Juliana de Norwich dice en *Revelations of Divine Love*: "In this wondering he sees his God, his Lord, his Creator so sublime, so great, so good that in comparison the creature seems hardly anything at all. But the brightness and clearness of truth and wisdom make him see and know that he is made for love: and in this love God keeps him for ever" (Cap. 44 85). Este pensamiento es análogo a "endless". En su ensayo sobre Baudelaire Eliot adjudica al poeta francés la conquista de la más difícil de las virtudes cristianas, la humildad. Un autor tan distante de Eliot como Kafka, dice: "Humility provides everyone, even him who despairs in solitude, with the strongest relationship to his fellow man, and this immediately, though, of course, only in the case of complete and permanent humility. It can do this because it is the true language of prayer, at once adoration and the firmest of unions. The relationship to one's fellow man is the relationship of striving; it is from prayer that one draws the strength for one's striving" (Cit. por Moeller 47). En un ámbito de reflexión política, Eliot reflexiona: "I believe that there must be persons who, like myself, were deeply shaken by the events of September 1938; persons to whom that month brought a profounder realization of a general plight... a feeling of humiliation which seemed to demand an act of personal contrition, of humility, repentance and amendment" (*The Idea of a Christian Society* 63-64). En un ámbito más restringido dice Eliot: "I am sure that for a poet humility is the most essential virtue. That means, not to be influenced by the desire for applause, not to be influenced by the desire to excel anybody else, not to be influenced by what readers expect of you, not to write something merely because it is high time you wrote something, but to wait patiently, not caring how you compare with other poets, for the impulse which you cannot resist".

La única sapiencia que podemos esperar adquirir
es la de la humildad: la humildad no tiene fin.

Todas las casas se han sepultado en el mar.

El monte sepultó a los que bailaban.

III

Oh, lo oscuro, lo oscuro. Todos a lo oscuro
los espacios estelares vacantes, el vacío al vacío
los capitanes, banqueros, comerciantes, eminentes
hombres de letras, pródigos mecenas, estadistas, gobernantes,
sobresalientes funcionarios, presidentes de tantas comisiones,
señores industriales, pequeños contratistas, todos a lo oscuro.
Y oscuros el Sol y la Luna y el Almanaque de Gotha
y La Gaceta de Bolsa y la Guía de Directores
y helado el sentido y extraviado el motivo de la acción
y todos nos vamos con ellos al funeral silente
el funeral de nadie, porque no hay nadie a quien sepultar.
Le dije a mi alma, estáte quieta y que lo oscuro llegue a ti:
será la oscuridad de Dios. Igual que en el teatro
cuando apagan las luces porque cambia la escena

(Cit. por Reibetanz 65). H. Blamires apunta que "endless" tiene doble lectura: excede los límites del tiempo y excluye además la persecución de fines mundanales (58).

The houses...the hill: El cierre de esta sección recupera la reflexión general, una suerte de *vanitas vanitatum*. Son probablemente las casas y bailarines que ha presenciado en la escena campestre.

O dark dark dark: Esta exclamación calca a una similar contenida en *Samson Agonistes*, la obra de John Milton publicada en 1671, o sea alrededor de la fecha de emigración de la familia Eliot a Nueva Inglaterra. Por contraposición también se halla presente, transcontextuado, el *Ascension Hymn* de Vaughan: "They are all gone into the world of light." (Mitward, 93). El poeta abre con ella la tercera sección de *East Coker* para dibujar la "ciudad irreal", la despersonalización en una forma de vida que ya se ha dibujado en *The Waste Land*. La inmersión en lo oscuro debe entenderse como entrada en el Infierno, aunque poco después la palabra "oscuro" se revestirá de significado casi opuesto. Igualmente opuesto es el significado de "vacant" y en general la semántica del vacío, que en estos versos representa la aniquilación de la persona y no el despojamiento necesario para una ruta espiritual superior. Una enumeración semejante de seres "vaciados" se halla en el poema *Coriolan II*, "Difficulties of a Statesman".

Dark the Sun and the Moon: Debe recordarse que en la sección anterior se habla de luchas estelares donde se precipitaban estos astros.

Almanach de Gotha: Es un registro de familias europeas nobles. La paradoja se tensa al afirmar que no hay nadie a quien enterrar en el funeral, como si se tratara -y se trata, en efecto- de "hombres huecos". Pulsando otra cuerda afirmará una mutación análoga en *The Dry Salvages*, aunque es este caso no es que los viajeros se anonaden, sino que se transforman.

I said to my soul...: En rápido desplazamiento, la oscuridad se trueca en oscuridad de Dios. La quietud del alma se relaciona con la "abstención de movimiento" que ha nombrado antes. La oscuridad de Dios introduce una modulación que se completará con la imitación del pasaje de San Juan de la Cruz al final de esta sección. Dice San Juan de la Cruz: "Las cuales tinieblas todas significan la oscuridad de la fe en que está <en> cubierta la Divinidad comunicándose al alma (411).

As, in a theatre...: Comienza la serie de tres símiles para explayar esta presentación. El símil del teatro tiene antecedentes en *Richard II* (V, 2, 23-25).

With a hollow rumble of wings, with a movement of darkness
 on darkness,
 And we know that the hills and the trees, the distant
 panorama
 And the bold imposing façade are all being rolled away-
 Or as, when an underground train, in the tube, stops too long
 between stations
 And the conversation rises and slowly fades into silence
 And you see behind every face the mental emptiness deepen
 Leaving only the growing terror of nothing to think about;
 Or when, under ether, the mind is conscious but conscious
 of nothing-
 I said to my soul, be still, and wait without hope
 For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
 For love would be love of the wrong thing: there is yet faith
 But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
 Wait without thought, for you are not ready for thought:
 So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.

Whisper of running streams, and winter lightning.
 The wild thyme unseen and the wild strawberry,
 The laughter in the garden, echoed ecstasy
 Not lost, but requiring, pointing to the agony
 Of death and birth.

You say I am repeating
 Something I have said before. I shall say it again.
 Shall I say it again? In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not.

hollow rumble of wings: Milward marca una ambigüedad, donde las alas también serían las de un bombardero alemán, como en la paloma de *Little Gidding* (97). H. Blamires también sostiene la ambigüedad, pero señalando "angelic overtones" que pesarian como figuraciones de un plegamiento total del mapa del tiempo, una eskhatología (60). No es desencaminado relacionar esta imagen con la que acontece en *The Tempest* (IV, 1), donde Próspero hace su famoso discurso sobre el carácter onírico de la vida del hombre. El, que ha urdido una mascarada de divinidades etéreas, ordena que todas se retiren como si desaparecieran del escenario.

El segundo símil es el del metro londinense. Puede contrastarse este silencio alarmado de los pasajeros con el silencio que alcanzan las palabras (*Burnt Norton V*). El silencio de los pasajeros no tiene nada que ver con la condición de silencio requerida para hallar a Dios.

El tercer símil es el más breve. Eliot recurre en otras ocasiones a la imagen del éter como instrumento de un estado de pasividad estólida. En *Prufrock* dice "When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table." En *The Cocktail Party*, cuando el Huésped no identificado hace una suerte de diagnóstico sobre la inconsciencia en que ha caído Edward, dice: "But, stretched on the table, / You are a piece of furniture in a repair shop / For those who surround you, the masked actors;" (362). Se refiere a una mesa de operaciones. Estas referencias anuncian el pasaje lírico de la sección IV, donde se menciona al cirujano, al paciente, al hospital, etc.

wait without hope... En este verso retoma la invitación al despojamiento de que hablan la ascética y la mística. La imaginación y el amor de que habla son, en este caso, falsos deslumbramientos de la imaginación que impiden el ascenso del alma. Dice H. Blamires que aun la esperanza del martirio necesita ser depurada; es ésa la última tentación que sufre Thomas Beckett en *Murder in the Cathedral* (62).

con un hueco runrún de alas, con un desplazamiento de lo oscuro
en lo oscuro
y sabemos que árboles y montes y lejanos paisajes
y la fachada imponente y empinada, todo se enrolla y quita.
O cuando el subte, en el túnel, se detiene en exceso entre dos
estaciones
y la conversación se eleva y despacio se pierde en el silencio
y detrás de cada rostro se ve que se ahonda el vacío de la mente
que deja sólo el creciente terror de nada en que pensar
o cuando, bajo el efecto del éter, la mente está consciente,
mas consciente de nada.
Le dije a mi alma, estáte quieta y aguarda sin esperanza
porque sería esperanza de aquello que no es verdadero;
aguarda sin amor
porque sería amor por lo que no es verdadero. Persiste con todo
la fe
pero la fe y el amor y la esperanza están en la espera.
Espera sin pensar, porque no estás lista aún para el pensamiento.
Así la oscuridad será la luz; la quietud será la danza.

Murmullo de corrientes, relámpago invernal,
el tomillo silvestre no visto y la fresa silvestre,
la risa en el jardín, el éxtasis en ecos
no perdidos: reclamados, apuntan a la agonía
de la muerte y la cuna.

Dices que estoy repitiendo
algo que he dicho antes. Lo diré nuevamente
¿Lo diré nuevamente? Para llegar allí
para llegar a donde no estás partiendo desde no estás

So the darkness shall be the light: Además de las paradojas de la oscuridad y la luz comunes en la literatura mística, mencionaré un tratado ascético ruso del siglo XIX, traducido al inglés como *The Way of a Pilgrim*, donde se caracteriza a la imaginación como "tentación" (139).

En mi opinión las glosas que pretenden explicar los objetos de esta falsa esperanza, de este falso amor, restringen innecesariamente el alcance del texto, que se está preparando para las paradojas del anonadamiento con que se cierra la sección. Cumplida la condición anterior, que es la entrega a una fe despojada de cualquier expectativa de gratificación inmediata, es decir, cumplida la *kénosis* total, entonces se resuelven las paradojas de la luz y la oscuridad, de la quietud y el movimiento.

Whisper...birth: La enunciación de estas percepciones visuales, auditivas y olfativas, parece recrear un estado paradisiaco, algo así como la declaración de la armonía que surge luego de la anulación de los opuestos que precede el blanco tipográfico. Pero nunca los predicados son unánimes, y en la enumeración disuenan los relámpagos invernales, que Milward conecta hipotéticamente con la aurora boreal visible pocas veces en Inglaterra (101). La mención de romero y de fresa recuerda la atmósfera de *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare. En todo caso son las risas del jardín las que retrotraen a la imagen de *Burnt Norton*. No se trata de un éxtasis pleno; hace falta todavía una lucha, la "agonía de la muerte y la vida", la paradoja del morir para renacer.

You say I am repeating: Como he señalado anteriormente, la inclusión de una segunda persona dialógica en una actitud aparentemente crítica ante el discurso del poeta, enmarca esta serie de sentencias contradictorias tomadas del místico español. Más aun, el poeta acepta la objeción de que se trata de un mensaje repetido; determina repetirlo, no obstante; inmediatamente se cuestiona el acto mismo de la repetición y sin solución de continuidad se vuelca a la formulación de las paradojas objetadas.

You must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 In order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession.
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not.

IV

The wounded surgeon plies the steel
 That questions the distempered part;
 Beneath the bleeding hands we feel
 The sharp compassion of the healer's art
 Resolving the enigma of the fever chart.

Our only health is the disease
 If we obey the dying nurse
 Whose constant care is not to please
 But to remind of our, and Adam's curse
 And that, to be restored, our sickness must grow worse.

The whole earth is our hospital
 Endowed by the ruined millionaire,
 Wherein, if we do well, we shall
 Die of the absolute paternal care
 That will not leave us, but prevents us everywhere.

In order...: Tanto Blamires como Milward ofrecen glosas de las sentencias que cierran la sección. Milward habla de un resumen de la vía negativa de los místicos (103). En esta traducción he contrastado el sentido claramente espacial de la primera paradoja con el sentido no claramente espacial de la que sigue.

Con respecto a la segunda secuencia, que es la que aparece la cuarta vez que encabeza "In order...", dice Raymond Preston: "If you take the phrase 'where you are' in the common sense 'where you are placed at the moment', the whole line appears unintelligible" (32). En la oposición "ser"- "estar" trato de ser coherente con las diferencias de matiz psicológico entre los dos verbos conforme con una propuesta que formulé en los primeros versos de *Burnt Norton*. Pero, más importante, sigo de cerca la sentencia del doctor Carmelita, que dice: "para venir a lo que no eres / has de ir por donde no eres" (391). Más aun, Allison Peers, que es la fuente manejada por Eliot para la lectura del místico español, dice: "In order to arrive at that which thou art not / Thou must go through that which thou art not" (127). La segunda sentencia, mucho más que espacial, es ontológica. El resto de las paradojas ha sido tratado en el capítulo de la *Introducción* correspondiente a "Polifonía". La formulación paradójica continúa en la sección IV, que, como en los demás cuartetos, tiene el carácter de un breve poema lírico. La ruta de la negación se explicita en esta clara referencia a la Pasión de Cristo. Milward recuerda que la paradoja del cirujano herido registra antecedentes en un sermón de Lancelot Andrewes a propósito de la Redención: "The physician slain, and His flesh and blood a receipt made, that the patient might recover" (106). Las paradojas referidas a la singular salvación que opera Cristo son objeto de tratamiento paradójico en un caudal importante de la literatura homilética. Además, en la *Noche oscura* dice Juan de Yepes: "porque, como está puesta aquí en cura esta alma para que consiga su salud, que es el mismo Dios, tiénela Su Majestad en dieta y abstinencia de todas las cosas..." (597). Y también: "El primero grado de amor hace enfermar el alma provechosamente... Pero esta enfermedad no es para muerte, sino para gloria de Dios" (603). Sobre las paradojas de la luz-oscuridad, *vid.* Paul Murray 96. H. Gardner remite a *Isaías 53* y a *Filipenses 2*. El profeta dice: *But He was wounded for our transgressions. He was bruised for our iniquities... and by His stripes we are healed*". Y el apóstol: *"He humbled Himself and became obedient to the point of death, even the death of the cross"*.

debes ir por una vía donde no existe el éxtasis
para llegar a aquello que no conoces
debes ir por la vía de la ignorancia
para poseer lo que no posees
debes ir por la vía de la desposesión;
para llegar a lo que no eres
debes ir por la vía en que no eres
y lo que no sabes es lo único que sabes
y lo que tienes es lo que no tienes
y donde eres es donde no eres.

IV

Blande el acero el cirujano herido
indaga en la porción desarreglada
en sus sangrientas manos percibimos
la extraña compasión del que nos sana
que el enigma del mapa de nuestra fiebre aclara.

Nuestra sola salud es la dolencia
si aceptamos a la agónica enfermera
cuyo constante afán no es la indulgencia
es recordar la maldición: la nuestra
y la de Adán, y que para curarnos
debe empeorar el mal que nos aqueja.

Es nuestro hospital la tierra entera
que el millonario en ruinas ha dotado
moriremos allí, si el bien prospera
del cuidado paterno y absoluto
que huir no se permite ni nos deja.

El elenco de imágenes no ha sido unánimemente recibido por la crítica, que en algunos casos juzga demasiado explícita la referencia al dogma cristiano. Stephen Spender dice: "The symbols of the 'wounded surgeon' with his 'bleeding hands' and his 'sharp compassion' do not have a life in the poetry which is independent of the religious beliefs to which they refer" (166). Por su parte, Helen Gardner sostiene: "The poem is not an allegory and precise annotation of this kind may destroy <its> imaginative power" (*The Art* 65). R. Preston recuerda que Eliot decía que se sentía influido en este poema lírico por la práctica del rosario, particularmente los misterios dolorosos (Reibetz 85).

El juego de los oxímoron afecta a las sentencias de las estrofas siguientes. Así "sharp compassion" revela los sufrimientos del Salvador y a la vez su dolorosa intervención en la Historia y en la vida de cada hombre. Desde la perspectiva divina los términos se invierten: la salud se trueca en enfermedad y viceversa. *Dying nurse* -dicen los críticos- es la Iglesia, que acompaña los dolores de su Fundador (Milward 107). "Adam's curse" sería el castigo por el pecado original.

Our hospital: Toma el sentido habitual y el sentido etimológico. El hospital es el sitio de los enfermos y es el sitio que hospeda, la tierra donde vive el hombre.

Ruined millionaire: Es Adán, el hombre casi perfecto por los dones recibidos, pero también malogrados. H. Gardner recuerda que el adjetivo "ruined" vino a reemplazar a "bankrupt". La fuente sería un poema de Gide, de índole más bien clínica o irónica (*The Composition* 46).

If we do well: Milward explica dos posibles sentidos: 1) si todo va bien con nuestro tratamiento médico, 2) si vivimos bien, o sea conforme con los mandatos divinos (109).

prevents us: En un sentido etimológico el "cuidado paternal" previene nuestras necesidades; es el significado coherente con "Providencia".

The chill ascends from feet to knees,
The fever sings in mental wires.
If to be warmed, then I must freeze
And quake in frigid purgatorial fires
Of which the flame is roses, and the smoke is briars.

The dripping blood our only drink,
The bloody flesh our only food:
In spite of which we like to think
That we are sound. substantial flesh and blood-
Again, in spite of that, we call this Friday good.

V

So here I am, in the middle way, having had twenty years-
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*-
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom we cannot hope
To emulate -but there is no competition-
There is only the fight to recover what has been lost

The chill ascends...: H. Blamires realiza una contraposición entre esta secuencia y el movimiento ascendente de reconciliación que se describe en *Burnt Norton II*. En su opinión la imagen del frío que asciende tiene evocaciones del desastre del *Titanic* (70). Resulta oportuno recordar que esta dinámica contradictoria de calor y frío, frío que quema y calor que hiela, etc. tiene una profunda raigambre en toda la lírica petrarquesca de orientación amorosa y al servicio del encuentro de sentimientos antagónicos en la relación con la amada. Eliot ha transportado la dialéctica al terreno teológico. Milward recuerda la muerte de Sócrates por el efecto de la cicuta (110).

Of which the flame...: H. Blamires fustiga el exceso de simplificación en las explicaciones que tratan de dar cuenta de las dos Vías. Sin embargo sus ecuaciones (i.e. "The sharp thorns are the smoke", y otras) incurren en una simplificación similar. Juzgo apropiado declarar que, así como la dialéctica hielo-fuego tiene raíz petrarquesca, esta asociación de rosas-zarzales dice relación con una emblemática de la poesía popular -por ejemplo la balada- donde la unión de los arbustos prolonga la frustrada unión de los enamorados. (Así "Fair Margaret and Sweet William"). El romance castellano del Conde Olinos es un ejemplo de esta metamorfosis, que Eliot ha empleado de una manera más bien críptica. En *The Family Reunion*, Harry es asimilado a un pájaro "sent flying through the purgatorial flame.../ Moving aione through flames of ice, chosen / To resolve the enchantment under which we suffer" (333).

The dripping blood: La referencia eucarística es clara, sobre todo si se piensa en formas iconográficas tradicionales donde la sangre que mana del costado de Cristo llena una copa, o se convierte en rosas. La atmósfera del Graal envuelve a esta estrofa. Las paradojas culminan en la mención del Viernes Santo, "Good Friday" en inglés; la traducción "Viernes Santo" empobrece la paradoja. Milward recuerda que este poema fue compuesto el Viernes Santo de 1940 (111). Para un encuadre más exacto de este poema religioso conviene citar el concepto de Eliot: "Much has been said everywhere about the decline of religious belief; not so much notice has been taken of the decline of religious sensibility.

Desde el pie a la rodilla sube el frío
la fiebre canta en los mentales cables
helarme deberé para estar tibio
temblar en los fuegos helados y purgantes
cuyas llamas son rosas, cuyo humo es zarzales.

La sangre en gotas es nuestra bebida
nuestra comida es la sangrienta carne
sin embargo a pensar se nos convida
que somos carne y sangre sustancial, que estamos sanos
pese a todo a este Viernes lo llamamos Santo.

V

Así que estoy aquí, en mitad del camino, habiendo gastado
veinte años casi totalmente malogrados, los años de *l'entre
deux guerres*
tratando de aprender a usar las palabras, y cada intento
es un nuevo comienzo y una clase distinta de fracaso
porque uno sólo ha aprendido a sacar lo mejor de las palabras
para aquello que ya no tiene que decir, o del modo como
ya no está dispuesto a decirlo. Y así cada aventura
es un nuevo comienzo, una batida en lo inarticulado
con vieja impedimenta en franco deterioro
en el caos general de la imprecisión del sentimiento,
indisciplinadas patrullas de emoción. Lo que hay que conquistar
por fuerza o sumisión ya ha sido descubierto un par de veces,
varias,
por hombres a quienes uno no espera emular.
Pero no hay competencia
hay tan sólo la lucha por recuperar lo perdido

A belief in which you no longer believe is something which to some extent you can still understand; but when religious feeling disappears, the words in which men have struggled to express it become meaningless" (*On Poetry and Poets* 25).

So here I am...: El poeta sigue ahondando los problemas de su *métier*, pero lo hace desde su circunstancia concreta, la de alguien que ha desarrollado su carrera poética entre las dos guerras mundiales. La frase de apertura es un eco diáfano de la *Commedia* dantesca. Es interesante que la búsqueda del lenguaje poético se metaforice en imágenes que tienen que ver con la guerra. La ineficacia de un lenguaje que acaba de perimir restaura desde otra vertiente el motivo del flujo irrefrenable del tiempo. La noción prevaleciente es que no existe el progreso artístico ni poético: cada intento reedita una índole distinta de fracaso. El marco teórico general está dado por su famoso ensayo "Tradition and the Individual Talent", donde se insiste en la idea de que cada poeta es prolongación de una tradición que lo nutre; que no existe innovación fuera de la tradición. Ambos términos parecen insumirse en la fórmula "By strength and submission", o sea la aventura en lo inarticulado por una parte y la acogida de los grandes maestros por otra. El poeta está preparando el encuentro con su maestro fantasmal en *Little Gidding II*. En *The Composition of Four Quartets*, Helen Gardner deja excelentes testimonios de la "lucha con las palabras": los manuscritos revelan una tarea interminable, donde una voz desechada es posteriormente incorporada, donde se realizan correcciones sutiles. Gardner considera a Eliot un explorador, no un expositor: lo explorado, y lo descubierto, son a menudo nuevos significados y nuevas relaciones entre significados (3, 15). Es descriptiva de esta lucha su conciencia de que todo paradigma falsea, a la vez que se reivindica el valor de la humildad. Es notable que una fórmula semejante sirve para una reflexión en *The Cloud of Unknowing*: "Here I am, twenty-four years old, altogether heedless of time!" (56).

And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business.

Home is where one starts from. As we grow older
The world becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living. Not the intense moment
Isolated, with no before and after,
But a lifetime burning in every moment
And not the lifetime of one man only
But of old stones that cannot be deciphered.
There is a time for the evening under starlight,
A time for the evening under lamplight
(The evening with the photograph album).
Love is most nearly itself
When here and now cease to matter
Old men ought to be explorers
Here and there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

And found and lost again...: Eliot parece incorporar la meditación que hace Shakespeare sobre el paso del tiempo y el incasante cambio y compensación de todas las cosas; por ejemplo en los sonetos 60 y 64. Las condiciones poco propicias son las de la guerra. En la economía general del arte y de la vida, sin embargo, ninguna pérdida, ninguna conquista, es definitiva. La incorporación del tema de la acción desligada de la evaluación de sus consecuencias anticipa, igual que la imaginería marina del final, ciertos temas de *The Dry Salvages*. En el primer caso se trata de la reflexión de Arjuna y Krishna a propósito del resultado de las acciones. En su ensayo sobre Bradley (1927) Eliot enunciaba: "If we take the widest and wisest view of a Cause, there is no such thing as the Lost Cause because there is no such thing as a Gained Cause. We fight for lost causes because we know that our defeat and dismay may be the preface to our successors' victory, though that victory itself will be temporary; we fight rather to keep something alive in the expectation that anything will triumph" (52-53).

