



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS E
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***EAST COKER* DE T. S. ELIOT: POESÍA Y TRADUCCIÓN, FIDELIDAD O
CREACIÓN, UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRADUCCIONES EN
CASTELLANO**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

MIRIAM EUGENIA CASTILLO CASTRO

TUTOR:

DR. PEDRO FRANCISCO ENRIQUE SERRANO CARRETO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, NOVIEMBRE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Pablito, eternamente,
If all time is eternally present

A mis padres y a Male,
por su amoroso apoyo

AGRADECIMIENTOS

A Pedro Serrano por su alentador interés en el tema de esta investigación, por su atinada y gentil dirección. Los seminarios de traducción de poesía, donde me aceptó como oyente, contribuyeron a reorientar mis perspectivas sobre el tema que, de la mano con la Mesa de Traducción del Periódico de Poesía, donde me invitó a participar, me permitieron vivir la experiencia de la traducción de poesía.

A cada uno de mis profesores de la maestría, por las lecturas discutidas y por su entusiasmo contagioso.

En la recopilación de las traducciones, agradezco a: Elizabeth Ramírez y a Gregorio Rodríguez, por tomarse un tiempo durante sus vacaciones en Barcelona para conseguirme una copia de la traducción de Jordi Doce, en la Biblioteca Nacional de Catalunya. A Carlos Pajaujis, por recabar una copia digital de la traducción de J. R. Wilcock en la Biblioteca Nacional de Argentina “Mariano Moreno”, cuando ya daba por perdido el viejo ejemplar en algún rincón de las oficinas de correo, y a Daniel Alberto Gordon por el envío del valioso ejemplar de 1956, finalmente llegó. A Consuelo Gaitán, Directora de la Biblioteca Nacional de Colombia, por facilitarme la traducción de Jaime Tello, a través de Pedro Serrano. A la Biblioteca Nacional de España, por proporcionarme copias de las traducciones de José Luis Rey, Andreu Jaume y José Antonio Muñoz Rojas.

Mi profunda gratitud a Fernando Nieto^(†), mi maestro en el camino de la literatura. El afán en T. S. Eliot y en la traducción literaria, se lo debo en gran parte a él.

Al Jalón Literario, por ser parte de mi andar.

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
I. <i>EAST COKER</i>, HISTORIA LITERARIA.	15
I.1 La poesía de Eliot	16
I.2 <i>Four Quartets</i>	19
I.3 <i>East Coker</i>	26
II. HISTORIA LITERARIA DE <i>EAST COKER</i> EN ESPAÑOL	34
II.1 Historia literaria de <i>East Coker</i> en español	35
II.2 Las traducciones de <i>EC</i> estudiadas.	39
II.3 La traducción de Muñoz Rojas y las recientes	49
III. <i>EAST COKER</i>, ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRADUCCIONES EN ESPAÑOL	52
III.1 Sobre el corpus	53
III.2 Análisis	54
CONCLUSIONES	127
BIBLIOGRAFÍA	131
APÉNDICES	138
Corpus	139
Traducción de José Antonio Muñoz Rojas	140
Traducción de Andreu Jaume	143
Traducción de José Luis Rey	146

INTRODUCCIÓN

¿El objetivo de todo arte no es algo imposible? El poeta expresa (o trata de expresar) lo indecible, el pintor reproduce lo irreproducible, el escultor fija lo que no es fijo. No es sorprendente, pues, que el traductor se empeñe en traducir lo intraducible (Paulo Ronai)

A T. S. Eliot le costaba trabajo creer que un poema suyo, que había vendido cerca de doce mil ejemplares, fuera bueno.¹ Se trataba de *East Coker*, publicado en 1940. En 1939 en intercambio epistolar con su amigo John Hayward, Eliot le decía “dudo que todo lo que he escrito tenga un valor perdurable”.²

José Emilio Pacheco, en un ensayo de 1999, señalaba que cada año se publican decenas de libros y centenares de artículos en torno a T. S. Eliot, que en todas las librerías anglosajonas se encontrarán *The Waste Land* y *Four Quartets*, que no pasa un año sin que sus versos se empleen como títulos de libros o se citen todos los días, que incluso algunos de sus versos forman parte ya de la lengua diaria, como “abril es el mes más cruel” o “el género humano no puede soportar un exceso de realidad”.³ El valor perdurable de la poesía de Eliot, se hace constar también en las librerías de México a través de sus traducciones. Sin embargo, Folguera⁴ expresa su sospecha de que los lectores en español no conocemos al mismo Eliot que sus lectores naturales en lengua inglesa, es decir, que reconocemos en Eliot a un poeta

¹ Ricks y McCue, *The Poems of T. S. Eliot. Volume I: Collected and Uncollected Poems*, p. 927.