Home is where one starts from: En la empresa de desmontar significados inconducentes, también el concepto de hogar es puesto en tela de juicio. El poeta ha regresado a East Coker, pero la valoración de la edad de la madurez no es la más favorable: la casa del retorno no es tampoco el lugar del reposo. El mundo, en realidad, se vuelve más extraño: el pensamiento se halla en *Gerontion* pero también en *The Elder Statesman* y *The Family Reunion*. El paradigma de muertos y vivientes es más complejo porque es imposible tener una conciencia de momentos aislados: el peso de la historia se carga sobre los viejos, también el de las lápidas que ya no pueden ser descifradas. Así se justifica la relativización de toda acquiescencia de parte del ser humano. El poeta, viejo explorador de las palabras, afirma que los viejos deben continuar explorando. La atemporalidad valida ese esfuerzo, del mismo modo como las escenas de la mejor convivencia parecen sustraerse al aquí y al ahora. La perduración del empeño por explorar es vista como la razón de la migración de su antepasado del siglo XVII.

lo hallado y perdido una y otra vez, y ahora en condiciones
que parecen desaconsejables.
Aunque quizá ni pérdida ni ganancia.
Para nosotros, sólo intentarlo. El resto no es cosa nuestra.

Casa es aquello desde donde uno parte. Al envejecer
el mundo se hace más ajeno, el esquema de muertos y vivientes
más complicado. No el momento intenso
en soledad, sin antes ni después
sino toda una vida que arde siempre.
Ni tampoco el lapso de la vida de un hombre; no tan sólo
sino el de piedras antiguas ya no más descifrables.
Hay un tiempo para la nochecita a la luz de las estrellas
y un tiempo para la noche a la luz de la lámpara
(una noche con el álbum de fotografías).
El amor llega a ser él mismo
cuando aquí y ahora dejan de importar.
Los viejos deben ser exploradores,
aquí y ahora no importan.
Debemos estar quietos y siempre en movimiento
hacia otra intensidad
para una unión ulterior, una comunión más honda
a través del frío oscuro y la desolación desierta
el clamor de la ola, el viento, el agua vasta,
el petrel, la marsopa. En mi fin, mi principio.

Me parece adecuado transcribir el juicio de S. Ellis al comparar *Burnt Norton* con *East Coker*: "It is true that in *Burnt Norton*, we have the 'still' and 'moving' paradox, as in the Chinese jar itself, but here it seems to me that the idea of movement is much more easily accommodated within an overall stability of form: the motion of the jar inscribes a harmonious circle, so to speak, which can thus be equated with stillness. And indeed '*Burnt Norton*' is a much more formal poem and far more impersonal than '*East Coker*'; it avoids the extreme rhythmical looseness of its successor, and has a homogeneity of tone and diction that does not admit the internal debate and contrast of parts we spoke above of '*East Coker*'. The obvious reason for this contrast is of course that as far as we know '*Burnt Norton*' was written as a single, self-contained poem, arriving at a conclusion in part V that returns to the dilemma outlined in part I of being simultaneously present in and absent from the rose-garden. As it stands it has a circularity and wholeness which do not necessarily require any further completion, whereas the ending of '*East Coker*' with its commitment to further exploration through the 'vast waters' already seems to envisage '*The Dry Salvages*'... Thus '*East Coker*' questions, as we have said, the confidence in formal pattern, within which movement is safely inscribed in the opening of the conclusion to '*Burnt Norton*'... (51)

still and still moving: La frase en inglés contiene una ambigüedad intraducible: puede decir "quietos y en movimiento" o "en continuo movimiento". El constante uso de las paradojas, y el hecho de que anteriormente haya invitado a su alma a "estarse quieta" parece justificar la segunda posibilidad.

The empty desolation: Esta ruta purgativa en vistas a una comunión más honda se parece a la que emprende Celia Coplestone al final de *The Cocktail Party* y la conduce eventualmente al martirio. Debe recordarse que el extraño "psiquiatra" Reilly ha distinguido claramente los caminos prescritos para sus pacientes, y a ella le dice: "Each way means loneliness -and communion. / Both ways avoid the final desolation / Of solitude in the phantasmal worlds / Of imagination, shuffling memories and desires." (419).

The Dry Salvages

I

I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god - sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognised as a frontier,
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.
The problem once solved, the brown god is almost forgotten
By the dwellers in cities - ever, however, implacable,
Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder
Of what men choose to forget. Unhonoured, unprophited
By worshippers of the machine, but waiting, watching and waiting.
His rhythm was present in the nursery bedroom,
In the rank ailanthus of the April dooryard,
In the smell of grapes on the autumn table,
And the evening circle in the winter gaslight.

The Dry Salvages, o presumiblemente *les trois sauvages*, es un grupo de rocas a cierta distancia al noreste de Cape Ann, Massachusetts, no lejos de un pueblo pesquero denominado Rockport. En el poema, "salvages" debe pronunciarse como palabra grave. El nombre "savage" podría asociarse con "salvages", que son los objetos recogidos de un naufragio. Samuel Morison ha estudiado la toponimia en relación con los peligros próximos a estos escollos en un artículo titulado "The Dry Salvages and the Thatcher Shipwreck"; John D. Boyd se ocupa del valor simbólico de esa toponimia en "*The Dry Salvages: Topography as Symbol*". Se percibe en el tercer cuarteto la atmósfera de la guerra cuando no se ven buenas perspectivas para los aliados (1941). El poeta, habiendo visitado la tierra de sus antecesores en East Coker, retorna a los lugares donde se afincaron los que habían venido a América. El río Misisipi, al cual alude en los primeros versos de esta sección, causó una impresión profunda en la sensibilidad de Eliot durante su niñez. Pasaba las vacaciones en Cape Ann, en Massachusetts, en cuya localidad pesquera el sonido de la campana trae resonancias ominosas vinculadas con los naufragios. En 1956 Donald Davie consideraba a *The Dry Salvages* un poema malo, aunque dejaba abierta una posibilidad de revisar su juicio a partir del diagrama de H. Kenner. Este diagrama consiste en aplicar al cuarteto en cuestión la dialéctica que Kenner adjudica a las secciones de cada poema. El tercer cuarteto representaría, como el tercer movimiento de cada cuarteto, una falsa reconciliación, esto es, una parodia. H. Kenner considera a *The Dry Salvages* un "poema de opinión" por el modo subjetivo de introducir las secciones I y III (Bergonzi 187). Pero supuesto caso que se trate de una parodia, conviene recordar la declaración de L. Hutcheon a propósito de la paradoja de la parodia: "...the language of parodic texts subverts the traditional mention/usage distinction: that is, it refers both to itself and to that which it designates or parodies" (69). Así, si *The Dry Salvages* es tomado como parodia, debería determinarse qué es lo parodiado; probablemente los dos cuartetos precedentes. A.D. Moody también habla de "flat beginning" en referencia a este cuarteto y se pregunta si el comienzo es un "lapsus" o un clisé empleado paródicamente (222). E. Knapp-Hay señala ausencia de la preocupación lingüística que se halla en los demás cuartetos (181). D. Traversi lo considera el menos exitoso por falta de precisión conceptual (152).

I do not know much about gods: El modo introductorio se asemeja a una respuesta de Thomas Becket a un Tentador: "We do not know very much of the future" (247). Milward ve en este comienzo una manera de desafiar las convenciones y a la vez de asomarse al misterio del río y del mar. En su opinión el río simboliza el ámbito familiar restringido, mientras que el océano corresponde a las formas sociales más vastas (130). D. Davie lamenta que H. Gardner tome este verso de apertura como ilustración de la capacidad lingüística del Eliot. Eliot no logra -según Davie- reproducir exitosamente el tono íntimo de W. Whitman (154-155). D. Donoghue piensa que el tono de *The Dry Salvages* representa un contraste con respecto a las oscuras admoniciones de *East Coker* (228).

...the river / is a strong brown god: Las interpretaciones distan de ser unívocas. R. W. Flint lo homologa

The Dry Salvages

I

Poco sé de dioses, pero pienso que el río
es un dios recio y pardo, indolente, indómito, intratable,
paciente hasta ahí nomás: primero se lo admite como un límite
una vía útil de transporte, no de fiar.
Después, sólo un problema para los que hacen puentes.
Una vez resuelto nadie en la ciudad recuerda
al dios moreno, quien es sin embargo implacable;
mantiene sus estivas y furias, es destructor y memorioso
de lo que los hombres prefieren olvidar. Ni horror ni ofertorio
de parte de quienes reverencian a las máquinas, aunque aguarda,
aguarda: observa y aguarda.
Su ritmo estuvo presente en la habitación de los niños
en el ailanto hediondo del abril entrante;
en el olor de las uvas de la mesa de otoño
y en el circuito nocturno del farol invernal.

con el *Id* en términos freudianos, "the stream of personal impulse" (115). Nancy Hargrove relaciona la consideración del río con lo que *The Waste Land* adelanta sobre dos ríos: el Támesis y el Ganges. El primero es símbolo de comercio y de esterilidad; el segundo está aguardando las lluvias: también es estéril (169).

Milward se inclina por una impronta conradiana a partir de *Heart of Darkness*: los ríos son en este caso el Támesis y el Congo. J. Maniates Reibetanz cita un extenso pasaje de una introducción escrita por Eliot para *The Adventures of Huckleberry Finn*. Las semejanzas con la sección I de *The Dry Salvages* son evidentes: "A river, a very big and powerful river is the only natural force that can wholly determine the course of human peregrination... It is a treacherous and capricious dictator... At such times it carries down human bodies, cattle, houses. At least twice, at St Louis, the western and the eastern shores have been separated by the fall of bridges, until the designer of the Great Ends bridge devised a structure which could resist the floods... The river is never chartable; it changes its pace, it shifts its channel, unaccountably..." (S.L. Clemens *The Adventures of Huckleberry Finn*, Introduction by T.S. Eliot. London, 1950; cit. por Reibetanz (100).

En todo caso su valoración del río como "indómito, intratable", revela que el poeta tiene en poco al poder tecnológico del hombre comparado con las oscuras fuerzas de la naturaleza.

frontier: H. Blamires apunta que el empleo americano de esta palabra sirve para distinguir el área habitada de las regiones inhabitadas o poco conocidas. Para *dwellers in cities* y para *worshippers of the machine* cree discernir connotaciones relativas a Sodoma y Gomorra (80).

His rhythm was present in the nursery bedroom. D. Davie dice de este verso: "could anything be more vague and woolly? After this statement has been issued, we know not a tittle more about the relation between river than we did before" (154). En cambio Milward personaliza esta experiencia diciendo que el río ha penetrado en el ámbito infantil de Eliot a modo de una canción de cuna (132).

rank ailanthus: Bodelsen recuerda que este árbol (*Ailanthus glandulosa*) es conocido también como "árbol del cielo" y que tiene flores de olor desagradable (86). Sister Mary Anthony Weinig afirma que la denominación popular se debe a la orientación de sus ramas y brotes, pero no deja de acotar que esta circunstancia puede recompensar a quien busque la ironía en este pasaje (73). Como se advierte, este enfoque evoca la consideración del poema como parodia. Milward establece que estos versos disciernen la influencia del río en las diversas estaciones: en abril su humedad impregna las hojas del ailanto; en otoño se lo percibe por medio de la madurez de las uvas; en invierno penetra en el ámbito familiar donde se dialoga bajo la luz de gas (132). H. Blamires prefiere hallar connotaciones fálicas en el ailanto, y así esta profusión sería símbolo del vigor juvenil. Luego, la imagen otoñal tendría que ver con el opacamiento de la madurez y la visita del álbum de fotografías dice relación con una vejez recapituladora. En este sentido se trataría de la conocida correspondencia entre las cuatro edades del hombre y las cuatro estaciones. Pero las correspondencias no se ejecutan con rigor absoluto, ni siquiera en la época isabelina (82).

The river is within us, the sea is all about us;
 The sea is the land's edge also, the granite
 into which it reaches, the beaches where it tosses
 its hints of earlier and other creation:
 The starfish, the horseshoe crab, the whale's backbone;
 The pools where it offers to our curiosity
 The more delicate algae and the sea anemone.
 It tosses up our losses, the torn seine,
 The shattered lobsterpot, the broken oar
 And the gear of foreign dead men. The sea has many voices,
 Many gods and many voices.

The salt is on the briar rose,
 The fog is in the fir trees.

The sea howl
 And the sea yelp, are different voices
 Often together heard; the whine in the rigging,
 The menace and caress of wave that breaks on water,
 The distant rattle in the granite teeth,
 And the wailing warning from the approaching headland
 Are all sea voices, and the heaving groaner
 Rounded homewards, and the seagull:
 And under the oppression of the silent fog
 The tolling bell
 Measures time not our time, rung by the unhurried
 Ground swell, a time
 Older than the time of chronometers, older
 Than time counted by anxious worried women
 Lying awake, calculating the future,
 Trying to unweave, unwind, unravel
 And piece together the past and the future,
 Between midnight and dawn, when the past is all deception,
 The future futureless, before the morning watch
 When time stops and time is never ending;
 And the ground swell, that is and was from the beginning,
 Clangs the bell.

The sea is the land's edge: El poeta vuelve su mirada desde las riberas del Misisipi al mar próximo a Cape Ann. También en este caso el mar es visto como "frontera", pero el conjunto de las imágenes refuerza la idea de lo extraño y ominoso.

H. Blamires no deja de recordar que Santa Ana (*i.e.* Cape Ann) es la madre de la Virgen María (82).

the granite into which it reaches: Milward aconseja ver esta construcción como aposición de "land's edge". Se trata de una costa escarpada (133).

the beaches...: H. Blamires insiste en subrayar que Cape Ann y City of Gloucester son importantes puertos pesqueros donde también hay astilleros de barcos de pesca. Gloucester fue fundada en 1623 por colonos que partieron de Gloucester, Inglaterra. Habría una vinculación con *Burnt Norton*, en Gloucester, y en consecuencia con "lo que podría haber sido". De allí evoca la figura del jardín paradisiaco, del cual fueron echados Adán y Eva, como prefiguración de los Puritanos que debieron emigrar a América. Esto justificaría la búsqueda de raíces geográficas, literarias, sociales y personales de T.S. Eliot. (83).

its hints of earlier and other creation: Probablemente formas primitivas de vida, de acuerdo con un esquema evolutivo. Sin embargo ha de recordarse que la idea de evolución, al menos en el orden humano, no es predilecta de Eliot.

the horseshoe crab: Comenta H. Gardner: "The hermit crab is a creature that finds a home for itself in the shell of another crustacean, and so traces of it could be found to hint at 'earlier and other creation'" (*The Composition...* 125). En la edición de 1962 dice "hermit crab".

El río está dentro de nosotros, todo el mar nos rodea
 también el mar es término de la tierra, el granito
 al que se llega, la playa a la que vuelca
 sus vestigios de otras creaciones más remotas:
 la estrella de mar, el cangrejo ermitaño, el hueso de ballena,
 los pozos con algas delicadas y anémonas de mar
 que ofrece a nuestra curiosidad.
 Rescata lo que perdimos, la red deshilachada
 la langostera en ruinas, el remo roto
 los restos de ahogados de otras tierras. Tiene el mar muchas voces
 muchos dioses y voces.
 La sal está sobre el rosal silvestre,
 sobre los abetos, la niebla.

El bramido del mar
 y el aullido del mar son voces diferentes;
 con frecuencia se las oye juntas: el gemido en las jarcias
 la amenaza y caricia de la ola que se deshace en el agua,
 del distante romper en los dientes graníticos,
 la advertencia gimiente del peñasco que avanza
 todas voces del mar, y la boya que surge y gruñe
 marcando el retorno; la gaviota.
 Y bajo la opresión de la niebla callada
 la campana que tañe
 no mide nuestro tiempo, pautado por el lento mar de fondo
 un tiempo más viejo que el de los cronómetros, más viejo
 que el tiempo que cuentan mujeres ansiosas y atribuladas
 que yacen insomnes calculando el futuro
 tratando de destejer, desovillar, desmadejar
 y de coser el pasado al futuro.
 Entre la medianoche y la aurora, cuando el pasado es engaño total
 y el futuro no tiene futuro; antes de la vigilia mañanera,
 cuando el tiempo se para y el tiempo no tiene más fin
 y el mar de fondo que es y fue desde el principio
 retiene la campana.

It ... loses...: E. Drew glosa: "illustrations of the futile attempt to catch it with nets and guide it with oars and master it with dead 'gear' foreign to its own nature" (215).

the torn seine: Milward glosa: "a type of large fishing-net fitted with floats and weights for use on fishing-boats" (134). Blamires halla "sexual overtones" en "seine" por su asociación con "sinus". "Torn" tendría que ver, como en *The Waste Land*, con violación.

the gear of foreign dead men: Se trata de una colonia de pescadores portugueses. La noción de despojo, particularmente con mención de huesos, tiene antecedentes en *The Waste Land* y en *The Hollow Men*.

Many gods: El río era un dios; el mar lo excede tanto que se homologa con muchos dioses, y así ejerce su influencia en la costa: deja sal en los arbustos y niebla en los abetos. Blamires entiende a "salt" y a "fog" como influencias tiránicas sobre la belleza y sobre las acciones humanas (87). "Briar" y "rose" refrescan menciones similares en *East Coker IV*.

The sea howl... the sea yelp: Blamires identifica a la primera con el mar de la historia y a la segunda con el mar de la eternidad. El pasaje simbolizaría la lucha del hombre con la devastación del tiempo. Algunos de estos ruidos son asimilados a entorchamientos de dientes de perros (88).

heaving groaner: Una de las boyas próxima a Cape Ann es llamada The Whistle. Es la boya que rodean los barcos cuando vuelven al puerto.

The tolling bell: el tiempo que mide esta campana es, como dice E. Drew, el de los ritmos vitales del universo, ante los cuales la vida humana es irrelevante (216).

anxious worried women: Son, naturalmente, las mujeres de los pescadores y marinos que no retornan. El fraseo recuerda lo que dice el coro de mujeres en *Murder in the Cathedral*. Estas cuentan el tiempo: "Seven

Where is there an end of it, the soundless wailing,
 The silent withering of autumn flowers
 Dropping their petals and remaining motionless;
 Where is there an end to the drifting wreckage,
 The prayer of the bone on the beach, the unprayerable
 Prayer at the calamitous annunciation?

There is no end, but addition: the trailing
 Consequence of further days and hours,
 While emotion takes to itself the emotionless
 Years of living among the breakage
 Of what was believed in as the most reliable-
 And therefore the fittest for renunciation.

There is the final addition, the failing
 Pride or resentment at failing powers,
 The unattached devotion which might pass for devotionless,
 In a drifting boat with a slow leakage,
 The silent listening to the undeniable
 Clamour of the bell of the last annunciation.

Where is the end of them, the fishermen sailing
 into the wind's tail, where the fog cowers?
 We cannot think of a time that is oceanless
 Or of an ocean not littered with wastage
 Or of a future that is not liable
 Like the past, to have no destination.

years and the summer is over (239). Su cómputo del tiempo -dice Milward- olvida que el "esquema es nuevo a cada momento, / y cada momento una valuación nueva y sorprendente de lo que hemos sido" (*East Coker II 138*). Blamires establece la relación con Penélope.

from the beginning: Persisten ecos doxológicos del *Gloria Patris*. La mención de "ground" y la hora "before the morning watch" traen ecos del salmo 129, *De Profundis*.

Eliot desarrolla la primera parte de este poema lírico valiéndose de una sextina de rimas repetidas, lo cual, según algunos críticos, le trae problemas innecesarios, por ejemplo la extraña voz "oceanless". El poema sigue impregnado del sonido de la campana. Su sonido es anticipo de muerte para los pescadores, pero también Anunciación, o sea vida renovada. La intersección de lo temporal con lo eterno prefigura, igual que la Anunciación, la Encarnación del Verbo. La Historia tiene un sentido, aunque al presente sea impenetrable.

Where is there an end of it: La pregunta retoma una preocupación presente en *East Coker I*, con el cual comparte la descripción de la general futilidad de los orgullos humanos. La imagen de los huesos en la playa retoma el tópico de la sección anterior, que además corresponde al episodio de Flebas, el marino fenicio, en *The Waste Land*.

There is no end: El poeta se responde. Su descripción dice relación con la vida rutinaria y engañosa de quienes, como los ancianos de *East Coker*, están encerrados en un paradigma de tiempo que ya ha caducado. El sentido de adición puede retrotraerse a *Gerontion*: "History has many cunning passages, contrived corridors / And issues, deceives with whispering ambitions, / Guides us by vanities. Think now / She gives when our attention is distracted / And what she gives, gives with such supple confusions / That the giving famishes the craving". Esta descripción del ocaso de la vida evoca la atmósfera de *The Elder Statesman*. Lord Claverton, habiendo vivido la gloria de sus cargos, también se halla atendiendo "al innegable clamor de la campana".

¿Dónde está el fin del lamento insondable,
del marchitamiento silencioso de las flores de otoño
que sueltan sus pétalos y siguen inmóviles?
¿Dónde está el fin de los despojos a la deriva
la plegaria del hueso en la playa, la indecible
plegaria ante la anunciación calamitosa?

No hay fin sino adición; la rezagada
sucesión de días y horas posteriores
en tanto la emoción se lleva consigo los años grises
de vivir entre la fractura
de lo que se creyó más confiable
y así lo más apto para la renuncia.

Sólo la suma final, el orgullo fallido
o el resentimiento ante el poder fallido,
la devoción descomprometida que puede pasar como
falta de devoción
en un bote a la deriva con un lento rumbo
la atención silenciosa al innegable
clamor de la campana de la final anunciación.

¿Dónde está el fin, el de los pescadores
a la cola del viento, donde la niebla se arreboza?
No podemos pensar un tiempo sin océano
ni un océano no salpicado de despojos
ni un futuro que no sea pasible
como el pasado, de no tener destino.

Where is the end of them: La meditación transita ahora al plano concreto y personal. Milward explica que estos pescadores, que son los portugueses de la flota pesquera de Gloucester, se dirigen al Atlántico en dirección norte, siguiendo la "cola del viento". Se encaminan a Terranova, donde la niebla se halla agazapada, como un animal salvaje, y donde corren el riesgo de perecer (142-143).

We cannot think of a time that is oceanless: La noción predominante es la correlación entre la vastedad del océano y la concepción que los hombres pueden hacerse del tiempo. La representación del tiempo requiere de una imagen espacial.

not littered with wastage: Si en la consideración anterior el mar podía sugerir creaciones primitivas y formas de vida como la de la estrella de mar, ahora se lo ve más rigurosamente como portador de despojos. Milward relaciona este predicado con el epíteto homérico referido al mar, "atrygetos". (143) El mar estéril se complementaría con la tierra estéril del poema de 1922.

destination: Con su doble valor de "meta", la que los pescadores podrían haber perdido, y "destino", o término final del tiempo futuro. H. Blamires extiende esta idea diciendo: "...as long as we stick to the idiom of succession, seeing history in terms of continuity and addition, we shall never arrive at a rounded meaning" (95). Milward dice: "The ocean, as a symbol of 'the waste sad time stretching before and after' (*Burnt Norton V*), has in itself neither meaning nor destination - qualities proper to eternity; and so death at sea is itself no destination, but a rude interruption of an intended destination" (143). Creo que, al contrario, deben tenerse en cuenta tres elementos: el valor inclusivo del pronombre "we", cuya referencia, como se ha visto, es siempre ambigua; la doble negación del enunciado; y la persistencia del mecanismo paradójico en los poemas. Así, en vistas de la valoración de la Anunciación, - "the one Annunciation" - nosotros, los que descreemos de las "naciones superficiales de evolución" (como dirá de inmediato), no podemos pensar en un futuro sin término, es decir sin una finalidad que lo insuma, una eskhatología.

We have to think of them as forever bailed
Settling and hauling, while the North East
Over shallow banks unchanging and erosive
Or drawing their money, drying sails at dawn
Not as making a trip that will be unpayable
For a haul that will not bear examination.

There is no end of it, the voiceless wailing
No end to the withering of withered flowers
To the movement of pain that is painless and motionless
To the drift of the sea and the drifting wrecks
The bone's prayer to Death its God. Only the
Prayer of the one Annunciation.

It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and ceases to be
a mere sequence-
Or even development: the latter a partial failure
Encouraged by superficial notions of evolution
Which becomes, in the popular mind, a mere
the past.

The moments of happiness - not the sense
Fruition, fulfilment, security or affection,
Or even a very good dinner, but the sudden
We had the experience but missed the meaning
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness. I have said before

We have to think of them...: En esta estrofa el poeta realiza una descripción de las acciones rutinarias pero vale la pena preguntarse hasta qué punto la imagen de achicar el agua (y de las demás acciones) acerca de la experiencia de la Historia que realizan los hombres. La frase "making a trip" recupera la imagen del *homo viator*: todo viaje es una metonimia del gran Viaje, presuntamente el que realiza el alma a su destino trascendente. Eliot opone una concepción "humanista" del viaje, como procedimiento "religioso" del viaje, que es el que debería experimentar "examen" a la postre (95).
There is no end to it: El poeta finaliza con una enunciación negativa de todos estos afanes. En el presente en las contradicciones entre el movimiento y la quietud, se manifiesta en el verso "is painless and motionless". Los predicados apuntan a una suerte de ausencia de teleología. La Muerte con Dios sancionaría un nihilismo final. Sin embargo en mitad del anteúltimo verso se reanuda "only" y se despeja el sentido oculto de la Historia. Anteriormente había proclamado "humility" (II). Es el valor que resplandece en la respuesta de la Virgen María ante la Anunciación, que implica la inserción de la eternidad en el tiempo. Eliot ya había prestigiado el valor de este sí mariano en *East Coker* (I) retomando frases del "Ave María". Ahora se siguen percibiendo esos ecos: "pray for us sinners, for our death". La impresión final es que todo el movimiento es "drift", deriva o fluctuación, salvo la dimensión trascendente del Verbo. La Anunciación corresponde, por tanto, a una epifanía.

It seems, as one becomes older...: En un tono coloquial, coherente con los primeros versos de la estrofa, reitera la reflexión que impregna el pasaje lírico. De todos modos, esta conciencia alerta es imputable a las falsas esquematizaciones del pasado, reivindica la figura del viejo, que habita en *East Coker* II.

Pensemos que siempre achican el agua
que parten y acarrean, y el Noreste agachado
se da contra los bancos que la erosión no muda;
que sacan su dinero, que secan sus velas en el dique
que no harán ese viaje que ha de quedar impago
por una pesca inútil que no valdrá la pena.

No existe el fin de esto, del sordo quejarse
del marchitarse de las flores marchitas
ni del dolor inocuo, que es inmóvil y es móvil
ni del mar que deriva, de los restos fluctuantes,
la plegaria del hueso a la Muerte, su Dios. Sólo la escasa,
casi inefable
plegaria de la Única Anunciación.

A medida que se envejece
parece que el pasado cambia de forma y deja de ser una
simple secuencia,
ni siquiera un despliegue: es ésta una falacia parcial
acicateada por nociones superficiales de evolución
que deviene, en la mente del pueblo, un medio para repudiar
el pasado.

De los momentos de felicidad -no el sentirse bien,
la fruición, la realización, la seguridad o el afecto
o incluso una cena magnífica -sino la brusca iluminación
tuvimos la experiencia pero erramos el significado
y acercarse al significado restaura la experiencia
de un modo diferente, más allá de cualquier significado
que podamos asignarle a la felicidad. He dicho antes

Or even development: Milward adjudica la influencia de un pensamiento evolucionista sobre el joven Eliot a Henri Bergson y a H. G. Wells. (145)

partial fallacy: Blamires glosa del siguiente modo: "parcial" porque es en parte una falacia, y además porque esta falacia se funda sobre una parcialidad (97). El concepto de "parcialidad" es predilecto en estas cuestiones del saber engañoso o provisional: es el saber de las mujeres en *Murder in the Cathedral*: "They know and do not know, what is to act or suffer", dice Tomás (245).

disowning: Blamires destaca la ambigüedad contenida en este verbo. Una tentación de repudiar el pasado público (o sea, escindirse de la tradición) y repudiar el pasado privado (en el sentido de rehusarse a asumirlo) (97).

sudden illumination: Se recupera la noción de epifanía a la que hice referencia. No consiste, naturalmente, en la satisfacción confortable de necesidades inmediatas.

We had the experience but missed the meaning: Aquí opone Eliot dos conceptos cordiales. Otra vez las obras teatrales, tales como *The Confidential Clerk* y *The Elder Statesman*, iluminan este opacamiento de "significado" en la experiencia de los viejos. En cuanto a *The Cocktail Party*, en su sesión psiquiátrica Reilly se rehúsa a oír una recapitulación del caso de Edward desde la infancia porque los recuerdos de la juventud son ficticios en una adultez prejuiciada (402). En *The Confidential Clerk*, donde se retoma el *Ion* euripidiano, dice Colby: "Better not know / Than to know the fact and know that it means nothing (490). Y después: "But the fact itself / Is unimportant, once one knows it" (513). Y en *The Cocktail Party*, donde se "extravía" Lavinia (Alcestes), dice Celia: "...I lived in a present / Where time was meaningless, a private world of ours, / Where the word 'happiness' had a different menaing / Or so it seemed" (379). Y otra vez el psiquiatra, hablando a Lavinia: "Only by acceptance / Of the past will you alter its meaning" (439)

That the past experience revived in the meaning
 Is not the experience of one life only
 But of many generations - not forgetting
 Something that is probably quite ineffable:
 The backward look behind the assurance
 Of recorded history, the backward half-look
 Over the shoulder, towards the primitive terror.
 Now, we come to discover that the moments of agony
 (Whether, or not, due to misunderstanding,
 Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong things,
 Is not in question) are likewise permanent
 With such permanence as time has. We appreciate this better
 In the agony of others, nearly experienced,
 Involving ourselves, than in our own.
 For our own past is covered by the currents of action,
 But the torment of others remains an experience
 Unqualified, unworn by subsequent attrition.
 People change, and smile: but the agony abides.
 Time the destroyer is time the preserver,
 Like the river with its cargo of dead Negroes, cows and
 chicken coops,
 The bitter apple and the bite in the apple.
 And the ragged rock in the restless waters,
 Waves wash over it, fogs conceal it;
 On a halcyon day it is merely a monument,
 In navigable weather it is always a seamark
 To lay a course by: but in the sombre season
 Or the sudden fury, is what it always was.

...the past experience: A las citas de las obras teatrales puede agregarse la de *East Coker V*: "And not the lifetime of one man only / But of old stones that cannot be deciphered." Las vidas humanas no son estrictamente individuales. Quizá este sentido solidario se refuerce en la experiencia de la guerra. Eliot lo ha expuesto en *The Idea of a Christian Society*: su punto de vista ortodoxo es el de la responsabilidad del individuo por los pecados de la sociedad en la que vive (73).

...the primitive terror: La recapitulación histórica retrotrae al hombre a su experiencia de la esencial indigencia, algo misteriosamente formulado en las alusiones al dios-río de la primera sección. Milward halla una conexión con la descripción del río Congo en *Heart of Darkness*, de Conrad. También señala "an important undercurrent of thought in the choric sections of *Murder in the Cathedral* and *The Family Reunion*" (148).

...moments of agony: Son la contrapartida de los momentos de felicidad, con los cuales comparten el mismo tiempo de permanencia. Milward reflexiona sobre la larga enfermedad de la primera esposa de Eliot, Vivienne Haigh-Wood (149).

For our own past...: Reléase la nota a propósito de "We had the experience" (45). La lectura de nuestro pasado está teñida de nuestra propia interpretación desde el presente. Teniendo la experiencia, corremos el riesgo de errar el significado

The agony abides: Milward establece una conexión con la agonía de Cristo y probablemente con una sentencia de Pascal: "Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo" (150).

Time the destroyer...: H. Blamires halla ecos de *Ode to the West Wind*, de Shelley: "Destroyer and preserver; hear, oh hear!" (99).

Like the river...: E. Drew glosa: "Like a great flood on the Mississippi the river of the human race preserves itself but carries a cargo of wreckage and dark deeds" (219).

The bitter apple: Sin duda la manzana del relato bíblico referido al pecado original, aunque Blamires también conjetura una relación con la manzana de la discordia entre los dioses griegos (100). En su opinión esta información es crucial

que la experiencia pasada revivida en el significado
no es la experiencia de una única vida
sino de muchas generaciones - sin olvidar
algo que acaso sea completamente inefable:
la mirada atrás, tras la certidumbre
de la historia registrada, la mirada de soslayo
por sobre el hombro, hacia el terror primigenio.
Ahora descubrimos que los momentos de agonía
(sean o no a causa de un malentendido
por haber esperado lo que no debía esperarse,
por haber temido lo que no debía temerse
eso no importa) son igualmente permanentes
con esa permanencia que tiene el tiempo. Lo apreciamos mejor
en la agonía de los otros, que nos toca más de cerca
que la nuestra.

Pues nuestro pasado está cubierto de oleadas de acción
pero el tormento de otros queda como experiencia
sin calificativos, inmune a ulteriores atriciones.
La gente cambia y sonrío, pero la agonía se queda.
El tiempo que destruye es el tiempo que preserva
como el río con su carga de negros muertos, vacas y jaulas
de gallinas,
la manzana amarga, la cáscara mordida.
Y la roca mellada en el agua incansable,
las olas la lavan, la niebla la tapa
en día de bonanza es apenas un monumento
en tiempo navegable es siempre una señal del mar
para marcar un curso; pero en la estación sombría
en la furia repentina, es lo que siempre fue.

para la comprensión de *Cuatro Cuartetos*, porque *Little Gidding* dirá que el árbol donde se esconden los niños en *Burnt Norton* es un manzano. *Burnt Norton* sería el mundo "de lo que podría haber sido" - un estado paradisiaco donde no debería haber ocurrido ninguna alienación ni desarraigo. La evocación tendría el carácter del arquetipo bíblico y también de los antepasados de Eliot antes de las luchas religiosas (100).

And the ragged rock in the restless waters: Después de haber retomado la imagen del río, ahora claramente el Misisipí, vuelve la vista al paisaje marino. Milward cita un pasaje de la *Eneida* V, 124) que podría servir de fuente para esta mención de la roca: "Est procul in pelago saxum spumantia contra / Litora, quod timidis summersum tunditur olim / Fluctibus hiberni condunt ubi sidera Cori" (151).

Blamires no vacila en relacionar a esta roca con la Iglesia, lo que daría coherencia a esta imagen desplegada. "Ragged", en tal caso, diría relación con la tosca exterioridad de la Iglesia, pero también con el poema de John Donne *Good Friday*: en este poema la carne crucificada es descripta como "ragged and torn". Blamires halla en estos versos finales de la segunda sección de *The Dry Salvages* variadas resonancias de obras de Shakespeare, entre ellas *Coriolanus*, *Macbeth*, *Hamlet* y *Othello* (102). J. Maniates Reibetanz señala que en el manuscrito de *The Waste Land* hay un pasaje de la sección "Death of Water" que describía el viaje de un pesquero más allá de *The Dry Salvages*, que culminaba con un naufragio (99). El pasaje decía: "So the crew moaned, the sea with many voices / Moaned all about us, under a rainy moon, / While the suspended winter heaved and tugged, / Stirring foul weather under the Hyades".

...is what it always was: Milward, antagónico de Blamires en este aspecto, juzga a la roca "symbol of agony and original sin" (151).

I sometimes wonder if that is what Krishna meant-
 Among other things - or one way of putting the same thing:
 That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender
 spray

Of wistful regret for those who are not yet here to regret,
 Pressed between yellow leaves of a book that has never
 been opened.

And the way up is the way down, the way forward is the way back.
 You cannot face it steadily, but this thing is sure,
 That time is no healer: the patient is no longer here.
 When the train starts, and the passengers are settled
 To fruit, periodicals and business letters
 (And those who saw them off have left the platform)
 Their faces relax from grief into relief,
 To the sleepy rhythm of a hundred hours.
 Fare forward, travellers! not escaping from the past
 Into different lives, or into any future;
 You are not the same people who left that station
 Or who will arrive at any terminus,
 While the narrowing rails slide together behind you;
 And on the deck of the drumming liner
 Watching the furrow that widens behind you,

En este movimiento el poeta se remite a una fuente oriental - la *Bhagavad-Gītā*, que es un fragmento del *Mahabharata* imponiendo un contraste con las secciones II y IV, más claramente cristianas. El concepto de "despojamiento" o "detachment" sigue sin embargo siendo un puente de unión temático. Krishna, auriga divino de Arjuna, aconseja la acción de la batalla sin preocuparse de los resultados de la acción. En el Prólogo he hecho referencia a las influencias del pensamiento hindú sobre T. S. Eliot. Con respecto a esto, H. Gardner cita palabras de B. P. N. Sinha, estudioso de la relación entre *Four Quartets* y la poesía hindú: "The West has preoccupied itself almost exclusively with the Philosophy and thought of India. One consequence of this has been a total neglect of Indian forms of expression, i.e. of its literature. T. S. Eliot is one of the major poet whose work bears evidence of intercourse with this aspect of Indian culture" (*The Composition...* 55). Gardner sigue diciendo que Eliot no acepta la doctrina del innatismo del alma ni su sucesiva re-encarnación, que propiciaría la *Gītā* (*ibid.* 56). La presentación de esta sección sigue en el tono coloquial del comienzo del cuarteto. Conviene agregar que M. Gandhi conoció la *Gītā* en Inglaterra hacia 1888, el año del nacimiento de Eliot. En 1929 Gandhi escribió un comentario sobre la *Gītā*; está contenido en el volumen XLI de *The Collected Works of Mahatma Gandhi* (1929), probablemente conocido por Eliot. Incidentalmente, vale la pena recordar que Gandhi leyó la *Gītā* por primera vez en una traducción inglesa. (Parrinder 122). Considérese además lo que dice Ursula King sobre la difusión e influencia de este libro: "Durch die Häufigkeit und zentrale Bedeutung moderner Kommentare hat sich der Einfluss dieser Schrift so erheblich erweitert, dass die 'Bhagavad-Gita' heute oft mehr als die viel ältere kanonische Literatur des vedischen Corpus als Autorität in den apologetischen Schriften des Hinduismus zitiert wird, so dass man sogar von einer ganz neuen Orthodoxie sprechen kann" (302). Las influencias sobre Eliot son estudiadas por Philip Wheelright (96, 106) y por Philip Heading (198). Por otra parte, así como el remedo de las paradojas de San Juan de la Cruz se enmarca en una presentación que parece dudar del mismo acto elocutivo, también ahora el poeta toma una cierta distancia de su fuente, al decir "I sometimes wonder if that is what Krishna meant". Esta introducción dubitativa debería leerse junto con la cita donde Eliot declara su familiarización con la filosofía oriental y las razones por las cuales no adhirió completamente a ella.

...one way of putting the same thing: Recuerda su distanciamiento ante el procedimiento poético en *East Coker II*: "That was a way of putting it..."

...faded song: Milward asegura que "faded" es una palabra característica de la sección III de cada cuarteto (152).

A veces me pregunto si, entre otras cosas, eso es lo que
 Krishna quiso decir
 o bien una manera de decir la misma cosa:
 que el futuro es un canto esfumado, una rosa real, un tallo de
 lavanda
 o el lamento nostálgico por quienes no están aún aquí para
 el lamento,
 aprisionado entre hojas amarillas de un libro intonso.
 Y la vía que asciende es la vía que baja, y la que
 adelanta, retrocede.
 No se puede enfrentarla de firme. Una cosa es segura
 que el tiempo a nadie cura: el paciente ya no está más.
 Cuando el tren arranca y se alistan los viajeros
 con su fruta, sus diarios y asuntos de negocios
 (y aquéllos que adiós les dijeron han dejado el andén)
 sus caras se relajan de la pena al alivio
 al ritmo somnoliento de cien horas.
 ¡Adelante, viajeros! No escapan del pasado
 a vidas diferentes ni hacia ningún futuro.
 No son los que dejaron la estación
 o los que llegarán a alguna terminal
 mientras los rieles se unen deslizando atrás.
 Y en la cubierta del barco retumbante
 observando la estela que se despliega a popa

Royal Rose: Blamires glosa así este pasaje: "The implication is that just as the past, represented by the heraldic emblem (the 'Royal Rose') or the dresses preserved in a drawer with a lavender spray (public past and private past: in the latter case the associations suggest a wedding dress), is a dream past, so likewise our contemplated future is a dream future, imaged with the same kind of nostalgia and melancholy with which we preserve our treasured souvenirs of the past" (103).

... of a book that has never been opened: Milward cree entender una alusión al *Apocalipsis* de San Juan, el libro sellado con siete sellos que contiene los secretos del tiempo venidero (153).

And the way up is the way down: Este pasaje debe leerse teniendo en cuenta las observaciones hechas sobre las dos vías. Philip Wheelwright comenta este verso partiendo de la especulación heraclitana: la vía ascendente corresponde a la mutación que se opera desde el elemento grueso hasta el más sutil, y la vía descendente, a la mutación opuesta. Como ambas son incesantes, pueden ser consideradas una sola (100). Kirk and Raven establecen dos clases de oposiciones: 1) opuestos inherentes a un mismo objeto o producidos simultáneamente por él; 2) opuestos que no son susceptibles de distinción simultánea, sino que se conectan a modo de estadios diferentes en un proceso único e invariable (190). Preston, sin desconocer el antecedente heraclitano, prefiere remitirse a San Gregorio de Nisa, quien habla de dos tipos de desesperación en el alma del contemplativo: la que conduce al último mal y la que nace de la apetencia insatisfecha hacia el bien. "Way up" y "way down" serían, respectivamente, una tendencia a la exaltación que debe ser humillada y una tendencia a la depresión que requiere ser remontada (44 ss.). H. Gardner, inclinada a hallar un procedimiento dialéctico, remite al tratado *The Cloud of Unknowing*, que discierne dos "nubes": la del ovido de todas las cosas terrenas, y la del desconocimiento, en cuanto Dios no puede ser pensado (*The Art*... 167). Finalmente, obsérvese que la *Gītā* habla también de la superación de los opuestos: "Mais les hommes vertueux, une fois leur péché épuisé, libérés du trouble que suscite la sensibilité en ses mouvements contraires, se vouent à moi par un culte immuable" (sec. 28).

That time is no healer: Teniendo en cuenta que Eliot ha escrito *The Cocktail Party* sobre la base de *Aicestes*, conviene recordar que en esta obra se contiene la sentencia "χρόνος μαλάξει" (verso 381), que en el cuarteto no se cumple. Por proximidad, queda la sensación de que los viajeros son esos mismos pacientes. En cambio Blamires vincula este dato con *East Coker*: si nuestra curación consiste en morir a manos del cirujano herido, entonces ya no hay más pacientes. El paciente, curado, ya está fuera del tiempo (105).

You shall not think 'the past is finished'
 Or 'the future is before us'.
 At nightfall, in the rigging and the aerial,
 Is a voice descanting (though not to the ear,
 The murmuring shell of time, and not in any language)
 'Fare forward, you who think that you are voyaging;
 You are not those who saw the harbour
 Receding, or those who will disembark.
 Here between the hither and the farther shore
 While time is withdrawn, consider the future
 And the past with an equal mind. At the moment which is not
 of action or inaction
 You can receive this: "on whatever sphere of being
 The mind of a man may be intent
 At the time of death" -that is the one action
 (And the time of death is every moment)
 Which shall fructify in the lives of others:
 And do not think of the fruit of action.
 Fare forward.

O voyagers, O seamen,
 You who come to port, and you whose bodies
 Will suffer the trial and judgement of the sea,
 Or whatever event, this is your real destination.
 So Krishna, as when he admonished Arjuna
 On the field of battle.

Not fare well,
 But fare forward, voyagers.

You are not the same people...: Es una modulación dentro del motivo general del flujo incesante del tiempo. La elección del tren tiene vinculación con las imágenes del subterráneo elegidas anteriormente, y la mención de las vías se remite a "metalled ways" en *Burnt Norton III*.

...a hundred hours: Milward conjetura un viaje a través de los Estados Unidos, acaso el realizado por Eliot cuando fue desde St. Louis a la Universidad de Harvard, próxima a Boston. (155).

...drumming liner: Correlativamente este barco debería ser el que transportó a Eliot de vuelta a Europa. Con acierto indica Milward que quizá haya reminiscencias del viaje de Harry, uno de los personajes de *The Family Reunion*, por el Atlántico (156). "Drumming" es el atributo que describe el ruido de los motores, pero Blamires sugiere también una conexión con la noción del progreso humano, cuya imagen es conjurada por medio del pequeño tambor ("drum") en *East Coker* (106).

La percepción central es ahora auditiva. El mensaje no es verbal, su sonido es como el de un caracol marino; se trata de la "música no escuchada". Pero el significado es evidente: el motivo del viaje y la difícil articulación del pasado y el futuro.

Here between the hither and the farther shore: Milward interpreta que estas dos costas no representan simplemente el pasado y el futuro, sino un instante durante el cual "se quita el tiempo" entre la costa del deseo terreno ("appetency") y la costa de la eternidad o del amor divino (157). Esta figuración por medio del océano indica coherencia con una larga tradición literaria.

... consider the future / And the past with an equal mind: Es éste el pasaje en el que las admoniciones de Krishna a Arjuna resultan más evidentes. Así por ejemplo, cuando se trata del engaño que producen las apariencias -algo así como lo que deriva de no considerar el presente y el futuro de modo ecuánime-, el párrafo 27 de la sección VIII: "Troublés par les mouvements contraires qu'engendrent le désir et la repulsion, o Bhârata, tout les êtres, en naissant, deviennent la proie de l'erreur". En el párrafo 5 de la sección XV: "...et toujours ramassés sur eux mêmes, ont fait taire tous les désirs, qui se sont affranchis également de toutes les impressions contraires, plaisir ou souffrance".

At the moment which is not of action or inaction: En el párrafo 16 de la sección IV el maestro pregunta qué es la acción y qué la inacción ("karma") para anunciar la enseñanza del significado que le propondrá al

no pensarán "el pasado se acaba"
o "frente al futuro estamos".
Al caer de la noche por las jarcias y antenas
hay una voz que canta (aunque en ninguna lengua
ni al oído, caracol murmurador del tiempo):
"Adelante, los que piensan que viajan,
ustedes ya no son los que vieron el puerto empequeñecerse
ni los que van a desembarcar.
Aquí, entre la costa cercana y la lejana
cuando se quita el tiempo, consideren con igual talante
pasado y futuro.
En el momento que no es de acción ni de inacción
pueden recibir esto: 'En cualquier esfera del ser
puede empeñarse la mente del hombre
en el tiempo de la muerte': ésa es la única acción
(y el tiempo de la muerte es cada momento)
que fructificará en la vida de los otros:
no piensen en el fruto de la acción.
Adelante.

Oh, viajeros, marinos,
los que llegan a puerto, y ustedes, cuyos cuerpos
sufrirán el tribunal y sentencia del mar
o cualquier contingencia; ése es el destino cabal."
Así Krishna cuando amonestaba a Arjuna
en el campo de batalla.

Viajeros: no "adiós"
sino adelante.

discípulo: es sabio quien sabe ver la inacción en la acción y la acción en la inacción. Son puntos de contacto entre la *Gītā*, los *Cuartetos* y *Murder in the Cathedral*. Becket declara: "They know and do not know, what is to act or suffer. / They know and do not know, that acting is suffering / And suffering is action. Neither does the actor suffer / Nor the patient act. But both are fixed / In an eternal action" (1 245). Compárese con *Bhagavad Gītā* II 59, V 55, XVIII 3, 6, y especialmente II, 47: "Ne te préoccupe que de l'acte, jamais de ses fruits. N'agis pas en vue du fruit de l'acte; ne te laisse pas non plus séduire par l'inaction". Y Thomas Becket: "You argue by results, as this world does, / To settle if an act be good or bad. / You defer to the fact" (273).

Debe recordarse que la combinación de las cuatro "vías", "up", "down", "forward", "back" configura una cruz, y la convergencia de las direcciones comporta una neutralización de todas ellas en el centro inmóvil, que es el punto de intersección de lo intemporal con lo temporal.

... 'on whatever sphere... death': Es un pensamiento -dice Milward- reelaborado a partir de la *Gītā*, VIII, pero también de Sócrates, cuya filosofía era una preparación para la muerte, y del Cristianismo, que ubica a la muerte entre las postrimerías (158).

the one action... of others: Para abundancia de referencias, además de la *Gītā*, Milward nombra el pasaje del Evangelio de San Juan referido al grano que debe morir para producir fruto (*Jn. 12, 24*).

O Voyagers, O Seamen: Blamires juzga que esta apelación, luego de un blanco tipográfico, comporta un cambio de tono, una vuelta a un registro de intimidad que modifique el tono habitual (108).