² Jaume, p.21.

³ Pacheco. “La traición de T. S. Eliot.” *Letras libres* (1999).

⁴ Juan José Folguera (1940-2004). Poeta y traductor argentino. Residió en España desde los años 70.

importante, sin tener idea de la trascendencia renovadora que imprimió a la lírica angloamericana.⁵

Sobre la influencia de la obra de Eliot en los escritores mexicanos, Guillermo Sheridan da cuenta en “Momentos Mexicanos de Eliot”⁶ y Pedro Serrano (2011) estudia con detalle la influencia de Eliot en Octavio Paz, a quien, a sus diecisiete años, la lectura de *The Waste Land*, en la traducción de Enrique Manguía como *El Páramo*, le dejó una impronta,⁷ y Jorge Volpi sugiere una influencia en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.⁸

La difusión de la obra de Eliot en México se dio a partir de 1930 (justo con la versión *El Páramo* de Manguía) a través de traducciones en las revistas *Contemporáneos*, *El hijo pródigo* y *Taller*.⁹ Young¹⁰ (1993) hace un estudio de los primeros traductores de Eliot en el mundo hispanohablante entre 1927-1940 y existen dos estudios sobre traducciones de *Burnt Norton* de: Juan José Folguera (1993) y Andrew Samuel¹¹ (2005), cada uno delimita su estudio a cuatro traducciones, sin incluir las traducciones mexicanas. En México, Ana L. Terán Cornejo¹² llevó a cabo un estudio comparativo de dos versiones de *Canción de amor*

⁵ Folguera, p. 244.

⁶ En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 213 (1988), pp. 73-75.

⁷ Serrano, pp. 161-164.

⁸ “Comala es un terreno baldío -no está de más señalar que la primera traducción de *The Waste Land* de Eliot publicada en México, y que Rulfo seguramente leyó, se titulaba justamente *El Páramo*-, una zona en la que ya nada puede crecer, en la cual los vivos tampoco son admitidos (de ahí la necesaria muerte de Juan Preciado), y de la cual tampoco es posible escapar”. Volpi, p. 4.

⁹ Serrano, p. 161.

¹⁰ Howard T. Young, académico del Pomona College, California. Autor de una diversidad de artículos sobre literatura hispana.

¹¹ Andrew Samuel Walsh, filólogo español, profesor investigador en las áreas de traducción literaria, literatura comparada y lexicografía en la Universidad de Granada y en la Universidad Pontificia de Comillas.

¹² Ana L. Terán Cornejo, Académica del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

de J. A. Prufrock y señala con razón, que la presencia de Eliot en México a través de sus traducciones se ha tratado de manera periférica.

Pese a que la traducción literaria es la vía de intercambio literario y entre culturas, vía por la que se retroalimentan y renuevan las literaturas del mundo, no se le ha dado el lugar que merece entre el universo de las artes.¹³ Aunque la traducción suele ser una actividad literaria de muchos escritores, pocos trabajos recuperan, como parte de la obra de un autor, las traducciones que realizaron. De la misma manera que el trabajo del crítico literario coadyuva a descubrir y a dilucidar las obras de los escritores, el estudio crítico de las traducciones podría ejercer una función similar.

Este trabajo tiene el propósito de hacer un análisis de las traducciones de *East Coker* como poemas en español, valorar las cualidades que funcionan y las que no, las virtudes y fallas de cada una, mostrar sus diferencias reconociendo la validez que tienen, pero tratando de llegar a una conclusión mediante el análisis crítico respecto a cuáles son las mejores traducciones del poema en español, de manera que el apartado central de la tesis es el capítulo III. Para llevar a cabo el análisis de las traducciones y la argumentación, es necesario conocer las características de la poesía de Eliot y en particular del poema que me ocupa, por esta razón comienzo el capítulo I con un breve contexto sobre su poesía, seguida de la indagación sobre estudios críticos en torno al poema original *East Coker* como parte del conjunto de *Four Quartets*. Puesto que trabajaré con las traducciones, en el segundo capítulo recopilé información sobre las traducciones existentes en español y adelanto las cualidades de cada