... *who come to port*: Milward halla una conexión entre este pasaje, que adelanta la posibilidad del "juicio del mar" y la "muerte por agua", en el pasaje de *The Waste Land IV*. El juicio existe en el caso del marino fenicio, quien finalmente deberá presentarse ante el tribunal de Dios (160).

real destination: H. Blamires dice que este destino no es una localidad, y que Eliot usa la palabra "destination" en un sentido menos habitual: 'the end or purpose for which a person or thing is destined' (*Oxford Dictionary*). Ese destino -continúa- es el de lograr soltura o desinterés ("detachment"), lo cual justifica que se desee a los viajeros "fare forward" en lugar de "fare well" (109).

IV

Lady, whose shrine stands on the promontory,
 Pray for all those who are in ships, those
 Whose business has to do with fish, and
 Those concerned with every lawful traffic
 And those who conduct them.

Repeat a prayer also on behalf of
 Women who have seen their sons or husbands
 Setting forth, and not returning:
 Figlia del tuo figlio
 Queen of Heaven.

Also pray for those who were in ships, and
 Ended their voyage on the sand, in the sea's lips
 Or in the dark throat which will not reject them
 Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's
 Perpetual angelus.

V

To communicate with Mars, converse with spirits,
 To report the behaviour of the sea monster,
 Describe the horoscope, haruspicate or scry,
 Observe disease in signatures, evoke
 Biography from the wrinkles of the palm
 And tragedy from fingers: release omens
 By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable

IV: En este movimiento se asiste a un entretejido de temas: por una parte la perduración del tópico del mar y las actividades que en él se realizan; por otra, la insistente apelación a la Virgen María prepara la declaración sobre la Encarnación, que se avicina en el movimiento que cierra el cuarteto. Blamires es cauto en el intento de desmontar los significados del poema lírico y pone énfasis en las dificultades de Eliot para transmitir universalidad: "...while yet avoiding the temptation to versify dogmatic propaganda tests the poet sharply" (109).

Lady, whose shrine stands on the promontory: Milward dice que este santuario es la Iglesia de Nuestra Señora del Buen Viaje, que se encuentra en Portuguese Hill, Gloucester, dominando el puerto de los pescadores. En su opinión el estilo de la plegaria dice relación con el *Book of Common Prayer* de los anglicanos, pero la advocación "Our Lady" indicaría la piedad católica de los portugueses (161). Nótese que, en rigor, no dice "Nuestra Señora" sino "Señora".

Pray for all those who are in ships: Naturalmente se refiere a los pescadores que sufren las acechanzas del mar, pero no hay que olvidar la referencia a los otros embarcados a quienes ha dedicado varios versos de la sección anterior. Blamires, pese a sus prevenciones contrarias a un exceso de exégesis, cree hallar en esta estrofa una alusión a los tres estados, la Iglesia, la industria y el Gobierno (110). Naturalmente, es difícil precisar cuándo una mención del mar y del viaje está despojada de la connotación cristiana, la que, por otra parte, no difiere esencialmente de los valores simbólicos tradicionales. En este sentido cabe señalar que el pez es un antiguo símbolo de Cristo.

Repeat a prayer also...: Para Blamires esta modulación de la plegaria escoge la advocación de la Virgen como *Mater Dolorosa* (110).

Figlia del tuo figlio: Concorre ahora la paradoja de la maternidad-filiación, que Dante pone en boca de San Bernardo en *Paradiso XXXIII*: "Vergine madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio", (1-3)

Queen of Heaven: Milward relaciona esta invocación con la antífona *Salve regina*. La Virgen del templo mencionado tiene una corona y sostiene un bote de pescadores (161).

IV

Señora, que un santuario tienes sobre la roca
 ruega por todos éstos que andan embarcados
 éstos que su jornada dedican a la pesca
 éstos que se preocupan de tráficos legales
 y quienes los conducen.

También recuerda a aquellas
 mujeres que han mirado a sus hijos o esposos
 partir, pero no han vuelto.
 Figlia del tuo figlio,
 Reina del cielo.

Ruega en fin por aquéllos que estaban en los barcos
 y en la arena acabaron, o en los labios del mar
 o en la garganta oscura que no ha de rechazarlos
 donde ya no se oiga la campana del mar,
 el ángelus perpetuo.

V

Comunicarse con Marte, conversar con espíritus
 revelar la conducta del monstruo marino
 describir el horóscopo, auspiciar el vuelo o las entrañas,
 observar enfermedades en la firma,
 evocar biografías a partir de las líneas de la palma
 tragedias a partir de los dedos, vaticinar agüeros
 por sortilegio u hojas de té, descifrar lo inevitable
 con los naipes, jugar con pentagramas

...sea's lips...dark throat: Milward halla conexiones con el monstruo marino que tragó a Jonás, una imagen crítica recogida en San Mateo, XII, 40 (162).

Perpetual angelus: La campana, que anteriormente tenía colores ominosos, ahora anuncia el canto más gozoso de la liturgia, el Angelus. La Virgen podría salvar incluso a quienes han muerto en alta mar.

Este movimiento es el de las definiciones. El análisis de la quinta sección de cada poema revela una búsqueda o una exploración. En *The Dry Salvages V* llegan las principales respuestas. Antes, sin embargo, el poeta recapitula una cantidad de rutas o "vías" desacertadas. Blamires discierne en estos versos una suerte de mezcla entre un saber científico y una praxis supersticiosa. Así se combina la exploración de otros planetas y las exploraciones del subconsciente con otras actividades de poco fuste (115).

To communicate with Mars: "as in the speculations of modern science fiction" (Milward 163).

converse with spirits: "as the spiritualists claim to be able to do in their seances" (Milward, *ibid.*)

the behaviour of the sea monster: Para Milward el monstruo de Loch Ness, en Escocia, avistado -según se dice- en varias ocasiones (*ibid.*)

haruspicing: Los arúspices, entre los etruscos, eran quienes intentaban vaticinios a partir de la observación de las entrañas de los animales sacrificados.

scrying: Esta práctica consiste en observar un cristal para descubrir el futuro. Es común entre los gitanos (Milward *ibid.*)

Observe disease in signatures: Esta práctica consiste en escribir la firma con tinta, doblar el papel e investigar la forma que adquiere la firma original y su impresión (Milward *ibid.*). Pero está también el valor antiguo de "signatura", el valor de indicio de correspondencias entre las cosas (Murray 156).

Biography...: También es práctica común entre los gitanos: trátase de la quiromancia.

...sortilege, or tea leaves: El primero es el arte de echar suertes, por ejemplo con dados. Las hojas de té en el fondo de la taza, como la borra del café, serían indicios, una vez bebida la infusión, de tal o cual presagio.

With playing cards, fiddle with pentagrams
 Or barbituric acids, or dissect
 The recurrent image into pre-conscious terrors-
 To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual
 Pastimes and drugs, and features of the press:
 And always will be, some of them especially
 When there is distress of nations and perplexity
 Whether on the shores of Asia, or in the Edgware Road.
 Men's curiosity searches past and future
 And clings to that dimension. But to apprehend
 The point of intersection of the timeless
 With time, is an occupation for the saint-
 No occupation either, but something given
 And taken, in a lifetime's death in love,
 Ardour and selflessness and self-surrender.
 For most of us, there is only the unattended
 Moment, the moment in and out of time,
 The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
 The wild thyme unseen, or the winter lightning
 Or the waterfall, or music heard so deeply
 That it is not heard at all, but you are the music
 While the music lasts. These are only hints and guesses,
 Hints followed by guesses; and the rest
 Is prayer, observance, discipline, thought and action.

...*playing cards*: Igual a Madame Sosostriis, la adivinadora que aparece en *The Waste Land*.

...*fiddle with pentagrams*: Milward explica que estas estrellas de cinco puntas tienen un contenido simbólico que se declara en el poema medieval *Sir Gawain and the Green Knight* (164).

...*dissect...terrors*: Probablemente una manifestación de la reserva de Eliot ante los métodos del psicoanálisis. Sir Henry Harcourt-Reilly en *The Cocktail Party* puede iluminar estas reservas: cuando Edward intenta el método analítico retrotrayéndose a su infancia, Reilly lo interrumpe y le dice que esa remembranza, en el estado en que se encuentra el paciente, es completamente ficticia (402).

...*tomb*: Milward cree hallar una referencia a una exploración realizada por la Sociedad Británico-Israelí para hallar en las pirámides profecías sobre el fin del mundo.

...*dream*: E. Knapp-Hay entiende que hay una referencia al "sueño americano" (176).

...*When there is distress of nations*: Se impone la vinculación de esta frase con la realidad de la guerra mundial. Pero Milward encuentra también ecos del discurso eskhatológico de Cristo, por ejemplo en el Evangelio de San Lucas (XXI/25). También menciona este pasaje H. Blamires (117).

...*Edgware Road*: es una calle que corre desde el Arco de Mármol en dirección norte, es decir en un lugar céntrico de Londres. Eliot está uniendo una toponimia vasta y lejana con otra muy precisa e inmediata. Pero Bodelsen avanza hasta adjudicarle a la última el carácter de una arquitectura horrible y negocios baratos (15).

...*Men's curiosity*: E. Drew glosa esta frase en el sentido de un deseo de saber, pero con la sugerencia de que se trata de un modo furtivo de emplear los métodos requeridos para ese saber (223).

...*the point of intersection of the timeless with time*: Se trata del *kairós*, el momento apto o maduro para la decisiva encarnación. Anteriormente ha dicho que el hombre se aferra a las dimensiones del pasado y del futuro; pero la única captación se da en el presente, que está en cierto modo fuera del tiempo. Milward asocia este concepto con la imagen de la rueda: el centro inmóvil es el que posibilita el movimiento (166). Blamires subraya la recurrencia del concepto "point" en los *Cuartetos*, por ejemplo en *Burnt Norton I*, en *East Coker I y III*.

...*No occupation either*: El poeta corrige de inmediato el predicado que acababa de enunciar. La ocupación es *sui generis*. Dios la da y la quita.

...*death in love*: Dentro de las paradojas de la vía negativa, ésta se entiende en el seno de la simbología de Cristo. El significado del amor es un punto básico en los *Cuartetos*, como se muestra claramente en *Little Gidding IV y V*. Las manifestaciones son variadas. En *The Elder Statesman*, por ejemplo, se halla una declaración de amor filial que evoca la escena en que las hijas del rey Lear deben decirle al padre cuánto lo quieren. Los tópicos amatorios usuales,

o ácidos barbitúricos, o seccionar
 la imagen reiterada en terror preconsciente,
 investigar el vientre o la tumba o los sueños: todos son
 pasatiempos
 usuales, y drogas y cosas de la prensa.
 Siempre lo serán; algunos, especialmente
 cuando hay angustias de naciones y perplejidad
 sea en las costas de Asia o en Edgware Road.
 La curiosidad de los hombres rastrea el pasado y el futuro
 y se aferra a esa dimensión. Pero aprehender
 el punto de intersección de lo atemporal
 con el tiempo, ésa es la ocupación del santo.
 Ni siquiera ocupación, sino algo dado y quitado
 en una muerte de amor que perdura en la vida
 ardor y entrega y abnegación.
 Para la mayoría de nosotros sólo existe el inesperado
 momento, el momento dentro y fuera del tiempo.
 El golpe de la distracción extraviado en un rayo de sol
 el tomillo silvestre nunca visto o el relámpago invernal
 o la cascada, o música que se escucha tan profundamente
 que no se la escucha en absoluto; pero uno es la música
 mientras dura la música. Sólo hay intuiciones y conjeturas
 intuiciones seguidas de conjeturas, y el resto
 es plegaria, observancia, disciplina, pensamiento y acción.

la inefabilidad del amor, la relación con la luz, similar a la que sucede en *Choruses from "The Rock"*, resplandecen en boca de Mónica cuando habla a Lord Claverton: "...love that's lived in / But not looked at, love within the light of which / All else is seen, the love within which / All other love finds speech. / This love is silent (561-562). El mismo Lord Claverton, quien reconoce no haber amado nunca, concede un valor trascendente al amor: "Then he loves that person, and his love will save him" (568). E. Knapp-Hay dice en referencia a Eliot: "Since man *can* attain to happiness and since happiness does not consist in anything else, the essence of God is revealed to human beings in experiences of perfect happiness and love" (179 subrayado en el original).

...*the moment in and out of time*: Corresponde a una epifanía, una fugaz revelación que se inserta en la línea temporal y en virtud de su resplandor sustrae momentáneamente del tiempo y permite atisbar la eternidad. La expresión hace eco de la de Thomas Becket ya próximo al martirio: "It is out of time that my death shall be known; / It is out of time that my decision is taken" (273). Los momentos epifánicos tienen una formulación lumínica y otra sonora: la primera, que es "shaft of sunlight", dice relación con el pasaje del estanque seco en *Burnt Norton I*; la segunda, que es "waterfall..." dice relación con "running streams" en *East Coker III*. La mención de "music unheard", además de evocar el célebre verso de *Ode on a Grecian Urn*, de Keats, también recuerda, según Miward, un pasaje del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz: "En aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha y en aquella noticia de la luz divina echa de ver el alma una admirable disposición ... de suerte que le parece una armonía de música subidísima, que sobrepuja todos saracs y melodías del mundo. Y llama a esta música *callada*, porque ... es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces..." (671).

...*you are the music*: En *Burnt Norton* había hablado de la duración de la nota del violín y de la quietud de la jarr a china. En *The Confidential Clerk* es donde más se habla de este valor extático de la música: "And when you are alone at your piano, in the evening, / I believe you will go through the private door / Into the real world, as I do, sometimes" (465).

...*Prayer ... action*: Los tres primeros conceptos son claras referencias ascéticas. Los otros dos describen con bastante claridad las dos formas de vida, activa y contemplativa. La primacía de una sobre la otra es un tópico que se remonta -en el ámbito cristiano- a la Edad Media y en última instancia al evangelio de Marta y María. En *The Idea of a Christian Society* dice Eliot: "Christian asceticism is a matter of degree; and every life in so far as it is Christian, is ascetic: in self-abnegation, self-discipline, and the love of God. Exceptional austerities are for exceptional men; for ordinary men, the practice of prayer and meditation and the daily battle against the distractions which the world offers to the mind and the spirit" (Cit. por J. M. Reibetanz 130). Esta parte del poema parece indicar un pronunciamiento por el equilibrio de las dos modalidades, aunque tradicionalmente la vía contemplativa ha tenido primacía sobre la activa.

The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.
 Here the impossible union
 Of spheres of existence is actual,
 Here the past and future
 Are conquered, and reconciled,
 Where action were otherwise movement
 Of that which is only moved
 And has in it no source of movement-
 Driven by daemonic, chthonic
 Powers. And right action is freedom
 From past and future also.
 For most of us, this is the aim
 Never here to be realised;
 Who are only undefeated
 Because we have gone on trying;
 We, content at the last
 If our temporal reversion nourish
 (Not too far from the yew tree)
 The life of significant soil.

Incarnation: Conviene introducir este t3pico con la consideraci3n de Paul Murray: "Discussion so far concerning the meaning of Incarnation in *Four Quartets* has centred largely on the question whether or not Eliot was thinking of a 'a specific moment in history' or merely of 'the constant ingress of spiritual reality into time' (85). La segunda frase pertenece a R. W. Flint, quien descalifica a Matthiessen. Para 3ste la encarnaci3n a la que Eliot alude debe ser inscripta dentro de la doctrina cristiana, que el poeta emplear3a para contrarrestar las herej3as deificantes decimon3nicas. "Incarnation", para Flint, es una palabra clave, trabajada por un proceso de exclusi3n y concentraci3n. De estas palabras dice que Eliot las ha reacomodado "endlessly in new combinations like a child with his first handful of phrases" (116-117). Es un severo juicio de Flint, para quien "Encarnaci3n" no ser3a m3s que una palabra infantil. Poco despu3s dice P. Murray: "The aspect of Incarnation Eliot gives most attention to is not the descent of the divine plenitude into the depths of human nature (the way of eminence) but rather the slow difficult ascent of human nature upward (the way of transcendence)" (86). E. Drew acota que el poeta no dice "the Incarnation...for the poems are not concerned with the conceptual apparatus of theology, but with the exploration of truth in the terms of human experience... Capitalized, Incarnation is to our Christian civilization, the ultimate symbol of the union of sense and spirit, the resolution of the paradoxes of life and death, time and timeless; a symbol of totality, of wholeness, to which all time-experience is relative. (225). Por otra parte H. Gardner recuerda la pregunta de Faber: "'Does Incarnation mean 'The Incarnation' (of Christ) or the incarnation of every human spirit?'" Eliot no respondi3 a esta pregunta (*The Composition... 145*). Pero el propio Eliot declara: "I take for granted that Christian revelation is the only full revelation and that the fullness of Christian revelation resides in the essential fact of the Incarnation, in relation to which all Christian revelation is to be understood. The difference between those who accept, and those who deny, Christian revelation I take to be the main difference between human beings. (En *Revelations 1937*, cit. por J. Margolis 190). Adv3rtase que A. D. Moody acent3a el aspecto humano de la Encarnaci3n, donde se inscribir3a el acto po3tico: "We miss Eliot's meaning if we think only of the divine aspect, which is theology or mysticism" (195). Robert Canary no duda en adjudicar esta Encarnaci3n a la doctrina cristiana (227). Es importante traer otros testimonios sobre el car3cter de este Misterio. Conviene, adem3s, remitirse a la cita de Charles Moeller incorporada en la explicaci3n introductoria de este trabajo, "7. *El problema del tiempo*" (p. 49). Moeller se detiene en la paradoja por la cual la temporalidad evanescente se hace eterna por la Encarnaci3n del Verbo.

En la Encarnaci3n, pues, se funden varios temas capitales de los *Cuartetos*, como el amor y la humillaci3n. Puesto que la carne no es Dios, el Ser Encarnado o Creador, ha devenido creatura. No puede existir ontol3gicamente una humillaci3n m3s grande que aqu3lla que hace que la grandeza divina se anonade voluntariamente. La *k3nosis* es la devastaci3n divina en la limitaci3n de la criatura. La Encarnaci3n, operada por la aceptaci3n libre de la Virgen, justifica la plegaria con la que el poeta saluda a la Se3ora "Figlia del tuo figlio". Dice S. Boulgakof: "La d3i-maternit3 est le c3t3

La Intuición conjeturada a medias, el don a medias entendido,
es Encarnación.

Aquí es posible lo imposible,
la visión de las esferas de existencia.

Aquí el pasado y el futuro
se reconcilian y conquistan
donde la acción sería, de otro modo, movimiento
o aquello que es sólo movido
y no tiene en sí fuente de movimiento
llevado por poderes demoníacos
telúricos. Y la acción recta es libertad
del pasado y el futuro.

Para la mayoría de nosotros está la meta
que nunca aquí se alcanza.

Seguimos invictos
sólo porque intentamos e intentamos.

Nosotros, contentos al fin
si nuestra regresión temporal nutre
(no a demasiada distancia el tejo)
la vida del suelo significativa.

humain de l'incarnation, la condition dans laquelle celle-ci n'eût pu s'accomplir. Le Ciel n'eût pas pu condescendre jusqu' à la terre, si la terre n'avait point reçu le Ciel" (105). Y nuevamente J. Maniates Reibetanz: "All the paradoxes in *Four Quartets* stem from the Incarnation" (134). Véase, además, lo que T. S. Eliot ha escrito en *Choruses from "The Rock"* (VII):

Then came, at a predetermined moment, a moment in time and of time,
A moment not out of time, but in time, in what we call history: transecting, bisecting the world of time, a moment in time but not like a moment of time,
A moment in time but time was made through that moment: for without the meaning there is no time, and that moment of time gave the meaning.

Por otra parte Juliana de Norwich, cuyas palabras reproduce en *Little Gidding III*, dice: "He revealed himself on earth in the sweet incarnation and in his blessed Passion" (163).

Es claro que las consideraciones precedentes explicitan el concepto cristiano de "encarnación". Pero si se recuerda el significativo silencio de T. S. Eliot ante la pregunta destinada a aclarar tal afiliación, su contacto con fuentes orientales, y la ausencia de artículo (aunque contrastada con la mayúscula), entonces cabe interrogarse si otras fuentes han incidido en su aserto. La noción en principio semejante a la de encarnación es la de "avatar" en las creencias de la India. "Avatar" es un descenso o manifestación de la divinidad en forma humana (Parrinder 16). Pero no es cosa sencilla emparejar llanamente los dos conceptos, el de avatar y el de encarnación. La diferencia raigal tiene que ver con la unicidad de la Encarnación en sentido cristiano, comparada con la multiplicidad de los avatares de la India. Además, hay avatares hindúes zoomórficos, lo que presenta otro carácter diferencial. Parrinder recuerda que para algunos la doctrina del avatar aparecería por primera vez en la *Gītā*, pues allí se identifica a Krishna con la deidad, aunque Krishna se encarna "era tras era" (37). Esto es valioso si se piensa en la ineludible mención de Krishna en este mismo cuarteto. Pero las cosas se complican, dado que para el mismo autor la *Gītā* "puede calificarse como la respuesta hindú al budismo" (40) (particularmente a la noción de *nirvana*); y es sabido que Eliot tuvo conexión con esta forma oriental. Desde otro punto de vista, parece que en los movimientos modernos del pensamiento hindú la doctrina de los *avatares* es rechazada (120). Para las relaciones con el budismo hay que remitirse al capítulo 10, "Encarnación del Buda" (155). La discusión en torno a la verdad de la encarnación o su realización aparente, esto es el docetismo, traspasa el objeto de esta nota. La combinación del concepto de encarnación con el de humildad en el poemario de Eliot justifica su congruencia con la noción de *kénosis* o "vaciamiento" divino en la limitación humana, sea o no la Divinidad cristiana. De hecho Buda aparece con rasgos plenamente humanos (167). Parrinder considera

que la fe en el avatar del hinduismo es el enfoque más próximo a la creencia cristiana, aunque el sentido histórico del hinduismo sea más débil y carezca de la conciencia del sufrimiento (325). Por consiguiente, siguiendo a Parrinder en la explicación de semejanzas y diferencias, y atendiendo a los *Cuartetos* en su exaltación de la *kénosis*, de la Virgen María, y más oblicuamente, de la Trinidad, la impresión predominante es que la encarnación de la que habla es en efecto la del Logos o Verbo divino. Esto, por supuesto, no restringe el alcance de la meditación y la expresión eliotianas al dogma cristiano.

Here the impossible union: H. Blamires glosa: "'Here' means 'in the fact of Incarnation' as well as 'in the here and the now': that is to say, in the incarnate life of Christ, and likewise in the individual Christian's recognition and practice of incarnation (120). Dentro de la gran paradoja de la Encarnación se disuelven todas las demás, por ejemplo la de acción, quietud y movimiento.

...daemonic, chthonic: Estos poderes, explica Milward, son espíritus impuros o malignos, y se apoya en la Epístola de San Pablo a los Efesios, donde les refiere que la lucha de los cristianos es contra principados y poderes malvados y tenebrosos (Ef. VI 12). Conjetura que entre los poderes "ctónicos" habría que ubicar al río marrón con que comenzó el cuarteto (170).

For most of us: Es decir los que no pueden alcanzar la meta de la santidad. Recuérdese que en *The Cocktail Party* el psiquiatra manifiesta que no todos son aptos para sus distintos caminos, uno de los cuales es su misterioso sanatorio.
go on trying: Como en el discurso de Krishna, lo importante es la acción, el intento. Milward lee también una alusión a la Guerra Mundial, cuando las expectativas de triunfo de parte de Inglaterra eran escasas.

...temporal reversion: Es la muerte. Se trata de una reversión a la tierra, como dice la liturgia del Miércoles de Ceniza, pero también una reversión temporal, dado que el hombre, ya insumido en la Encarnación, participaría en la final Resurrección. Es lo que implica la mención del tejo y de la tierra "con significado".

Little Gidding

I

Midwinter spring is its own season
Sempiternal though sodden towards sundown,
Suspended in time, between pole and tropic.
When the short day is brightest, with frost and fire,
The brief sun flames the ice, on pond and ditches,
in windless cold that is the heart's heat,
Reflecting in a watery mirror
A glare that is blindness in the early afternoon.
And glow more intense than blaze of branch, or brazier,
Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire
In the dark time of the year. Between melting and freezing
The soul's sap quivers. There is no earth smell
Or smell of living thing. This is the spring time
But not in time's covenant. Now the hedgerow
Is blanched for an hour with transitory blossom
Of snow, a bloom more sudden
Than that of summer, neither budding nor fading,
Not in the scheme of generation.
Where is the summer, the unimaginable
Zero summer?

Little Gidding es otro topónimo, ubicado en Huntingdonshire, en la región llamada East England. Así, si *The Dry Salvages* ha representado la instalación americana del poeta, *Little Gidding* comporta un retorno definitivo a la tierra de los ancestros. La pequeña localidad se enriquece históricamente por la presencia de Nicholas Ferrar, un prominente hombre de estudios, y luego hombre de negocios; se ordenó diácono y más tarde estableció en 1625 una comunidad que se caracterizó por una combinación de vida contemplativa -por medio de las prácticas piadosas, la disciplina religiosa, las vigiliat y el estudio - y la vida activa -presente en actividades de caridad para con los enfermos, la enseñanza, y hasta la artesanía manual. Los grandes poetas religiosos, como George Herbert y Richard Crashaw, estuvieron en Little Gidding; se dice también que el rey Carlos I visitó en tres ocasiones la comunidad: primero, en 1633; luego, en 1642, poco antes de estallar la guerra civil, y finalmente luego de la batalla de Naseby, en 1646; acaso pasó allí la noche posterior a la derrota. La comunidad de Little Gidding fue devastada por los soldados de Cromwell en 1647. La capilla fue reconstruida en 1714; las viejas lápidas que ya no pueden ser descifradas son las que motivan algunas reflexiones del poeta. Según Milward, Eliot visita este sitio de dolorosos recuerdos en conjunción con otra circunstancia de guerra, la de 1939, que ha conmovido los principios de los hombres.

El cuarteto aparece presidido por la imagen del fuego, que es destructor, pero también purificador. Si en el cuarteto precedente era cuestión opinable si la Encarnación mencionada era la de Cristo u otra, ahora, la mención de Pentecostés carece de ambigüedad y propicia el encendimiento del fuego del Espíritu Santo, que acabará con toda disputa. *Little Gidding* es el cuarteto de la definitiva reconciliación, apenas ensayada o equívocamente anunciada en los otros cuartetos. El nudo del final corona una armonía que se vislumbra como imperecedera. H. Kenner lo considera "a poem of paradox, metamorphosis, and climax" (187).

Midwinter spring: La naturaleza extraña de esta estación interpuesta es también una reconciliación entre la helada y el fuego (Blamires 125). Esa condición impar interrumpe la sucesión mecánica de las estaciones. Milward recuerda el poema "Nativity Hymn", de Richard Crashaw: "Summer in winter, day in night, / Heaven in Earth and God in man." (179).

Sempiternal: El adjetivo, de registro exclusivamente religioso, está remitiendo al punto de intersección entre lo intemporal y el tiempo. La índole ambigua de la estación, aunque sin deponer su "derecho propio", como deja entender "is its own season", se rubrica en los predicdos del v. 3. Las similitudes con el parlamento del Primer Tentador en *Murder in the Cathedral* son visibles: "Spring has come in winter. Snow in the branches / Shall float as sweet as blossoms. Ice along the ditches / Mirror the sunlight. Love in the orchard" (184). Es curioso que esta introducción temporal del Tentador anticipa nada menos que el primer intento de doblegar la voluntad del Arzobispo de Canterbury.

Little Gidding

I

La primavera al mediar al invierno es una estación en sí misma
duradera, aunque mojada hacia el ocaso,
suspendida en el tiempo, entre el polo y el trópico;
cuando más brilla el día breve con escarcha y con fuego
el sol efímero enciende el hielo en las charcas y zanjas
en el frío sin viento que es calor del corazón,
refleja en un espejo de agua
un fulgor que es ceguera en la tarde temprana.
Y un resplandor más intenso que la llama del leño o brasero
agita al espíritu mudo: no es viento, sino fuego pentecostal
en el tiempo oscuro del año. Entre el derretirse y el helarse
la savia del alma retiembla. No huele ni a tierra ni a viviente.
Es el tiempo de primavera
mas no en el régimen del tiempo. Ahora el cerco
se emblanquece una hora con renuevos transitorios de nieve
en brotes más repentinos que los del verano;
fuera de los esquemas de la generación
ni retoña ni se marchita.
¿Dónde está el verano, el inimaginable
verano a cero?

Sin embargo él ha regresado después de siete años, y se prepara su martirio; no es completamente desconcertante, en consecuencia, que los sucesos se inscriban en esta primavera anticipada. Pero Thomas Becket es consciente de los ritmos naturales y de los actos humanos: "We do not know very much of the future / Except that from generation to generation / The same thing happens again and again" (247).

And glow more intense...: Dice Milward que este destello no es sólo físico sino espiritual, concomitante con el fuego pentecostal que menciona en el verso siguiente (181).

...pentecostal fire: Para Blamires, esta mención es claramente opuesta a "frigid purgatorial fires" que está en *East Coker IV*. En *East Coker* se trataba de una paradoja, una manifestación dolorosa; el fuego de *Little Gidding*, en cambio, es de naturaleza jocunda (125). La narración del descenso del Espíritu Santo, su configuración a modo de lenguas de fuego sobre las cabezas de los apóstoles, se halla en *Hechos*, 2.

...soul's sap: Esta presencia de 'alma' indica que el linaje de esta estación atípica debe entenderse en clave espiritual.

...earth smell...living thing: Para Blamires esta ausencia de olores contrasta con *East Coker I*, donde los olores son punzantes, y así refuerza la índole anómala de este tiempo de primavera (126).

...time's covenant: La sustracción a los condicionamientos del tiempo converge en la misma idea; el momento de *Little Gidding* es *sui generis*. Por eso mismo la floración es breve y abrupta (Milward 182). Sister M. Weinig sugiere que "covenant" adquiere significado adicional por la proximidad del regicidio puritano.

...more sudden than that of summer: Milward supone ecos del soneto XVIII de Shakespeare, ("But thy eternal summer shall not fade"). A partir de ese soneto justifica la pregunta con que se cierra este primer grupo de versos (182).

unimaginable zero summer: Milward comenta que tratándose de un tiempo fuera de los convenios del tiempo, se justifica la indagación por un verano ideal, el cual se situaría en el "punto quieto del mundo giratorio" (182). Blamires coincide al señalar la paradoja de que este verano sea producido por un invierno que ha llevado la temperatura a cero grado. Además cree percibir un eco del "mapa de la fiebre" que se había mencionado en *East Coker IV*. Lo más importante es que habla de un "de-posicionamiento" del cuerpo del lector por medio de la irregularidad de las sensaciones, un "desarraigo" del lector por medio de instalaciones exóticas -fuera de las estaciones habituales- de modo de prepararlo para el descenso de la Paloma, en la sección IV. Bodelsen explica: "...perhaps the 'zero' mark on a scale designates something that does not belong to the halves into which it divides it: it is, in a sense, outside the scale, or its summer is outside the scheme of time" (103). J. Maniates Reibetanz, por su parte: "The poet is here speaking of the total communion with God as an intensification of the experience he has just had...The union is 'unimaginable', impossible to our comprehension". (142).

If you came this way,
 Taking the route you would be likely to take
 From the place you would be likely to come from,
 If you came this way in may time, you would find the hedges
 White again, in May, with voluptuary sweetness.
 It would be the same at the end of the journey,
 If you came at night like a broken king,
 If you came by day not knowing what you came for,
 It would be the same, when you leave the rough road
 And turn behind the pig-sty to the dull façade
 And the tombstone. And what you thought you came for
 Is only a shell, a husk of meaning
 From which the purpose breaks only when it is fulfilled
 If at all. Either you had no purpose
 Or the purpose is beyond the end you figured
 And is altered in fulfilment. There are other places
 Which also are the world's end, some at the sea jaws,
 Or over a dark lake, in a desert or a city-
 But this is the nearest, in place and time,
 Now and in England.

if you came this way,
 Taking any route, starting from anywhere,
 At any time or at any season
 It would always be the same: you would have to put off
 Sense and notion. You are not here to verify,
 Instruct yourself, or inform curiosity
 Or carry report. You are here to kneel!

If you came this way: H. Blamires razona que aquí es importante la elección del condicional, dado que se impone un contraste con *Burnt Norton*. En el primer cuarteto el movimiento era de lo real a lo hipotético; ahora se llega definitivamente al sitio real, a Little Gidding. La primera hipótesis alude a una llegada desde un sitio probable (aunque indefinido) por la ruta probable (aunque indefinida), que culmina en este lugar netamente marcado y en un tiempo también netamente marcado ("maytime") (127). Milward asocia la cláusula condicional con la que aparecía en *East Coker I*: "if you do not come too close" (183).

broken king: Se refiere naturalmente a Carlos I luego de la derrota de Naseby. El dispersamiento de la comunidad por parte de los soldados de Cromwell se ha debido, probablemente, a una represalia por haber dado hospedaje al rey. *You leave the rough road*: Se trata de indicaciones muy precisas. Milward acota que ese camino, ahora pavimentado, lleva desde la ruta hasta Manor Farm. Luego se pasa por un portón, por detrás de una pocilga y finalmente se gira hacia la izquierda a través de una pradera ondulada hasta llegar a la fachada de la capilla. Su aspecto "dull", que equivale a "monótono" se debe a la reconstrucción de 1714: una fachada de piedra, sin ninguna ventana. Pero aun así, o acaso por esa misma causa, agrada verla en medio de los árboles. Puede agregarse que "façade" ha sido mencionada en *East Coker III*, connotada con el tema de la transitoriedad o de la mera apariencia. La tumba que se ve es la de Nicholas Ferrar, sepultado a la entrada (184). Nancy Hargrove considera la capilla símbolo de *Little Gidding*, tal como el jardín es el símbolo de *Burnt Norton* (132).

...pig-sty: Blamires halla en esta mención y en la de *husk* una reminiscencia de la parábola del hijo pródigo narrada en *Lc. XV, 11-32* (128).

Is only a shell: "The true purpose will emerge only when the shell has been broken, and the insubstantiality of the assumed motive thereby made plain" (Blamires 129). "The visitor goes there attracted by its historical associations and natural charm, for the sake of instruction or of information; but what he receives is a grace more precious, subtle and difficult to define" (Milward 184). Probablemente se halle también una reelaboración del pensamiento formulado por Krishna en *The Dry Salvages*, en cuanto que la acción vale por sí misma, dado que las consecuencias están más allá de la voluntad del que actúa. En este sentido el propósito de la acción se develaría una vez realizada la acción en su totalidad.

Si uno viniera por ese camino
 tomando la ruta que probablemente fuera a tomar
 desde el lugar de donde probablemente vendría;
 si uno viniera por ese camino en mayo, hallaría los cercos
 otra vez blancos, en mayo, con dulzura voluptuosa.
 Igual sería si al final del viaje
 llegara de noche como un rey quebrado;
 si uno viniera de día sin saber a qué viene
 igual si al dejar la carretera tosca
 diera la vuelta por detrás del chiquero hacia la tonta fachada
 y la lápida. Y lo que uno pensó que era a lo que venía
 es sólo una caparazón, una cáscara de significado
 de la cual emerge el propósito sólo cuando se cumple,
 si se cumple. O uno no tiene propósito
 o el propósito está más allá del fin que se figuraba
 y se altera al cumplirlo. Hay otros lugares
 que son también el fin del mundo, algunos en las quijadas del mar
 o sobre un lago oscuro, en un desierto o ciudad,
 pero éste es el más cercano, en el espacio y en el tiempo,
 ahora y en Inglaterra.

Si uno viniera por ese camino
 tomando cualquier ruta, partiendo de cualquier sitio
 en cualquier tiempo o temporada
 siempre sería lo mismo: hay que prescindir
 de sentido y noción. No se ha venido aquí para verificar
 ni para instruirse, matar la curiosidad
 ni llevar noticia. Uno está aquí para arrodillarse

Husk of meaning: De acuerdo con H. Blamires, evocaría *empty of meaning*, en *Burnt Norton III* (130). Ambos pasajes comparten el sema de la vacuidad. E. Knapp-Hay recuerda la figura de la caparazón y de la ceboilla, que tomarían Dionisio y San Juan de la Cruz para ilustrar puntos de la mística (183).

...the purpose is beyond the end you figured: Dentro de las anomalías de las estaciones y sitio donde se empieza esta capilla cargada de historia, también se inscribe la anomalía de las finalidades. La llegada a Little Gidding, en otros términos, despeja otras zonas del alma que ni siquiera podía vaticinar el visitante.

There are other places: Naturalmente hay otros santuarios, también significativos, que sirven para el descubrimiento de un sentido.

...the world's end: Milward percibe ecos de Apocalipsis, asociados quizá con los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial (185).

...sea jaws: El mismo comentarista remite a una nota enviada por T. S. Eliot a su hermano Henry: estas mandíbulas del mar son las islas de Iona y Lindisfarne, consagradas a San Columba y a San Cuthbert, respectivamente. *Dark lake* es Glendalough, en Irlanda, donde San Kevin tenía su celda en una cueva inaccesible. *Desert* es el desierto egipcio, habitado por San Antonio y sus seguidores. *City* se refiere a Padua, donde había nacido San Antonio, el monje franciscano (185). *Sea jaws* tiene que ver también con *sea's lips* y con *dark throat*, que aparece en *The Dry Salvages*. *Now and in England:* Se menciona sin reservas el lugar de la reflexión, junto con su instalación temporal.

taking any route...season: El poeta ha seguido un itinerario preciso, pero ahora desaparecen todas las limitaciones espacio-temporales en vistas de este destino, el cual no es probablemente ya Little Gidding, sino Dios (Milward 186).

...you would have to put off: Según Blamires aquí hay resonancias de las palabras del *Exodo* donde Yahvé dice a Moisés que se quite el calzado ya que está pisando suelo sagrado.

...sense and notion: Se trata del despojamiento preconizado por los místicos. Los sentidos y el concepto pueden estar al servicio de la verificación y lo que luego dice; pero no es ése el sentido último de la experiencia del santuario.

Instruct...report: Describe actitudes más o menos mundanales y en consecuencia alejadas del verdadero sentido que tiene la localidad. Ha mencionado "curiosity" y "report" en *The Dry Salvages V*, precisamente al hablar de comportamientos de vanas búsquedas.

Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead: the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.
Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

II

Ash on an old man's sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
Dust inbreathed was a house—
The wall, the wainscot and the mouse.
The death of hope and despair,
This is the death of air.

There are flood and drouth
Over the eyes and in the mouth,
Dead water and dead sand
Contending for the upper hand.
The parched eviscerate soil
Gapes at the vanity of toil,
Laughs without mirth.
This is the death of earth.

You are here to kneel: Nota acertadamente H. Blamires que una declaración en favor de la necesidad de rezar hubiera sido excesivamente enérgica; el poeta declara la necesidad de arrodillarse donde ha tenido vigencia la oración (133). La postura de rodillas y la misma oración dicen relación con la humildad "endless" que ha predicado en *East Coker II*. Juliana de Norwich, cuyas palabras cita más adelante, dice: "...for the whole point of prayer is to be united and lost in the vision and contemplation of him to whom we pray" (83).

And prayer is more...: Define a la plegaria negativamente. Ha empleado "occupation" en *The Dry Salvages V* e inmediatamente la ha rectificado. Los predicados negativos que ahora emplea dejan entrever que la oración está más allá de la conciencia, aunque no la define positivamente.

And what the dead...: Oblicuamente vuelve al problema del lenguaje, sobre el que discurre en la sección V de cada cuarteto. Ahora no lo trata desde el punto de vista del *métier* poético, sino a modo de contraste entre dos formas comunicativas: una es de carácter relativo, la de los vivientes; al fin y al cabo las inacabables contiendas prueban la imposibilidad de comunión entre los hombres. La otra es la comunicación de los muertos, suscitada por la contemplación de las sepulturas que rodean la capilla. Esta comunicación nada tiene que ver con la "conversación con espíritus" de *The Dry Salvages V*. Es más bien algo semejante a la "comunión de los santos" de que habla el *Credo* (Milward 187).

...is tongued with fire beyond the language of the living: H. Blamires dice que esta imagen tiene doble significado. Por una parte la representación de las lenguas de fuego que se posan sobre los Apóstoles en Pentecostés; por otra, el sentido martirológico de quienes han pasado por el fuego purificador (133).

Naturalmente, estas alusiones están preparando el clima para el encuentro con el 'fantasma' de la siguiente sección.

donde valió la plegaria, y ésta es más
que un orden de palabras, la ocupación consciente
de la mente que la ejerce o la voz que la reza.
Lo que los muertos no podían decir cuando vivían
Lo podrán decir una vez muertos. Los muertos comunican
con lengua de fuego más allá de la lengua de los vivos.
Aquí, la intersección del momento intemporal
es Inglaterra y es ningún sitio. Nunca y siempre.

II

Ceniza en la manga de un viejo
es lo que dejan las rosas calcinadas.
El polvo en el aire suspendido
marca el final de un sucedido.
La casa ha sido polvo instalado
el ratón, el muro y el tablado,
la esperanza y la desesperanza muertas:
la muerte del aire es ésta.

Allí la inundación y la seca
sobre los ojos y la boca
agua muerta, muerta arena,
que por el dominio chocan.
Tostado el suelo eviscerado
bosteza ante la vanidad del empeño
una risa que no alegra:
muerte de la tierra es ésta.

...the intersection of the timeless moment: Retorna el tópico de la Encarnación como instalación del tiempo en la eternidad. *Little Gidding* recoge sutilmente las temáticas anteriores y las ensambla en nueva combinación.

England and nowhere: La paradoja se resuelve a la luz de las inexorables limitaciones espacio-temporales. Lograda la inserción en el momento intemporal, la ubicación y la coordenada temporal dejan de tener importancia.

En la siguiente sección -dice Milward- Eliot retorna a imágenes conexas con la Guerra, y las predica por medio de descripciones que comportan la desaparición de los elementos tradicionales (188). Una posible fuente es el fragmento 36 de Heráclito, que Kirk & Raven traducen: "For souls it is death to become water, for water it is death to become earth; from earth water comes-to-be, and from water, soul. Las conexiones, si las hay, son bastante oblicuas.

Ash ...leave: Para Blamires la imagen es la de un anciano que atiza el fuego. Las rosas, ya mencionadas en *Burnt Norton I*, se reducen a cenizas (134). Para Milward "burnt roses" simboliza el paso del amor humano, mientras que el anciano sería el hombre viejo que describe San Pablo en *Ef. IV 22* (189). Nancy D. Hargrove remite a la historia de Sir William Kite, dueño de *Burnt Norton* en el siglo XVIII: incendió la finca y murió en el incendio, por lo que apenas quedaron restos de su cadáver (189).

Dust: El polvo provocado por la explosión de una bomba, según Milward (*ibid*). Con esto se conectaría la "muerte del aire", una referencia, según Milward, a la Luftwaffe. Hay que recordar que *Burnt Norton* es el cuarteto al que corresponde "aire".

The death of hope: Anteriormente había dicho "hope for the wrong thing" (*East Coker III*).

There are flood...: Ahora se trata de la muerte de la tierra, el elemento de *East Coker*. Además de las dos referencias a la "muerte por agua", quizá "flood" remita al diluvio, y "drouth", a los distintos períodos de sufrimiento y hambruna padecidos por los judíos.

Water and fire succeed
 The town, the pasture and the weed.
 Water and fire deride
 The sacrifice that we denied.
 Water and fire shall rot
 The marred foundations we forgot,
 Of sanctuary and choir.
 This is the death of water and fire.

In the uncertain hour before the morning
 Near the ending of interminable night
 At the recurrent end of the unending
 After the dark dove with the flickering tongue
 Had passed below the horizon of his homing
 While the dead leaves still rattled on like tin
 Over the asphalt where no other sound was
 Between three districts whence the smoke arose
 I met one walking, loitering and hurried
 As if blown towards me like the metal leaves
 Before the urban dawn wind unresisting.

Laughs without mirth: Milward contrasta esta risa triste con la de los niños en *Burnt Norton* o con las escenas campestres de *East Coker* (190).

Water and fire succeed: En la última estrofa se juntan los elementos aparentemente más irreconciliables; el agua y el fuego.

Water and fire deride: Nancy Duval Hargrove dice que aquí se evoca la capilla destruida por los soldados de Cromwell; pero también los otros templos abatidos en la Segunda Guerra Mundial (193).

The sacrifice that we denied: Es un verso de difícil interpretación. Milward dice: "It is because men cling to creature comforts and refuse to make any sacrifices, that they suffer the loss of all in water and fire" (191). H. Blamires acentúa aun más el aspecto religioso de esta expresión relacionando el agua y el fuego con el Bautismo y el Espíritu Santo; ambos son "muertes" de algo en vistas a un renacimiento en una instancia superior. Pero también encuentra una instancia inmediata: "The drenched and smocking ruins of London church are clearly in the background as Eliot speaks of water and fire mocking our denial of the sacrificial Christian vocation and our neglect of the Church" (140). La periódica extinción por medio del fuego no le parece sólo influencia de una concepción heraclitana sino también una aplicación de la Segunda Ley de la Termodinámica en términos de un agotamiento de la energía (*ibid*).

The marred... choir: Milward ve en estos versos, igual que Blamires, un olvido del culto divino, pero acentúa la carga literaria del soneto LXXIII de Shakespeare, que aludía al despojo y abandono de las iglesias durante las guerras religiosas: "Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang" (*ibid*).

En la segunda parte de esta sección el poeta abandona su "método": en los cuartetos precedentes esta parte correspondía a un comentario en tono más bien coloquial sobre lo que el pasaje lírico exponía en otra clave. Ahora el poeta se inclina por el relato de una anécdota que lo involucra. La ubicación espacial corresponde a Kensington, donde él mismo ha revistado como guardia de ataques aéreos. El tiempo, obvio es decirlo, es el de la Segunda Guerra, más específicamente durante los bombardeos que asolaron a Londres. La hora del día es previa al amanecer. También en *The Dry Salvages* se había referido a una hora "entre la medianoche y la aurora... antes de la guardia matutina".

...interminable night: En los versos siguientes se sabrá que ha sido una noche de bombardeo aéreo.

dark dove: H. Blamires recuerda que durante la Primera Guerra Mundial era común hablar de un caza alemán conocido como "Taube" ("paloma") (143). En la sección IV de *Little Gidding* se menciona "dove descending". Robert Crawford comenta a propósito de esta paloma que desciende: "The God behind this love is a savage God as well as a redeeming loving one" (224).

Vencen el agua y el fuego
al yuyo, al pastizal y al pueblo;
burlan el agua y el fuego
el sacrificio que no hacemos;
pudren el agua y el fuego
olvidados y carcomidos cimientos
del santuario y del coro:
ésta es muerte del agua y del fuego.

A la hora incierta que precede a la aurora
cuando llegaba el fin de la noche interminable
el retornante fin del infinito,
una vez que la paloma de la lengua aleteante
pasaba el horizonte de su regreso a casa
mientras las hojas muertas seguían repiqueteando como latas
sobre el asfalto donde nada más se oía
entre los tres cuarteles donde se alzaba el humo
encontré a un caminante, demorado y con prisa,
como soplado a mí, igual que las hojas de metal
sin oponer resistencia al viento auroral de la ciudad.

Milward acentúa el divorcio entre esta paloma que arroja destrucción y la paloma blanca de la paz, que comparte con las "lenguas de fuego" la simbología tradicional del Espíritu Santo (192). H. Blamires apunta otras instancias de la poesía de Eliot donde se observan paradojas igualmente escarpadas; por ejemplo cuando se habla de "Christ the tiger" en *Ash Wednesday*, "the cruellest month" como predicado de "Abril" en *The Waste Land*, etc. (142-43).

...*homing*: Es palabra específica para designar el palomar de origen.

...*metal leaves*: Lo metaforizado son las esquirlas dejadas por las bombas. Milward conjetura una relación con *Ode to the Westwind*, de Shelley, un pasaje de *Paradise Lost*, de Milton, y otro de *La Divina Comedia, Inferno III*. Este pasaje dice: "Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie," (vv. 112-114). Y el de Shelley: "Thou, from whose unseen presence the leaves dead / Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing" (Milward 193). Literariamente no habría que desdeñar otra fuente, el poeta Wilfred Owen, muerto durante la Primera Guerra Mundial; el poema inspirador sería "Strange Meeting". En este caso el poeta encuentra en un túnel a otro soldado a quien había matado en batalla. Dice: "Then, as I probed them, one sprang up, and stared / With piteous recognition in fixed eyes, / Lifting distressful hands as if to bless".

Between three districts...: of London, but also of the timeless world, with its triple division into hell, purgatory and paradise... (Milward *ibid*).