¹³ Incluso tampoco la traducción en general ha sido objeto de estudio de los historiadores, pese a que estos se sirven de las traducciones de manera cotidiana, y cuyo estudio, según Georges L. Bastin (pp.121 y 123), podría resultar en hallazgos inesperados y desafiar verdades aceptadas.

una. Decidí abarcar en el análisis las traducciones que fui encontrando. Así, en el tercer capítulo presento un estudio comparativo de doce traducciones de *East Coker* (mexicanas, españolas, argentinas, colombianas y una venezolana), realizadas entre 1949 y 2014, y presento sólo breves comentarios sobre tres traducciones halladas hacia el final de la investigación que por cuestiones de plazos no he incluido en el análisis, no obstante, me pareció que mencionarlas podría ser de alguna utilidad para trabajos posteriores.

La manera como se ha abordado la traducción literaria ha ido variando con el tiempo. Sin duda, además de la tradición literaria y de traducción de cada país, las teorías sobre traducción en boga también han influido en cómo se traduce. Hay un amplio bagaje de teorías sobre la traducción en general que han ido desembocando en paradigmas. Sin embargo, la especificidad de la traducción literaria ha sido abordada por los teóricos de manera secundaria. Por esta razón he preferido como marco crítico para el análisis de las traducciones, las reflexiones en torno a la traducción literaria de Verhesen,¹⁴ Bonnefoy¹⁵ y Milan Kundera,¹⁶ quienes no siendo teóricos propiamente, teorizan en torno a su propia labor de poetas y traductores. Igualmente retomo el estudio de Sabina Longhitano¹⁷ en torno a la caracterización del discurso expresivo, puesto que encuentro convergencias entre su tesis, la Teoría de la Relevancia en que la sustenta y las posturas de esos tres poetas (Verhesen, Bonnefoy y Kundera).

¹⁴ Fernand Verhesen (1913-2009). Nacido en Bruselas, realizó estudios de filología romana. Destacado poeta, crítico, ensayista, traductor y editor.

¹⁵ Yves Bonnefoy (1923-2016). Poeta, crítico literario, ensayista, traductor y prosista francés. Destacó como traductor de Shakespeare.

¹⁶ Milán Kundera (1929, República Checa). Realizó estudios de literatura, estética y cinematografía en Praga. Se nacionalizó francés en 1981. Destacado novelista, ensayista, poeta y dramaturgo.

¹⁷ Profesora-investigadora de la UNAM. Entre sus líneas de investigación aborda la pragmática, la cognición y la literatura.

La complejidad de la traducción literaria tiene que ver con la naturaleza misma de su discurso, diferente a otro tipo de textos¹⁸ porque no tiene como fin principal o único comunicar un contenido proposicional, sino que sus cualidades formales (vocablos, estructura, ritmo) están creadas para ser apreciadas como tales, su finalidad es detonar la imaginación creativa, evocar sensaciones y emociones. De manera que la forma de la enunciación tiene importancia en sí, tanto más en la poesía donde la forma es su rasgo principal.¹⁹ Por esta razón se considera que el poema es un objeto de arte, un poema-objeto, o un artefacto verbal ostensivo,²⁰ que como tal no puede parafrasearse, es decir, no puede separarse la forma del sentido. Esto ha llevado a Yves Bonnefoy a considerar que los poemas: *no significan, muestran*,²¹ en cercanía a lo que Albrecht Fabri señala sobre las obras artísticas en general que *no significan, sino son*.²²

No es que el poema no contenga significados, sino que en su forma concentra la posibilidad de una pluralidad de significaciones,²³ o el potencial de detonar una profusión de inferencias débiles, ninguna de las cuales prevalece claramente sobre las demás, imposible o improbable de interpretarse la totalidad por un solo individuo.²⁴

¹⁸ Longhitano considera que el término 'literario' o la 'literariedad' solo abarca aquello que convencionalmente se acepta como tal. El término 'expresivo' o 'expresividad' le permite abarcar con mayor amplitud otros discursos aún cuando no se consideren prototípicamente literarios, pues considera que la expresividad puede ser un rasgo principal o secundario (por ejemplo, en un reportaje, en una reseña, pp. 4-5).

¹⁹ Longhitano, pp. 5, 124-128, 130-133.