I met one walking...: También había habido un encuentro extraño en *The Waste Land I*: "There I saw one I knew, and stopped him crying...". Milward recuerda también un pasaje de Baudelaire al describir a París: "Où le spectre en plein jour raccroche le passant." En términos generales el encuentro con el extraño entre los escombros de la ciudad bombardeada se relata según el modelo de *La Divina Comedia, Inferno XV*. Corresponde al encuentro del poeta florentino con Brunetto Latini: "Così adocchiato da cotal famiglia, / fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: "Quel maraviglia!" / E io, quando 'l suo braccio a me distese, / ficca'li occhi per lo cotto aspetto, / sicche 'l viso abbruciato non difese / la conoscenza sua al mio intelletto;" (vv. 22-28). Paul Murray identifica al espectro con el de W. B. Yeats, aunque recuerda que Eliot desaprobaba el interés de Yeats por el ocultismo (158; también H. Gardner *The Composition... 186*). E. Knapp-Hay identifica al fantasma con Mallarmé, a quien Eliot tributaría el homenaje debido a los simbolistas. Otros ecos posibles son Shakespeare, Kipling, Tourneur, Milton, Swift, Ford y el Dr Johnson (Grover Smith). Para D. W. Harding el encuentro con el fantasma es "the logical starting point of the whole poem" (64). En un volumen póstumo de Eliot se lee: "'Twenty years after writing *The Waste Land*, I wrote, in *Little Gidding*, a passage which is intended to be the nearest equivalent to a canto of the Inferno or the Purgatorio, in style as well as content, that I should achieve. The intention, of course, was the same as with my allusion to Dante in *The Waste Land*: to present to the mind of the reader a parallel, by means of contrast, between the Inferno and the Purgatorio, which Dante visited and a hallucinated scene after an air-raid". (*To Criticize the Critic*, cit por Blamires 146).

And as I fixed upon the down-turned face
 That pointed scrutiny with which we challenge
 The first-met stranger in the waning dusk
 I caught the sudden look of some dead master
 Whom I had known, forgotten, half recalled
 Both one and many; in the brown baked features
 The eyes of a familiar compound ghost
 Both intimate and unidentifiable.
 So I assumed a double part, and cried
 And heard another's voice cry: 'What! are you here?'
 Although we were not. I was still the same,
 Knowing myself yet being someone other-
 And he a face still forming; yet the words sufficed
 To compel the recognition they preceded.
 And so, compliant to the common wind,
 Too strange to each other for misunderstanding,
 In concord at this intersection time
 Of meeting nowhere, no before and after,
 We trod the pavement in a dead patrol.
 I said: 'The wonder that I feel is easy,
 Yet ease is cause of wonder. Therefore speak:
 I may not comprehend, may not remember.'
 And he: 'I am not eager to rehearse
 My thought and theory which you have forgotten.
 These things have served their purpose: let them be.

...loitering and hurried: En el comentario de Blamires "hurried" significa más bien "perturbado" o "agitado" que "apurado". La idea predominante sería la de desorden planetario o sobrenatural (143). S. Ellis observa que en la *Comedia* Dante halla inequívocamente otra voz, capaz incluso de hacer vaticinios al visitante. Conjetura que este intercambio de actitudes es lo que probablemente tenía Bakhtin *in mente* al hablar de polifonía en la obra italiana. En cambio, el encuentro de *Little Gidding* estaría desprovisto de "dramatic resonance". El tono mesurado de ambas figuras, que coinciden en el tópico del "vanitas vanitatum", tendería más a la homogeneidad que a la polifonía. El diálogo no es dialógico (69).

As if blown towards me...: Este modo de ser llevado es similar al de varios pasajes del *Inferno*, por ejemplo el ya citado, o el famoso del *Inferno*, canto V.

...down-turned face: Eliot atribuye esta postura al visitante, mientras que Dante se describe con el rostro inclinado cuando encuentra a Latini.

...some dead master: Dice Milward que podría ser el propio Dante, pero tratándose de uno y muchos a la vez, no sería errado extenderse hasta cubrir a todos los poetas de quienes se siente deudor Eliot (194).

...brown baked features: Son caracteres de Brunetto Latini, pero también de Dante. H. Blamires sospecha la posibilidad de un simbolismo cromático en los *Cuartetos*, pero también remite a una cualidad del viejo marinero de Coleridge. El color marrón señalaría el límite entre lo natural y lo preternatural (144). Por otra parte halla una conexión -acaso demasiado oblicua- entre este color tostado y el Pan, esto es el Pan de Vida, una alusión a la Segunda Persona de la Trinidad que se combinaría con otra alusión -no menos oblicua- al Espíritu Santo, presente en "ghost" (151).

familiar compound ghost: Esta locución deriva del soneto LXXXVI de Shakespeare, uno de los sonetos del grupo del poeta rival. Este poeta sería el que recibe inspiración nocturna de un espectro "familiar". "Compound": Tendría que ver con esta naturaleza múltiple del extraño transeúnte nocturno.

So I assumed a double part. El comentario de Milward es: "He is, as it were, divided between two selves, his private self on the one hand, and on the other his public self which includes the poetic influences from the past" (195).

Y cuando me fijé en su cara agazapada
-el escrutinio exacto con que retamos
al primer extranjero a quien acabamos de encontrar en la luz
que declina-
capté la mirada intempestiva de algún maestro muerto
a quien había conocido, olvidado y recordado a medias
a la vez uno y varios. En sus rasgos atezados
los ojos de un espíritu compuesto y familiar
Íntimo y a la vez no identificable.
Así que asumí un doble papel y grité
y oí la voz del otro gritar: "¿Es que *tú* estás aquí?"
(Aunque no estábamos). Yo seguía siendo el mismo
reconociéndome, y sin embargo otro
y él era una cara que seguía forjándose; mas bastaron
las palabras
para obligar al reconocimiento que auguraban.
Y así, sumisos al viento común
demasiado extraños el uno al otro para equivocarnos
concordando en ese tiempo de intersección
de hallarnos en ninguna parte, ni antes ni después
en patrulla de muertos pisamos el asfalto.
Yo dije: "El asombro que siento no es difícil
pero la facilidad es causa de asombro. Habla, pues tal vez
yo no comprenda ni recuerde".
Y él: "Yo no tengo ansiedad por repetir
mi ideario y teoría que olvidaste.
Estos han servido su meta: queden en paz;

...and cried: Aquí el poeta es el primero en lanzar su exclamación. En la *Comedia* es Brunetto Latini quien reconoce a Dante con sorpresa.

Although we were not: No es convincente la explicación de Milward, quien se limita a calificar esta conversación de "strange" (195). Pareciera que la negación de la concesiva tuviera que ver con la naturaleza insólita de este encuentro, que a pesar de una cuidadosa ubicación espacial y temporal se sustrae a estas coordenadas para instalarse en la dimensión del "maestro muerto". Esto se aplicaría también al predicado contradictorio que el poeta se adjudica: "I was still the same / ...yet being someone other-". Este "otro" sería la doble parte que acaba de asumir. Interpretado así no puede sorprender la ausencia de verdadero diálogo, ya que los presupuestos de este encuentro son distintos de los de Dante con Latini, éste último inequívocamente identificado. Igualmente se explicaría la índole borrosa de la cara del "maestro muerto", "a face still forming". Las paradojas presiden todas las instancias de este encuentro

...the words sufficed: Esto es, la comunidad del *métier* poético, alcanza para reconocerse.

...compliant to the common wind: También, para Milward, el viento de la inspiración poética (196).

...intersection time: Ahora no puede sorprender la ausencia de la temporalidad, dado que la instancia clave de la Encarnación ha insumido al tiempo en la eternidad. No obstante, la patrulla transita por las calles de Londres. Según Blamires esta sustracción al tiempo posibilita la concordia ("concord") entre los dos poetas.

The wonder that I feel: Dos son los objetos del asombro, el fantasma, y el hecho de que el sentimiento sea de comodidad ("ease"). En cuanto a "ease" -dice Milward- "may mean natural, understandable; or else, more probably, attended by a feeling of ease" (196).

I may not comprehend: Según Blamirés hay ecos del Evangelio de San Juan I, 5: "And the Light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not" (152). En todo caso hay una declaración de humildad.

My thought and theory: Son, en efecto, cosas del pasado, un patrón impuesto sobre la experiencia; ahora bien, en *East Coker II* había establecido que el patrón se renueva constantemente.

So with your own, and pray they be forgiven
 By others, as I pray you to forgive
 Both bad and good. Last season's fruit is eaten
 And the fullfed beast shall kick the empty pail.
 For last year's words belong to last year's language
 And next year's words await another voice.
 But, as the passage now presents no hindrance
 To the spirit unappeased and peregrine
 Between two worlds become much like each other,
 So I find words I never thought to speak
 In streets I never thought I should revisit
 When I left my body on a distant shore.
 Since our concern was speech, and speech impelled us
 To purify the dialect of the tribe
 And urge the mind to aftersight and foresight,
 Let me disclose the gifts reserved for age
 To set a crown upon your lifetime's effort.
 First, the cold friction of expiring sense
 Without enchantment, offering no promise
 But bitter tastelessness of shadow fruit
 As body and soul begin to fall asunder.
 Second, the conscious impotence of rage
 At human folly, and the laceration
 Of laughter at what ceases to amuse.
 And last, the rending pain of re-enactment
 Of all that you have done, and been; the shame
 Of motives late revealed, and the awareness
 Of things ill done and done to others' harm.

So with your own: En opinión de Milward, lo que aquí se descalifica es la teoría poética de cada poeta como "mera racionalización" de la praxis. Siendo de valor transitorio, justifica que pida perdón por haberla defendido u ostentado (197). Blamires juzga que el *ethos* cristiano se transfiere, en el acto de pedir perdón, a la esfera de la poesía (152). *Last season...pail:* Ambos, el de la fruta y el del balde, son proverbios, y ambos rubrican la noción de un pasado perimido.

For last year's words... El poeta retorna a su preocupación sobre el problema del lenguaje. Milward afirma que esta consideración del lenguaje comporta una transferencia del flujo heraclitano al mundo de las palabras (198). E. Knapp-Hay emplea la voz "ἀπόπειρα" para referirse a lo que juzga como una despedida que el poeta hace de su arte (185). *...spirit unappeased and peregrine:* Para Milward esto alude a una experiencia de la guerra que aproxima el mundo del infierno (o el del purgatorio) a la tierra. Por eso dice "two worlds become much like each other". El espíritu desasosegado, en tal caso, traería reminiscencias del pasaje evangélico que habla sobre un espíritu vagante (Mt XII 43; Milward 198). Blamires ve en el perdón mutuo una alusión a la parábola del hijo pródigo, pero concuerda en que el espíritu del poeta muerto regresa desde el purgatorio (153). Pero los "dos mundos" podrían ser -siempre según Blamires- el del tiempo en que le tocó vivir al maestro muerto, y el del siglo XX, o la condición del purgatorio y la de Londres batida por el bombardeo.

...on a distant shore: Acaso, como quiere Blamires, el cadáver de Shelley, ahogado en el golfo de Spezia. Pero más probablemente -y en esto coincide con Milward- el cuerpo de Palinuro, a quien Eneas encuentra en su viaje de ultratumba en *Eneida* VI. En efecto, Palinuro vaga sin sosiego hasta que sus huesos reposen en la tierra (*ibid.*). Pero Milward también adelanta la posibilidad de que se refiera a Dante, de quien se dice que visitó Londres en 1308, y así se justificaría la "costa lejana" donde descansan sus restos.

lo mismo con los tuyos y ojalá los perdonen los otros
 como te ruego me perdones
 lo bueno y lo malo. El fruto del pasado fue comido
 y la bestia repleta volteará el balde vacío.
 Las palabras del año pasado pertenecen a la lengua del
 año pasado
 y las palabras del año que viene están aguardando otra voz.
 Sin embargo, como el pasaje ya no está más bloqueado
 al espíritu desasosegado y peregrino
 entre dos mundos que han devenido muy similares
 así hablo palabras que creí impronunciables
 en cañes que jamás pensé que volvería a visitar
 cuando dejé mi cuerpo en la costa lejana.
 Ya que nuestra preocupación era el habla, y el habla nos impelía
 a purificar el dialecto de la tribu
 y urgir la mente a la previsión y recapitulación,
 déjame abrirte las obras reservadas a la edad
 para coronar tu esfuerzo vitalicio.
 Primero, el estremecimiento frío del sentido que expira
 sin encanto, sin ofrecer más promesa
 que el desabrimiento amargo de su fruto de sombra
 cuando el cuerpo y el alma comienzan a apartarse.
 Segundo, la impotencia consciente de la rabia
 ante la locura humana, la laceración
 de la risa que deja de complacer,
 y finalmente del dolor desgarrante de reactualizar
 todo lo que hemos hecho y sido y el bochorno
 de motivos tardíamente revelados, y la conciencia
 de cosas mal hechas y hechas para dañar a los otros

To purify the dialect of the tribe: Corresponde al ideal propuesto por Mallarmé, quien lo consigna en el poema "Le Tombeau d'Edgar Poe". Dice: "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu". Puede considerarse esta voluntad como vertebradora de los *Cuartetos*.

And urge the mind to aftersight and foresight: La mente del poeta debería estar abierta al pasado y al futuro, lo que puede ser entendido a la luz del famoso ensayo "Tradition and the Individual Talent".

Let me disclose...: Milward sostiene que las palabras del "maestro muerto" pueden parecer pesimistas; sin embargo deberían ser entendidas como preparación para los "fuegos purgatorios" que se mencionaban en *East Coker IV* (199). Los "dones reservados a la vejez" son, según Blamires, los últimos estadios de desarrollo físico, intelectual y espiritual (155). La profecía podría provenir, de acuerdo con Milward, del *Paradise Lost*, de Milton; se trata de la profecía del Arcángel Miguel a Adán en XI 538 ss.

But bitter tastelessness of shadow fruit: Probablemente una alusión a la fruta mordida por Eva en la narración genésica. En *The Dry Salvages II* ha dicho "The bitter apple and the bite in the apple".

Second, ...folly: Para Milward "rage" es el enojo del poeta satírico, incapaz de remediar las locuras que critica. Ejemplifica con el caso de Swift (200).

And last, the rending pain...: Quizá, como en el caso del último tentador de *Murder in the Cathedral*, la forma más sutil de la desilusión, el desencanto de percibir los motivos últimos de la conducta y la irreversible confusión de haber cometido el mal cuando se creía ejercitar la virtud.

Which once you took for exercise of virtue.
 Then fool's approval stings, and honour stains.
 From wrong to wrong the exasperated spirit
 Proceeds, unless restored by that refining fire
 Where you must move in measure, like a dancer.
 The day was breaking. In the disfigured street
 He left me, with a kind of valediction,
 And faded on the blowing of the horn.

III

There are three conditions which often look alike
 Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
 Attachment to self and to things and to persons, detachment
 From self and from things and from persons; and, growing
 between them, indifference
 Which resembles the others as death resembles life,
 Being between two lives -unflowering, between
 The live and the dead nettle. This is the use of memory:
 For liberation -not less of love but expanding
 Of love beyond desire, and so liberation
 From the future as well as the past. Thus, love of a country
 Begins as attachment to our own field of action
 And comes to find that action of little importance
 Though never indifferent. History may be servitude,
 History may be freedom. See, now they vanish,

Then fool's approval: Los honores y las aprobaciones son exclusivamente mundanales, y por tanto se sienten más como ignominia. Parece resonar en este pasaje una evocación del Nuevo Testamento, cuando se descalifica el encomio del mundo, que es locura, y se alaba la circunstancia de quienes sufren denuestos por la palabra divina, que es locura a los ojos del mundo (*1 Cor. 4, 10-13, 3, 18*).

...unless...fire: Se trata del fuego de la purificación, que es uno con el fuego pentecostal iluminador. En *East Coker IV* hablaba de "trigid purgatorial fires". Milward dice que la frase "refining fire" viene de *Purgatorio XXVI*, cuando Dante se despide de Arnaut Daniel: "Poi s'ascose nel focc che li affina." (v. 148) (202).

Where...as a dancer: Resulta sorprendente que ahora retorne la imagen de la danza. Sin embargo el fuego refinador hace aptas a las aimas del Purgatorio, las afina para la visión beatífica. Su estado de armonía es coherente con la proporción adecuada a la danza, que inhabita el centro desde donde se irradia todo movimiento. Blamires recuerda un pasaje de *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, donde se dice que Octavio conservó su espada en Philippi "como un danzarín" (*Acto III, esc. 11, 36; 157*).

The day was breaking: Es Milward quien señala que esta esfumación del fantasma con las horas del día se asemeja a la desaparición del fantasma del padre de Hamlet (202).

... a kind of valediction: Es la palabra incluida en el famoso poema de John Donne "A Valediction: forbidding mourning".

.. the blowing of the horn: Parece imitar al canto del gallo, que disuelve la presencia del fantasma de Hamlet. "Horn" es entendido a veces como la sirena que suena en tiempos de bombardeo, y también como "bocina".

There are three conditions: En esta sección se alude al crecimiento espiritual: apego, desapego e indiferencia. Pero la definitiva renovación sucede en otra pauta o "pattern". Los antagonismos del pasado se aquietan en el silencio. Little Gidding sirve para reflexionar sobre el pasado. La primera condición, "attachment", es glosada por Milward como "via afirmativa", a la que identifica con la infancia (203).

Sin embargo no parece haber compatibilidad entre la vía afirmativa, que comporta un modo de acercarse a la experiencia de la Divinidad, y la infancia, cuya experiencia de Dios discurre por otros carriles. En un pequeño escrito llamado "Dichos de luz y amor" San Juan de la Cruz ofrece la siguiente imagen: "Dos veces trabaja el pájaro que se

Que alguna vez tomaste como práctica virtuosa.
Entonces agujonea la aprobación de los necios y el honor mancha.
El espíritu exasperado deambula de error en error
a menos que lo restaure ese fuego purgante
donde hay que moverse a compás, como un bailarín".
Asomaba el día. En la calle desfigurada
me dejó con cierta clase de adiós
y se desvaneció al sonar la sirena.

III

Hay tres condiciones que a menudo parecen semejantes
sin embargo difieren totalmente, aunque en un mismo cerco
· echen flores:
el apego al yo y a las cosas y a los otros,
la falta de apego al yo y a las cosas ya los otros; entremedio
crece la indiferencia
que se les parece como la muerte se parece a la vida:
es que está entre dos vidas: sin flor está entre ortigas
la viva y la muerta. Para esto se usa la memoria:
la liberación. No una mengua de amor, sino expansión
del amor más allá del deseo, y así liberación
del futuro y el pasado. De este modo el amor a un país
comienza como apego a nuestro propio campo de acción
y llega a encontrar que esa acción tiene poca importancia
aunque nunca es indiferente. Puede la historia ser servidumbre
puede ser libertad. Véase, ahora se diluyen

asentó en la liga, es a saber, en desasirse y limpiarse de ella, y de dos maneras pena el que cumple su apetito: en desasirse y después de desasido, en pugarse de lo que de él de se le pegó" (959). H. Blamires cita un Prefacio de Eliot a la novela de Djuna Barnes, *Nightwood*. Dice: "It seems to me that all of us, so far as we attach ourselves to created objects and surrender our wills to temporal ends, are eaten by the same worm" (159).

...*detachment*...: Coherente con su fórmula anterior, Milward asocia esta característica con "via negativa". Para él ésta es la condición de la madurez, que equivale a "way of dispossession" (*East Coker III*). Pero si "detachment" marca el verdadero camino de realización espiritual, no se puede contraponer vía afirmativa con vía negativa, dado que ambas persiguen el mismo fin.

...*indifference*: Igualmente injustificable resulta que Milward identifique "indifference" con "disaffection", este último concepto vinculado apenas antes con "detachment". En cambio es acertada la glosa que toma de *Burnt Norton III*: "neither plenitude nor vacancy", "neither daylight...nor darkness" (204).

The live and dead nettle: La referencia no es clara (Milward 204). Probablemente, en lugar de hallar exactas correspondencias a estas *urticae*, haya que detenerse en el predicado "unflowering" en relación con "indifference". La indiferencia es pura esterilidad.

For liberation: Esta memoria liberadora -dice Blamires- libera de dos servidumbres, la nostalgia del pasado y el deseo del futuro (159).

Thus, love of a country: Comienza ahora una ejemplificación de las tres condiciones. El amor a la patria llega a trascender la esfera inmediata, pero esa trascendencia nunca es indiferente. Probablemente haya que conjugar este ejemplo con las reflexiones que acerca de la Segunda Guerra Mundial efectúa en *The Idea of a Christian Society*. Es precisamente la conciencia histórica ("History") la que permite el equilibrio; la adhesión a un localismo cerrado es "servidumbre", pero la historia enseña igualmente la libertad.

The faces and places, with the self which, as it could, loved them
To become renewed, transfigured, in another pattern.

Sin is behovely, but
All shall be well, and
All manner of thing shall be well.
If I think, again, of this place,
And of people, not wholly commendable,
Of no immediate kin or kindness.
But some of peculiar genius,
All touched by a common genius,
United in the strife which divided them;
If I think of a king at nightfall,
Of three men, and more, on the scaffold
And a few who died forgotten
In other places, here and abroad,
And of one who died blind and quiet,
Why should we celebrate
These dead men more than the dying?
It is not to ring the bell backward
Nor is it an incantation
To summon the spectre of a Rose.
We cannot revive old factions
We cannot restore old policies
Or follow an antique drum.

...See... *The faces and places*...: El verbo en imperativo constituye una apelación a una segunda persona que atestigua esta visión, que en cierto modo es el justificativo de "detachment"; la desaparición de las cosas restaura el tópico de *vanitas vanitatum*, el mismo que han tratado el poeta y el fantasma en el movimiento anterior. Milward entiende hallar ecos de la *Vita Nuova*, en la medida que Dante recobra una imagen celestial de Beatriz, muerta en la tierra.

To become renewed, transfigured, in another pattern: La palabra clave es aquí "transfigured" por sus connotaciones evangélicas. La transfiguración de Cristo es una teofanía fugaz, pero anunciadora de la definitiva renovación de todas las cosas "en otro paradigma" o dimensión.

Sin is behovely: Es digno de atención que cuando se trata de este escabroso problema teológico, algo así como la conciliación entre el concepto de bondad divina con el del pecado, Eliot abandona el modo discursivo de los versos precedentes y se acoge a la formulación de la mística del siglo XIV, Juliana de Norwich. El verso breve y la enunciación casi incantatoria transportan a otra clave la reflexión. Éste es un fragmento de una carta de T. S. Eliot a su amigo John Davy Hayward: "I forgot in my previous letter to give an explanation which bears on your query of *behovely*. This line and the two which follow and which occur twice later constitute a quotation from Julian of Norwich. The beautiful line the presence of which puzzles you toward the end of page 11 comes out of *The Cloud of Unknowing*. My purpose was this... Julian and *The Cloud of Unknowing* represent pretty well the two mystical extremes or, one might say, the male and the female of this literature. I might have dragged in Walter Hilton and Richard Rolle, I daresay, but for one thing I don't know them so well and for another I think that would be overdoing it". (cit. por H. Gardner *The Composition*...69) Y lo que dice Juliana en la revelación décimotercera (Cap. 27) es lo que sigue: "I had often wondered why, in God's foreknowledge, his wisdom could not have prevented the origin of sin. For if he had, I thought, all would have been well. "Sin is necessary, but all will be well, and all will be well, and all manner of things will be well" (55). Esta cuestión será una suerte de leitmotiv en las revelaciones de la mística. Así se pregunta en el cap. 29: "Good Lord, how can all be well in view of the great harm sin has brought to your creatures?" (58). Poco después: "'I make all things well, I can make all things well, I will make things well, and I shall make all things well; you might see for yourself that all manner of things will be well'" (60). La reflexión de Harry Blamires acentúa el concepto teológico de la *felix culpa*, que se canta en la liturgia del Sábado Santo (161). En su opinión, esta doctrina arroja nueva luz sobre la historia de Inglaterra, en

los lugares y las cosas con el yo que, en la medida que pudo,
los amara,
un renuevo y transfiguración en otra pauta.

El pecado es ineluctable
mas todo saldrá bien
todas las cosas irán bien.
Si pienso nuevamente en este sitio
y en gente no muy recomendable
sin parentesco ni bondad cercanos,
mas algunos de genio peculiar
por un genio común tocados
unidos en la disputa que los ha dividido;
si pienso en un rey cuando anochece
en tres hombres, y más, sobre el patíbulo
y en otros que murieron olvidados
aquí, o más allá y en tierra extraña
y en uno que murió ciego y callado,
¿por qué deberíamos celebrar
a estos muertos más que a los que mueren?
No es tañer las campanas al pasado
no es incantatorio
por evocar el espectro de una Rosa.
No podemos revivir viejas reyertas
ni restaurar políticas vencidas
ni seguir el redoble preterido.

especial la guerra civil que provocó el destierro de quienes vinieron a América. La idea de una culpa generosamente recompensada por la gracia aparece al final de *The Tempest*, el romance de Shakespeare, y en *Paradise Lost*, de Milton.

If I think, again, of this piece: La experiencia retorna a la primera persona, y específicamente al sitio que da nombre al cuarteto. Dice Milward que ninguna de las facciones de la Guerra Civil - por más que las simpatías del poeta estén con la comunidad de Nicholas Ferrar - le merece total aplauso, y por eso habla de "not wholly commendable" (208).

Of no immediate kin or kindness: Es muy clara la alusión al juego de palabras de Hamlet: "A little more than kin, and less than kind" (I, esc. 2).

United in the strife that divided them: Una nueva paradoja; la lucha los divide pero los une el hecho de luchar y aun el apasionamiento por sus causas.

...king at nightfall: Se trata obviamente de Carlos I luego de la derrota de Naseby. Pocos años después Carlos I sube al cadalso. Lo habían precedido su ministro, Lord Strafford, en 1641 y el Arzobispo de Canterbury, William Laud, en 1645. Sister Mary A. Weinig recuerda una crónica que dice: "On the day of his burial snow fell and the black pall was turned to white - a sign of his innocence" (30 de enero de 1649). Relaciona esto con "transitory blossom of snow", de *Little Gidding I* (99).

And a few who died forgotten: Se trata de dos poetas religiosos, George Herbert y Richard Crashaw. El primero murió en Inglaterra; el segundo, en Italia, habiendo huido de la guerra civil de su patria.

And of one who died blind and quiet: Es John Milton, por quien Eliot no siente gran simpatía, según dice en su ensayo "Milton". Pero Blamires dice que es un error restringir o personalizar estas alusiones. Más aun, considera que la relectura acerca más y más la escena de la Crucifixión (163).

These dead...dying?: Los "muriendo" son los vivos, los que están peleando la Guerra Mundial.

It is not to ring...drum: Es un despropósito desenterrar las cosas viejas, por ejemplo la Guerra de las Rosas. "Spectral Rose" es el nombre de un ballet, y Eliot era afecto a ese arte. "Ringing the bell backward" es un tañido especial, que comienza por los bajos (Grover Smith 293). El tambor antiguo es el que daba la orden de batalla

These men, and those who oppose them
 And those whom they opposed
 Accept the constitution of silence
 And are folded in a single party.
 Whatever we inherit from the fortunate
 We have taken from the defeated
 What they had to leave us -a symbol:
 A symbol perfected in death.
 And all shall be well and
 All manner of things shall be well
 By the purification of the motive
 In the ground of our beseeching.

IV

The dove descending breaks the air
 With flame of incandescent terror
 Of which the tongues declare
 The one discharge from sin and error.
 The only hope, or else despair
 Lies in the choice of pyre or pyre-
 To be redeemed from fire by fire.

Who then devised the torment? Love.
 Love is the unfamiliar Name

Accept the constitution... party: Es el silencio de la tumba, que ahora los cobija como la lápida que recuerda a Nicholas Ferrar. "Folded" es glosado por Milward evocando la imagen de ovejas que son recogidas en un mismo rebaño ("party") (211). En cambio Blamires remite a la siguiente instancia de la palabra "fold", al final del poema, con ecos de la Crucifixión; no descarta el sentido de "recoger en un rebaño", pero deduce que en tal caso "party" adquiere significado de "fiesta", con lo cual surgirían evocaciones de la parábola del hijo pródigo (165).

Whatever...defeated: "the fortunate" serían la facción de los "Roundheads"; "the defeated", en tal caso, serían los "Cavaliers". Los "Cavaliers" eran los defensores de los ideales de la autoridad del rey y de las tradiciones; los "Roundhead" eran los que propiciaban ideales libertarios. Ninguna victoria, ninguna derrota es definitiva. En *East Coker* ha dicho: "For us, there is only the trying. The rest is not our business". (Milward 211). La muerte puede ser condición de nuevas vidas. El concepto de "transfiguración" vuelve a ser privilegiado.

All manner...beseeching: El poeta cierra esta sección retornando a Juliana de Norwich. Así le dice la voz revelada a la autora mística: "I am the ground of your praying (*beseeching*). First, it is my will that you have something, and then I make you want it too; then I make you beseech me for it -and you do beseech me. So how could you not have what you ask for?" (78).

IV. El poema lírico recupera la imagen de la paloma, que juega de un modo bivalente: el avión destructor y el Espíritu Santo vivificador. Con este sentido es coherente la mención de "lenguas", por referencia a la imagen de la manifestación en Pentecostés. Luego viene la exaltación del amor.

The dove descending...: H. Blamires vincula la alusión al Espíritu Santo con los referentes de los poemas líricos de las secciones correspondientes en los otros cuartetos. Dios Creador en *Burnt Norton*, Cristo Redentor en *East Coker* y la Virgen María en *The Dry Salvages*. Sobre la base de la naturaleza paradójica de la imagen de la paloma se construye una dicotomía siempre interesante. R. Crawford dice en referencia a esta paloma que el Dios que subyace a este amor es el salvaje a la vez que el redentor amoroso (224).

...tongues: Según Hargrove la repetición de esta palabra, usada en *I*, refuerza el concepto de comunicación espiritual, revelación e introspección (199).

The one discharge: Es la descarga del bombardero alemán, y también el derramamiento de la gracia y del perdón de parte del Paráclito.

Estos hombres y quienes se oponían
y aquéllos a los que se oponían
aceptan el decreto del silencio
un único partido los congrega.
Lo que de los afortunados heredamos
de los derrotados es despojo;
lo que pudieron darnos, sólo un símbolo
que en la muerte se ha perfeccionado
y todo saldrá bien
todas las cosas irán bien
por la purificación del motivo
en el piso de nuestra súplica.

IV

La paloma que baja el aire hiende
con llamas de terror incandescente
del cual las lenguas manifiestan
que el pecado, el error, sólo se enmiendan;
que la esperanza única, si no, el desasosiego
es elegir entre una u otra hoguera
redimirse del fuego por el fuego.

¿Quién inventó el tormento? Fue el amor
Amor es el nombre ajeno

Lies in the choice...fire: La elección parece plantearse entre el fuego destructor de la guerra, que sería el corolario del odio y del pecado, o el fuego purificador del espíritu, cuya misión no es otra que propiciar la purgación de ese pecado. Así el fuego del espíritu redime del fuego del infierno. En la "descarga del pecado" (entendido como genitivo objetivo) Blamires cree ver el mandato apostólico de perdonar o de retener los pecados de los hombres. De aquí infiere una alusión a los obispos por quienes el rey Carlos habría sufrido el martirio (170). Milward aduce la influencia de un texto de William Law llamado *Serious Call to a Devout and Holy Life*: "The dark disordered fire of our soul can as well be made the foundation of heaven as it is of hell. For when the fire and the strength of the soul is sprinkled with the blood of the Lamb, then its fire becomes a fire of light, and its strength is changed into a strength of triumphing love, and will be fitted to have a place among the flames of love that wait about the throne of God" (214). Revisar la simbología del fuego excedería el marco de estas notas. William F. Lynch, S.J. dice: "It is hard to say no to the impression...that the Christian imagination is finally limited to the element of fire, to the day of Pentecost" (249). Pero conviene atender a algunas explicaciones del doctor carmelita, que tiene la imagen del fuego como predilecta. Uno de sus poemas explicados es *La llama de amor viva*. En sus versos se advierten las formulaciones paradójicas que recurren una y otra vez en los *Cuartetos*. Así: "¡Oh cauterio suave! / ¡Oh regalada llaga! / ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado! / que a vida eterna sabe / y toda deuda paga; / matando, muerte en vida la has trocado" (855). Por otra parte, en la "Noche pasiva del espíritu" dice: "...esta purgativa y amorosa noticia o luz divina...de la misma manera se ha en el alma (purgándola y disponiéndola para unirla consigo perfectamente) que se ha el fuego en el madero para transformarle en sí... y, finalmente, comenzándole a inflammar por de fuera y calentarle, viene a transformarle en sí y ponerle hermoso como el mismo fuego..." (584). La estrofa siguiente de *Little Gidding* prestigiará la noción de amor. Dice San Juan de la Cruz: "Echaremos de ver también como se purgan los espíritus en la otra vida con el fuego tenebroso material, en esta vida se purgan y limpian con fuego amoroso, tenebroso, espiritual: por que ésta es la diferencia: que allá se limpian con fuego y acá se limpian e iluminan sólo con amor" (588). Y otra vez en la *Llama de amor viva*: "Es cosa maravillosa que, como el amor nunca está ocioso, sino en continuo movimiento, como la llama está echando siempre llamaradas acá y allá, y el amor, cuyo oficio es hecho para enamorar y deleitar, como en la tal alma está en viva llama, esté arrojando sus heridas como llamaradas ternísimas de delicado amor..." (832).

Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove.
We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire.

V

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where everyword is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning.
Every poem an epitaph. And any action
Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
Or to an illegible stone: and that is where we start.

Who...Name: Coherente con una teología milenaria, que se manifiesta en la paradoja del amor-tormento. Eliot alude oblicuamente a San Juan: "Deus charitas est" (1 Jn 4, 16; también 1 Jn 4, 8). Milward afirma que este nombre poco familiar debe contraponerse al nombre veterotestamentario, revelado a Moisés, e inspirador de miedo (214). Además, en *East Coker IV* había hablado de que morimos "of absolute paternal care / That will not leave us, but prevents us everywhere".

Aun en el campo del amor humano hay personajes, como Mónica en *The Elder Statesman*, que confiesan un amor parecido al de Cordelia por el rey Lear. "All other love finds speech / This love is silent." (562). El libro *Revelations of Divine Love*, de Juliana de Norwich, abunda en consideraciones acerca del amor. En el capítulo 86 dice: "Do you want to know what our Lord meant in all this? Learn it well: love was what he meant. Who did he show it? Out of love. Stay with this and you will learn and know more about love, but you will never know or learn anything else from it -not ever." (169) Sabido es que T. S. Eliot consideraba el libro de la mística de Norwich como una suerte de complemento de *The Cloud of Unknowing*. En el segundo de los citados la tendencia es más intelectual: "Why, love may reach up to God himself even in this life -but not knowledge" (65) En otro pasaje, hablando del María, dice: "Therefore she has pinned her love and her longing desire to this cloud of unknowing, and has learned to love what in this life certainly she will never clearly understand with the mind, not delight in with her emotions" (74). En cuanto al aspecto del amor como tormento, es una de las paradojas retomadas periódicamente por Juan de Yepes: "Llagástemme para sanarme, ¡oh divina mano! y mataste en mí lo que me tenía muerta sin la vida de Dios en que ahora me veo vivir" (858). Y en los *Escritos cortos*: "La mayor necesidad que tenemos para aprovechar es de callar a este gran Dios con el apetito y con la lengua, cuyo lenguaje que El más oye solo es el callado amor" (968).

Behind...shirt of flame: La evocación es una referencia cristalina al mito de Hércules poco antes de su muerte. La "camisa intolerable de llamas" es aquélla que Neso ofrece a Deyanira para que ella retenga al héroe. La camisa emponzoñada se ciñe al cuerpo de Heracles, quien se arroja a una pira y culmina en el ascenso apoteótico. Así el amor ardiente de Dios inflama y cauteriza -al decir de San Juan de la Cruz, "¡Oh, cauterio suave!" -por encima de cualquier potestad humana. Milward no deja de percibir, en un nivel más inmediato de significación, referencias a la guerra aérea que se abate sobre Londres (215).

Consumed by either fire or fire: Según el comentarista citado, este verso testimonia una elaboración personal de la filosofía heraclitana que pone al fuego como *logos*. Habría ahora dos fuegos, el de la "gehenna", que es el castigo, y el del cielo como premio, la contemplación de Dios (215). El texto esgrimido habitualmente es el fragmento 30, que dice: "This world-order did none of gods or men make, but it always was and is and shall be: an everliving fire, kindling in measures and going out in measures".

tras las manos que tejieron
la intolerable túnica de llamas
que no puede quitar la fuerza humana
tan sólo suspiramos y vivimos
en uno u otro fuego consumidos.

V

Lo que llamamos comienzo es con frecuencia el fin
llegar al fin es hacer un comienzo.
El fin es donde partimos y cada frase
y sentencia que es recta (donde cada palabra está en su sitio
ocupando su lugar para sostener a las otras,
la palabra que no es menguada ni ampulosa
-un intercambio dúctil entre lo viejo y lo nuevo-
la palabra corriente, exacta, no vulgar,
la palabra formal, precisa, no pedante
el conjunto completo en danza armoniosa).
Cada frase y cada sentencia es un fin y un principio,
cada poema, un epitafio. Y cada acción
es un paso hacia el tajo, el fuego, el tragadero del mar
o hacia una roca ilegible; allí es de donde partimos.

(trad. de Kirk and Raven). Guthrie piensa que la cuestión de la *ἐκπύρωσις* o periódica destrucción por el fuego está siempre abierta a discusión en el caso del filósofo de Efeso; pero que este fragmento prueba que la noción de *ekpyrosis* no se sostiene (455). Plotino, por su parte, dice: "El fuego vino a la existencia por la destrucción de alguna otra cosa, con lo cual, naturalmente, nada tiene de extraño que él mismo sea destruido, porque, además, una cosa nueva surge con la destrucción del fuego" (*En. III, 5*, trad. de José A. Miguez). Pero volviendo a *Little Gidding*, quizá la identificación de cada fuego con cielo e infierno respectivamente, sea una reducción peligrosa de la metáfora.

En la quinta sección el poeta retoma su preocupación por el mundo de las palabras. *What we call beginning is often the end* comporta la reasunción del tópico de *East Coker*, pero también la relatividad de toda partida y llegada meditada en *The Dry Salvages*. La naturaleza teológica de la reflexión anterior invita a pensar que este fin que no es sino un comienzo debe entenderse en sentido de ruta espiritual. Es así, en efecto (y así lee Blamires, considerando a Cristo como Alfa y Omega 172) pero la reflexión transita al plano de la lengua.

...(where every word...the new,; A la luz de "Tradition and the Individual Talent" puede discernirse el 'comercio de lo viejo y lo nuevo'. Estas frases designan un objetivo que parece resolver el dilema del espectro de la sección II: "For last year's words belong to last year's language / And next year's words await another voice."

The common word...: Se advierte que ninguna palabra es desechada *per se*, nada es de suyo "poético" o "antipoético". "Exact" contrasta con "general mess of imprecision of feeling" en *East Coker V*.

The complete consort dancing together: La imagen retoma el tópico de la armonía cósmica, pero también la estampa rural de *East Coker I*.

Every phrase and every sentence...: Blamires halla connotaciones de "sentencia de muerte" debido a las anteriores referencias a la ejecución del rey.

Every poem an epitaph: Para Blamires en el sentido de que testimonia algo pasado y en el sentido de que cada intento poético es "una nueva clase de fracaso", como dice en *East Coker V (ibid)*.

And any action...stone: Lo ético, lo poético y lo teológico se funden en esta reflexión. Como la sucesión de palabras, las acciones conducen al tajo (el rey ejecutado), al fuego (Londres bombardeada), a la garganta del mar (como en *The Dry Salvages*) o a una piedra ilegible (las que mencionó en *East Coker V*, o las lápidas de *Little Gidding*).

That is where we start: En efecto, *Little Gidding* es el origen de esta meditación y también del paseo que circunda la capilla

We die with the dying:
 See, they depart, and we go with them.
 We are born with the dead:
 See, they return, and bring us with them.
 The moment of the rose and the moment of the yew-tree
 Are of equal duration. A people without history
 Is not redeemed from time, for history is a pattern
 Of timeless moments. So, while the light fails
 On a winter's afternoon, in a secluded chapel
 History is now and England.

With the drawing of this Love and the voice of this Calling.

We shall not cease from exploration
 And the end of all our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time.
 Through the unknown, remembered gate
 When the last of earth left to discover
 Is that which was the beginning;
 At the source of the longest river
 The voice of the hidden waterfall
 And the children in the apple-tree

We die... dead: Acerca de este pasaje comenta E. Drew que el paradigma histórico es "a familiar compound ghost" de los valores espirituales que han hecho de un pueblo "a pattern of timeless moments" (236). H. Blamires extiende la vinculación con los que mueren ("dying") hasta abarcar a los que mueren espiritualmente por no obedecer a la "enfermera moribunda" (*East Coker IV*): "In accompanying them (*i.e.* the dead) we bear their corpses on our shoulders and are borne away with them" (174). En lo fundamental coincide con Milward, quien además aporta un argumento tomado de una sentencia críptica de Heráclito; una de las traducciones que hacen Kirk and Raven de este fragmento, que es el 62, dice: "Immortal mortals, mortal immortals, living their death and dying their life" (210). Blamires vincula la frase "See, they return", con otra idéntica del poema "The Return", de Ezra Pound. Sería otro argumento a favor de la identificación del espectro con el poeta norteamericano. Murray traza una división entre este ciclo de vida y muerte y la representación semejante de *The Waste Land*, a la que considera más teñida de elementos paganos. El tema de la resurrección lo inscribe en una comunidad de preocupaciones de Eliot y de G. Wilson Knight (203 ss.).

The moment of the rose...duration: Símbolo milenario del amor y de la belleza pasajera, la rosa se asocia con el tejo, que es el árbol de la inmortalidad. Blamires insiste en relacionar este ritmo de muertes y resurrecciones con el de la mutación de las estaciones, pero esto lo lleva a recapitular la frase "Every poem an epitaph": también el poeta "moriría" en el acto de transmutarse en palabra poética (175).

A people ... moments: Es la temática de *Burnt Norton II*, cuando dice "Only through time time is conquered". Entendida la Historia no como un tiempo que se estira hacia el antes y después (*Burnt Norton V*), sino como un paradigma, entonces es posible la redención, que es otra instancia de la intersección de lo temporal con lo eterno, o sea otra instancia de transfiguración.

So, while the light...England: El *hic et nunc* -la calda de la tarde y la capilla solitaria de Little Gidding- contienen *in nuce* toda la Historia. Ahora se recobra la secuencia "the moment in the draughty church at smokefall" de *Burnt Norton II* (Milward 219). *Four Quartets* es recapitulatorio y culminatorio también en ese sentido, no sólo en cuanto itinerario poético sino en cuanto estatuto de la condensación e interpretación de la Historia en un solo instante.

With the drawing...Calling: La frase está tomada de *The Cloud of the Unknowing*. El pasaje dice: "Look up now, weak wretch, and see what thou art. What art thou, and what hast thou deserved, thus to be called of Our Lord? What weary wretched heart and sleeping in sloth is that which is not wakened with the drawing of this Love and the voice of his Calling?" (52; la versión modernizada cambia algo el vocabulario.

Morimos con los murientes
vean, parten y allí vamos nosotros con ellos.
Hemos nacido con los muertos:
vean, vuelven y nos traen consigo.
El momento de la rosa y el momento del tejo
son de igual duración. Un pueblo sin historia
del tiempo está irredento: la historia es paradigma
de momentos intemporales. Cuando la luz se muere
en una tarde de invierno
la Historia es ahora e Inglaterra.

Con el reclamo de este Amor y la voz de este Llamado.

No abandonaremos la exploración
y el final de la misma
será llegar a donde empezamos
y por primera vez conocer el lugar.
Por el portón ignoto y memorado
cuando el último resto de tierra inexplorada
sea eso que fue en la partida:
donde nace el más largo río
la voz de la cascada oculta
la de los niños en el manzano,

We shall not cease from exploration: En *East Coker* V decía: "Old men ought to be explorers". La fórmula es congruente con la concepción del *homo viator*. P. Murray llama a su análisis del último cuarteto "'Little Gidding' An End of Exploration". El crítico cree hallar reminiscencias de un relato de Kipling, admirado por Eliot, que se llama "The Wandering Jew" (186).

...where we started: H. Blamires entiende esta alusión como el Edén perdido, pero también el Edén recobrado. Interesa destacar que además aplica la frase al poemario, de modo que se refuerza el carácter recurrente de las imágenes y la naturaleza "musical" de los *Cuartetos* (181). La reflexión es adecuada si se recuerda algo dicho por Eliot en su conferencia sobre Valéry (1946): "...every language, to retain its vitality, must perpetually depart and return upon itself, but without the departure there is no return, and the returning is an important part of the arrival. We have to return to where we started from, but the journey has altered the starting-place; so that the place we left and the place we return to are the same and also different" (cit. por Milward 221).

And know the place for the first time: Debe recordarse que en *Burnt Norton* I decía: "Through the first gate, / into our first world".

Through the unknown, remembered gate: El aparente oxímoron se despeja si se discierne todo lo precedente. Se recuerda el portón de donde se ha partido, se ignora (aún) su significado, que es vía de acceso a otro mundo, el "primero", el "jardín de las rosas". Hargrove recuerda que una inscripción sobre la puerta de la capilla dice: "This is none other but the house of God and the gate of heaven" (186).

At the source of the longest river: La tradición refiere que del jardín del Edén nacían cuatro ríos, el Eufrates, el Tigris, el Nilo (Gehon) y el Fison (*Gen. 2, 10-14*). Por supuesto no se puede olvidar al Misisipi, fuente de los recuerdos de infancia en *The Dry Salvages*. Pero Blamires indica que este largo río es el río del tiempo o de la historia humana (182).

The voice of the hidden waterfall: Según el mismo crítico, la catarata de Minnehaha, en territorio de los Dacotas. La conexión se establece con el poema *Hiawatha* de Longfellow. Milward acentúa el aspecto de la voz, que asocia con el Llamado, nombrado poco antes (222).

And the children in the apple-tree: Se trata de la misma imagen que en *Burnt Norton*. En una reseña apenas posterior a la aparición de *Little Gidding* R. N. Higinbotham enjuiciaba con severidad estas imágenes, que le parecían clisés, difícilmente genuinos ni necesarios para la expresión del significado (70). La elección del manzano -apenas es necesario decirlo- tiene que ver con el relato bíblico, dado que si es el árbol de la ciencia, también es el símbolo del estado adámico previo a la caída.

Not known, because not looked for
 But heard, half-heard, in the stillness
 Between two waves and the sea.
 Quick now, here, now, always-
 A condition of complete simplicity
 (Costing not less than everything)
 And all shall be well and
 All manner of things shall be well
 When the tongues of flame are in-folded
 Into the crowned knot of fire
 And the fire and the rose are one.

La traducción de este pasaje presenta problemas de ambigüedad generados en la concordancia castellana. En el texto de Eliot no queda claro a quién pertenece la voz, si a la cascada, a los niños ocultos o a ambos. Gaos ha usado participios en masculino plural, lo que gramaticalmente cubre al femenino "voz" y al masculino plural "niños". Sin embargo la atracción de este último es fuerte y la referencia a "voz" queda muy lejana. La única "voz" parece ser la de los niños. Pujals Gesalí repite la preposición "de" delante de "los niños" y pone los participios en femenino singular; de ese modo todos predicar a "voz", que a su vez se remite a "cascada" y a "niños". Wilcock soluciona la ambigüedad haciendo que los participios concuerden en masculino plural con "niños"; así queda eliminada la posibilidad de predicar a "voz". Valverde usa el mismo procedimiento, pero invierte la predicación: el femenino singular predica a "voz" pero no a "niños".

Between two waves and the sea: Milward relaciona esta frase con la campana que resuena en *The Dry Salvages I*, marcando, más allá del tiempo, el punto quieto del mundo que gira (222).

Quick now, here, now, always: Como en *Burnt Norton*, la imagen de los niños en el follaje propicia la urgencia del poeta por aferrar en el instante el punto de intersección de lo eterno con lo temporal.

A condition of complete simplicity...everything): Parece haber acá una alusión al pasaje evangélico donde Jesús invita a "hacerse como niños" (Mt. 18, 1-4). La "condición de simplicidad", como la "inocencia" de Blake, no es algo simplemente dado, sino una adquisición que demanda el renunciamiento total. Es de advertir que la palabra evangélica no dice "Hacéos niños" sino "Hacéos como (*sicut*) niños".

And all shall be well: El poeta se acerca al cierre de su poemario retomando las palabras anunciadoras de la transfiguración formuladas por Juliana de Norwich.

When the tongues of flame are in-folded: También retorna la iconografía pentecostal, pero la palabra "in-folded" tiene varias connotaciones. Blamires piensa en las páginas reunidas en un libro, pero también en las ovejas congregadas en el aprisco ("fold"). Por otra parte -señala- las lenguas de fuego replegadas son las voces ya oídas y también las que resta oír e identificar. Se apoya en el modelo de *La Divina Comedia* (184). Para Hargrove la mención de "tongues" refuerza la noción de comunicación espiritual y revelación (199).

por no buscados ignorados
aunque oídos a medias, en la calma
entre dos olas del mar.
Rápido, ahora, aquí, ahora, siempre...
Un estado de total simplicidad
(que cuesta simplemente todo).
Y todo se arreglará
y todas las cosas saldrán bien
cuando las lenguas de llamas se incluyan
en el nudo de fuego coronadas
y el fuego y la rosa se hagan uno.

Into the crowned knot of fire: Blamires habla de "overtones" trinitarios en la palabra "knot", dado que es una imagen que emplea John Donne para referirse a la Trinidad (*Holy Sonnets XVI*). Milward coincide con esto, pero agrega la consideración del "nudo de amor" y de un cierto tipo de nudo náutico que no se puede deshacer (223; Hargrove 205). E. Knapp-Hay entiende que este nudo coronado "must surely be that which appears on the head of Buddha in the Theresvada sculpture, as well as on the heads of the Apostles in the Upper Room of Christian iconography (187). Juliana de Norwich dice: "He is our clothing; out of love for us he wraps us around, fastens the clasp, and enfolds us in his love, so that he will never leave us" (10). Y más adelante: "He wants us to understand that the finest thing he has ever made is mankind, and its fullest expression, revealing the most complete goodness, is the holy soul of Christ. In addition he wants us to know that Christ's beloved human soul was intimately bound to him by a knot so intricate and mighty that man's soul is united with God and in his union is made holy for ever" (111-112). *The Cloud of Unknowing* también se ayuda de esta imagen: "And so ultimately to help you to tie that spiritual knot of burning love between you and God, in spiritual oneness and harmony of will" (108). En la visión más alta de su recorrido Dante también recurre a este símbolo culminatorio: "La forma universal di questo nodo / credo ch' i' vidi, perchè più di largo / dicendo questo, mi sento ch' i' godò" (*Paradiso XXXIII vv. 91-93*). Eliot ha empleado la imagen del nudo en *The Family Reunion*, pero con valor opuesto. El canto enigmático de Agata, al final de la escena III de la primera parte, reza: "May the knot that was tied / Become unknotted" (350). Desde otra perspectiva debe recordarse que S. Ellis interpreta esta coronación en un nudo como la abolición de la variedad lingüística, la instauración de una *lingua franca* y la desarticulación de toda polifonía (65).

And the fire and the rose are one: Según Milward, la unión del Amor divino, representado por el fuego, y el amor humano, representado por la rosa. Esto sería lo que Dante -según el mismo comentarista- ve como imagen culminatoria de la Trinidad en *Paradiso XXXV* (224). No se halla en este canto, sin embargo, mención directa de la rosa. H. Blamires coincide en la identificación de ambos símbolos, agregando la declaración "sacrificial" para el fuego y "sacramental" para la rosa. La rosa iría construyéndose desde la primera visión del jardín en un símbolo de belleza por medio de sus asociaciones sexuales, religiosas y monárquicas (183). David Ward recuerda que el jardín de rosas era, en la convención persa, una imagen de la unidad de Dios y de la consumación de la experiencia mística (223).

Bibliografía

Nota: Dada la gran diversidad de traducciones españolas, por ejemplo de *The Waste Land*, he preferido dejar los títulos originales, salvo el de *Four Quartets*, *Cuatro Cuartetos*. Además de T. S. Eliot. *The Complete Poems and Plays* (nota 3), se han tenido en cuenta las siguientes obras de T. S. Eliot:

The Complete Poems and Plays 1909-1950. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1962.

The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen, 1920.

The Use of Poetry and the Use of Criticism. London: Faber and Faber, 1933; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933.

After Strange Gods. London: Faber and Faber, 1934; New York: Harcourt Brace, 1934.

Revelations. London: John Baillie and Hugh Martin, 1937.

Essays Ancient and Modern. London: Faber and Faber, 1936 (reprinted 1947).

The Idea of a Christian Society. London: Faber and Faber, 1939. (*La idea de una sociedad cristiana*. Traducción de Carlos Reyes. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina 1942).

Los poetas metafísicos y otros ensayos. Traducción de Sara Rubinstein. Buenos Aires: Emecé, 1944.

Notes towards the Definition of Culture. London: Faber and Faber, 1948. (*Notas para la definición de la cultura*. Traducción de Jerónimo Alberto Arancibia. Buenos Aires: Emecé, 1949).

To Criticize the Critic and Other Writings. London: Faber and Faber, 1965.

Selected Essays. London: Faber and Faber, 1969.

* * *

Abraham, Iona Joseph. "From Cosmogony to Eschatology. A Time Centered Taxonomy." *DAI* Illinois State University 1986.

Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Hamish Hamilton, 1924.

Agustín de Hipona. *Obras de San Agustín*. Texto bilingüe. Edición

crítica y anotada por el R. P. Angel Vega, O. S. A. Madrid: B.A.C. MCMXLVI.

Aldritt, Keith. *Eliot's Four Quartets. Poetry as Chamber Music*. London: The Woburn Press, 1978.

Alvarez, A. "A Meditative Poet." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi. 240-244.

Allison Peers, E. *The Complete Works of St John of the Cross, Doctor of the Church*, Translated and edited by E. Allison Peers from the critical edition of p. Silverio de Santa Teresa, C.d. London: Burns, Cates and Washbourne, 1934-35, t.p. 1943.

Anónimo. *The Cloud of Unknowing*. Translated into Modern English with an Introduction by Clifton Wolters. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1965.

Barber, C. L. *Vid. Matthiessen*.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. de Nicolás Rosa. México: Siglo Veintiuno editores, séptima edición, 1985.

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". Translated by Harry Zohn. *Theories of Translation*, eds. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992. 71-82.

Berard, Wayne Stephen. "The Detail of the Pattern: Music and the Structural Analogy in T. S. Eliot's Four Quartets." *DAI febrero 1986*.

Bergonzi, Bernard (ed.) *T. S. Eliot Four Quartets A Casebook*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Education Ltd: 7th reprint 1991.

Berth, Caroline. *T. S. Eliot. A Chronology of his Life and Works*. London: The Macmillan Press, 1983.

Bhagavad-Gita. Traduit du Sanskrit avec une Introduction par Emile Senart. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

Blamires, Harry. *Word Unheard. A Guide through Eliot's Four Quartets*. London: Methuen, 1969.

Bodelsen, C. A. *T. S. Eliot's Four Quartets*. Copenhagen University Publication Fund: Rosenkilde & Bagger, 1966.

Bollack, Jean y Heinz Wismann. *Héraclite ou la séparation*. Paris: Les éditions de Minuit, 1972.

Bouigakoff, Serge. *Du Verbe Incarné*. Traduit du russe para Constantin Andronikof. Paris: Aubier. Editions Montaigne, 1943.

Boyd, John D. "The Dry Salvages: Topography as Symbol." *Renascence*, 20 (Spring 1968): 119-133.

Braybrooke, Neville. (ed.) *A Symposium for his Seventieth Birthday*. London: Rupert Hart-Davies, 1958.

Brooks, Cleanth. *El misticismo latente en la literatura moderna*. Trad. de Estela M. Hechart. Buenos Aires: Editorial Nova, 1963.

—————"T. S. Eliot Thinker and Artist." Ed. Allen Tate. 316-332.

Brooks, Harold. "Four Quartets: the structure in relation to the themes." *Eliot in Perspective. A Symposium*. Ed. Graham Martin. 132-147.

Canary, Robert. *T. S. Eliot. The Poet and his Critics*. Chicago: American Library Association, 1982.

Casagne, Inés de. "Una lectura de los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot." *Letras* (Univ. Católica Argentina) mayo 1988-agosto 1989; 19-20: 9-31.

Cato, Judy Mae. "Sea Drift: The Pattern of History in T. S. Eliot's *Four Quartets*." *DAI* septiembre 1990.

Coghill, Nevill. "Introduction and Commentary *The Family Reunion*". London: Faber and Faber, 1969.

Crawford, Robert. *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot*. Oxford at the Clarendon Press, 1987.

Cruz, Juan de la. *Vida y Obras Completas*. Madrid: B.A.C., 1964.

Cunningham, Adrian. "Continuity and Coherence in Eliot's Religious Thought." *Eliot in Perspective. A Symposium*. Ed. Graham Martin. 211-231.

Chevalier, Jean (en colaboración con Alain Gheerbrant). *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

Daiches, David. *The Present Age from 1920*. London: The Cresset Press, 1962.

Dahman, Ghada. "Determining Common Ground. William Carlos Williams, T. S. Eliot, and the quest for experimental technique in modern American poetry." *DAI* Indiana University, 1990.

Danby, John. "Language and Manner in the *Four Quartets*. *Critics on T. S. Eliot*. Ed. Sheila Sullivan. 79-85.

Dante Alighieri. *Obras completas*. Madrid: B. A. C., MCMLXV.

Davie, Donald. "T. S. Eliot: 'The End of an Era'." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi. 153-167.

Dayal, Samir. "T.S. Eliot's theory of negative subjectivity." *DAI The University of Wisconsin*, 1989.

Denys L'Aréopagite. *La hiérarchie céleste*. Introduction par René Roques. Etude et texte critiques para Gunther Heil. Traduction et notes par Maurice de Gandlliac. Paris: Les Editions du Cerf, 1970.

Donoghue, Denis. "T. S. Eliot's *Quartets*: A New reading." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi. 212-236.

Drew, Elizabeth. *T. S. Eliot. The Design of his Poetry*. London: Eyre and Spottiswoode, 1950.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.

Eggers Lan, Conrado y Victoria E. Juliá. Introducciones, traducciones y notas *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1978.

Ellis, Steve. *The English Eliot. Design, Language and Landscape in "Four Quartets"*. London and New York: Routledge, 1991.

Ellmann, Maud. *The Poetics of Impersonality*. Sussex: The Harvester Press Ltd., 1987.

Every, Brother George SSM. "The Way of Rejections." *T. S. Eliot. A Symposium*. Compil. Richard March and Tambimuttu. 181-217.

Fiori, Pedro Aurelio. "El-tiempo-de-la-poesía en T. S. Eliot." *La poesía contemporánea y la sangre*. La Plata: Edición de la Municipalidad de La Plata, 1962. 121-129.

Flint, R. W. "The *Four Quartets* reconsidered." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi. 107-118.

Fowle, Wallace. "Baudelaire and Eliot: Interpreters of their Age." *T. S. Eliot. The Man and his Work*. Ed. Allen Tate. 278-298.

Fraser, G. S. "W. B. Yeats and T. S. Eliot." *A Symposium for his Seventieth Birthday*. Ed. N. Braybrooke. 299-315.

Gardner, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: The Cresset Press, 1949 (reimpresión 1969).

Gardner, Helen. *The Composition of Four Quartets*. London and Boston: Faber and Faber, 1978.

Gordon, Lyndall. *Eliot's Early Years*. Oxford, 1977.

Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Valsan. Traducida por Juan Valmard. Estudio preliminar de Armando Asti Vera. Buenos Aires: Eudeba, 1969.

————— *Le Symbolisme de la Croix. ?*: Ed. Vega, 1957.

————— *La Grande Triade*. France: Gallimard, 1974.

Guthrie, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*. Vol I. The Earlier Presocratics and Pythagoreans. Cambridge University Press, 1962.

Hargrove, Nancy Duvall. *Landscape and Symbol in the Poetry of T. S. Eliot*. Jackson: University of Mississippi Press, 1978.

Heading, Philippe. *T. S. Eliot*. New York: Twayne Publishers, 1964.

Higinbotham, R. N. "Objections to a review of 'Little Gidding'." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi. 68-71.

Holy Bible. The New King James Version. Tennessee: Hillwood Ministries, 1982.

Hough, Graham. "Vision and Doctrine in *Four Quartets*." *Critical Quarterly* 15 (1973): 113-

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London: Methuen & Co Ltd, reprint 1986.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Traducción de Jorge Pujol y Jem Cabanas. Barcelona: Ariel, 1985.

Jones, David. *The Plays of T. S. Eliot*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

Juliá. *Vid. Lan*.

Julian of Norwich. *Revelations of Divine Love*. London-Sydney-Auckland: Hodder and Stoughton, 1992.

Kenner, Hugh. "Into our first world." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi. 168-196.

————— *The Invisible Poet. T. S. Eliot*. London: Methuen, 1965.

————— Ed. *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, 1962

- Kermode, Frank. "A Babylonish Dialect." *T. S. Eliot. The Man and his Work*. Ed. Allen Tate. 231-244.
- King, Ursula. "Der Karmayogin ans Symbol." *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*. Ed. Gunther Stephenson. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980: 301-306.
- Kirk, G. S. *El mito*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Paldós, 1970.
- and J. E. Raven. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge at the University Press, 1969.
- Kirk, Russeli. *Eliot and his Age*. New York, 1974.
- Kriapp-Hay, Eloise. *T. S. Eliot's Negative Way*. Cambridge, Massachussets and London: Harvard University Press, 1982.
- Kuna, Franz. *El teatro de T. S. Eliot*. Traducción de Juan José Utrilla. Mexico: FCE, 1971.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1983.
- Leach, Geoffrey. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London and Harlow: Longman, 1969.
- Lehmann, John. "T. S. Eliot Talks About Himself and the Drive to Create." *New York Times Book Review*. 29 noviembre 1953, 5.
- Lossky, Vladimir. *Théologie Mystique de l'Eglise d'Orient*. Paris: Aubier, 1977.
- Lynch, William F. S.J. "Dissociation in Time." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 247-253.
- Liotard, J.-F. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- March, Richard and Tambimuttu (compil.) *T. S. Eliot. A Symposium*. London: Editions Poetry, 1948.
- Margolis, John. *T. S. Eliot's Intellectual Development 1922-1939*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1972.
- Martin, Graham. (ed.) *Eliot in Perspective. A Symposium*. London: Macmillan, 1970.

Martz, Louis. "The Wheel and the Point. Aspects of Imagery and Theme in Eliot's Later Poetry." *The Sewanee Review*, Winter 1947: 126-147. Incluido en *T. S. Eliot: A Selected Critique*. Ed. Leonard Unger. New York: Russell & Russell, 1966.

Matthiessen, F. O. "The Quartets." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 88-104.

Maxwell, D. E. S. *The Poetry of T. S. Eliot*. London: Routledge and Kegan Paul, 1952.

————— *The Achievement of T. S. Eliot*. With a chapter on Eliot's later work by C. L. Barber. Oxford University Press, 1972.

McCarthy, Harold. "T. S. Eliot and Buddhism." *Philosophy East and West*, II (April 1952): 31-52.

McLuhan, Marshall. "Symbolic Landscape." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 239-240.

Milward, Peter, S. J. *A Comment on T. S. Eliot's 'Four Quartets'*. Tokyo: The Hokuseido Press: 1968.

Moeller, Charles. *Man and Salvation in Literature*. Translated by Charles Underhill Quinn: Notre Dame, London: University of Notre Dame Press, 1970.

Moody, A. D. *Thomas Stearn Eliot Poet*. Cambridge University Press, 1979.

Morison's, Samuel Eliot. "The Dry Salvages and the Thatcher Shipwreck." *The American Neptune*, 25 (oct. 1965): 233-237.

Morton. *Vid.* Zavarzadeh.

Murray, Paul, "The Unidentified Ghost." *Studies*. Eds. Arthur Hugh Clough and T. S. Eliot's *Four Quartets*, LXX, 227 (Spring 1981): 35-54.

————— *T. S. Eliot and Mysticism. The Secret History of Four Quartets*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Academic and Professional Limited, 1991.

Navas Ruiz, Ricardo. "Ser y estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español." *Acta Salmanticensia*. Filosofía y Letras, T. XVII, No. 3. 1963.

Orwell, G. "T. S. Eliot". *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 81-87.

Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción de Fernando Vela. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Parrinder, Geoffrey. *Avatar y Encarnación. Un estudio comparativo de las creencias hindués y cristianas*. Trad. de Alicia Sánchez. Barcelona: Paidós Orientalia: 1993.

Pearce, T. S. *T. S. Eliot. Col. Literature in Perspective*. London: Evans Brothers Limited, 1971.

Plotino. *Enéada Tercera*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1978.

Preston, Raymond. *'Four Quartets' Rehearsed*. London: Sheed and Ward, 1946.

————— "T. S. Eliot as a Contemplative Poet." *A Symposium for his Seventieth Birthday*. Ed. N. Braybrooke: 57-219.

Pujals Gesalf, E. (ed., prólogo y traducción) *Cuatro Cuartetos*. Madrid: Cátedra Letras Universales, 1987.

Rajan, Balanchandra. *The Overwhelming Question. A Study of the Poetry of T. S. Eliot*. Toronto and Buffalo. University of Toronto Press, 1976.

————— "The Overwhelming Question." *T. S. Eliot. The Man and His Work*. Ed. A. Tate: 364-381.

————— (ed.) *T. S. Eliot. A Study of his Writings by Several Hands*. London: Denis Dopson, 1949.

Raven. *Vid. Kirk*.

Reibetanz, Julia M. *A Reading of Eliot's Four Quartets*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Research Press, 1983.

————— "Four Quartets as a poetry of place." *Dalhousie Review* 56 (1976): 527-

Rest, Jaime. *Cartomancia y poesía. Doctrinas esotéricas en Eliot y en Nerval. Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1985.

Revol, E. L. *Poetas norteamericanos contemporáneos*. Estudio preliminar, selección, traducción y notas. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

Richards, Mary Margaret. "The Idea of Rome in the Work of T. S. Eliot." *DAI*. The University of North Carolina at Chapel Hill, 1986.

Schneider, Elisabeth. *T. S. Eliot. The Pattern in the Carpet*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975.

Serpleri, Alessandro. *T. S. Eliot. Le strutture profonde*. Bologna: Il Mulino, 1973.

Shapiro, Karl. "Poetic Bankruptcy." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 245-247.

Smith, Evans Lansing. "The Descent to the Underworld: towards an Archetypal Poetics of Modernism." *DAI*. Claremont Graduate School, 1986.

Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

Spender, Stephen. *Eliot*. Glasgow: William Collins Sons, 1975.

—————"Remembering Eliot." Ed. A. Tate: 38-64.

Stead, C. K. "The Imposed Structure of the *Four Quartets*." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 197-211.

————— *The New Poetic. Yeats to Eliot*. Great Britain: Penguin Books, 1967.

Sullivan, Sheila (ed.) *Critics on T. S. Eliot*. London: George Allen and Unwin Ltd., 1973.

Sweeney, James Johnson. "'East Coker': A Reading." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 35-56.

Tambimuttu. *Vid. March*.

Tate, Allen (ed.) *T. S. Eliot. The Man and his Work*. New York: Dell Publishing Co. Ltd, 1966.

Thompson, Eric. *T. S. Eliot. The Metaphysical Perspective*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1963.

Tomás de Aquino. *Suma Contra Gentiles*. Traducción dirigida y revisada por el padre Fr. Jesús M. Pla Castellano, O. P. Madrid: B. A. C., MCMLIII.

Traversi, Derek. *T. S. Eliot. The Longer Poems. The Waste Land. Ash Wednesday. Four Quartets*. Sidney, Toronto: The Bodley Head, 1976.

Turnell, G. M. "Tradition and Mr Eliot." *Colosseum* 112 (June 1934): 50-53.

Unger, Leonard. *T. S. Eliot. Moments and Patterns*. Minneapolis: University of Minnesota Press, London: Oxford University Press, 1966.

_____ (ed.) *T. S. Eliot. A Selected Critique*. New York: Russell & Russell, 1966.

_____ *Eliot's Compound Ghost. Influence and Confluence*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1981.

_____ "T. S. Eliot's Images of Awareness." *T. S. Eliot. The Man and his Work*. Ed. Allen Tate: 203-230.

Wagner, Linda. (ed). *T. S. Eliot. A Collection of Criticism*. New York: McGraw-Hill Book, 1979.

Ward, David. *T. S. Eliot Between Two Worlds. A Reading of Eliot's Poetry and Plays*. London & Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973.

Weinig, Mary Anthony. *Verbal Patterns in Four Quartets: A Close Reading of T. S. Eliot's Poem*. Michigan: International Books Publishers, 1982.

Weitz, Morris. "T. S. Eliot: Time as a Mode of Salvation." *T. S. Eliot's Four Quartets. A Casebook*. Ed. B. Bergonzi: 138-152.

Wheelwright, Philip. "Eliot's Philosophical Patterns." *T. S. Eliot. A Study of his Writings by Several Hands*. Ed. B. Rajan: 96-106.

Wight, Doris T. "Metaphysics through Paradox in Eliot's *Four Quartets*." *The Claffin College Review* (Spring 1986): 3-11.

Wilson, Frank. "The Musical Structure of the Four Quartets." *Critics on T. S. Eliot*. Ed. Sheila Sullivan: 72-78.

_____ *Six Essays on the Development of T. S. Eliot*. London: The Fortune Press, 1946.

Williamson, George. *A Reader Guide to T. S. Eliot*. New York: The Noonday Press, 1953.

Wismann. *Vid.* Bollack.

Zavarzadeh, Mas'ud & Donald Morton. *Theory, (Post)Modernity, Opposition*. Washington: Maisonneuve Press, 1991.

Algunas bibliografías sobre T. S. Eliot

Gallup, Donald. *T. S. Eliot. A Bibliography*. London: Faber and Faber, 1969

Mechthild and Armin Paul Frank and K.P.S. Jochum. *T. S. Eliot Criticism in English: 1916-1965: A Supplementary Bibliography. Yeats Eliot Review*. Edmonton: University of Alberta, 1978.

Traducciones completas de Four Quartets al español

Cuatro cuartetos. Versión, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Rialp. 1951.

Cuatro cuartetos. Edición bilingüe, traducción de J. R. Wilcock. Buenos Aires, Ediciones Huascar, 1977.

T. S. Eliot. *Poesías Reunidas*. Traducción y prólogo de J. M. Valverde. Madrid: Alianza, 1978.

Cuatro cuartetos. Edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalf. Traducción de Esteban Pujals Gesalf. Madrid: Cátedra Letras Universales, 1987.

Algunas traducciones parciales

Fragmentos traducidos por Rodolfo Usigli. *El Hijo Pródigo - Revista Literaria*. Año I. Vol. II. Num. 8. México, noviembre 1943.

Fragmentos traducidos por E. L. Revol. *Poetas norteamericanos contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto, 1976.

Fragmentos traducidos por Alberto Girri. *Obra Poética VI*. Buenos Aires: Corregidor, 1990

Fragmentos traducidos por Raúl Ortiz y Ortiz, incluidos en E Brinton *et al. Translation Strategies*. London and Basingstoke: Macmillan Publishers, 1991.

Fragmentos traducidos por Isabel Fraire. *Ibid.*

Indice

1. Introducción	9
2. Crítica	12
3. Antecedentes	15
4. La estructura	20
5. El problema de la polifonía	22
6. El mito	30
7. Eliot y la mística	32
8. Las dos vías	36
9. El problema del tiempo	49
10. Apéndice: la versificación y la traducción	54

Four Quartets

Cuatro Cuartetos

Burnt Norton	56
--------------------	----

East Coker	74
------------------	----

The Dry Salvages	95
------------------------	----

Little Gidding	116
----------------------	-----

Bibliografía	140
--------------------	-----

Algunas bibliografías sobre T.S. Eliot	150
--	-----

Traducciones completas de <i>Four Quartets</i> al español	150
---	-----

Algunas traducciones parciales	150
--------------------------------------	-----

Este libro se terminó de imprimir en el
Departamento de Medios Audiovisuales de la
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
de la Universidad Nacional de La Plata,
en el mes de junio de 1994.