²⁰ De Campos, pp. 175 y 178; Verhesen, p. 5; y Longhitano, pp. 124 y 128, respectivamente. Con *ostensivo*, Longhitano se refiere a que el lector necesita reconocer la intención expresiva de un discurso para que esté dispuesto a procesarlo como tal.

²¹ Bonnefoy, p. 5

²² En De Campos, p. 175.

²³ Bonnefoy, quien argumenta que aún en la infancia nos seduce un poema sin saber lo que en él se dice, lo que nos seduce está en la forma del decir, en la musicalidad de los vocablos en sí mismos que nos hacen intuir de un modo intenso *la llegada de la polisemia... la inminencia de su desborde*, p. 5

²⁴ Longhitano, pp. 164-165. Esto lo sustenta en la Teoría de la Relevancia, la cual plantea que el enunciado (aún en la comunicación regular) lo que hace es detonar procesos inferenciales, es decir, en la comprensión del discurso hay un

Por las consideraciones expuestas, la traducción de poesía entraña una complejidad tal que algunos autores han llegado a declarar su intraducibilidad. Haroldo de Campos propone que, si se acepta la imposibilidad de traducción, se puede admitir la posibilidad de la recreación.

Si se entiende la recreación o el traducir como una interpretación libre de su sentido se corre el riesgo de *absolutizar* un aspecto de la obra,²⁵ pues la interpretación dependerá del estado epistémico del sujeto que interpreta, quien procesará las significaciones que son más relevantes para sí mismo en el momento exacto de la interpretación.²⁶ Esto sirve también para explicar por qué los efectos de un poema son impredecibles en el campo de su recepción y restituirlos no puede ser un objetivo de la traducción.²⁷ De Campos propone la recreación como una experiencia de introspección *en el mundo y en la técnica del texto* a ser traducido, pues pese a su fragilidad y aparente inaccesibilidad, aún considera posible desmontarlo,²⁸ examinarlo como si hiciera una *vivisección* para recrear sus entrañas en *un cuerpo lingüístico diferente*, y por esta razón considera que la traducción es crítica. Aunque Octavio Paz

elemento de descodificación lingüística que no basta, no determina el significado del emisor en cuanto al contenido proposicional, sino que para construir la interpretación inciden el contexto, la intención del emisor, los referentes tanto del hablante como del escucha (con lo cual se explica las fallas en la comunicación). En cuanto al proceso de interpretación de esas variables (significantes o signos, contexto, intención, referentes), interviene el principio de relevancia, o búsqueda de relevancia que caracteriza a la cognición humana, es decir, un estímulo (algo que se dice, se mira, un sonido o un recuerdo, puede resultar relevante cuando se conecta o se relaciona con alguna información previa y la persona puede llegar a una conclusión que le parezca importante, como responder a una pregunta en su mente, mejorar el conocimiento de algún tema, resolver una duda, confirmar una sospecha, o corregir errores en su impresión de las cosas. Así el proceso de interpretación se detiene cuando la expectativa de relevancia haya sido satisfecha o abandonada (Sperber y Wilson).

²⁵ Bonnefoy, p. 3.

²⁶ Longhitano, pp. 120, 134, 160.

²⁷ Verhesen, p. 6

²⁸ Felipe Benítez Reyes asume la traducción de poesía como desmontar un juguete para ver cómo está hecho, para desentrañarle el mecanismo; sin embargo, ve el resultado como un poema paralelo no del todo distinto, un fantasma, una falsificación. (Heredia). Benítez tradujo *Prufrock y otras observaciones*, de T. S. Eliot.

rechazaba la idea de intraducibilidad, su resolución es similar, pues para él traducir poesía es *una operación análoga a la creación poética*.²⁹

Verhesen observa que el traductor no sabe de qué habla el poeta sino lo que dice, pues sólo dispone del poema que tiene enfrente; sugiere que agudizando la atención hacia el contenido literal del poema, sus valores rítmicos y sonoros y las interrelaciones entre los vocablos, se puede recurrir a la literalidad, no como un calco ni para reproducirla, sino observando el juego que se despliega entre significantes, en una correlación *rigurosa* que permita recrear la parte de indeterminación que es irreductible.³⁰ Bonnefoy apunta que el poema es el lugar de una experiencia que intentó decirse y que no se logró sino a medias, estando el poeta más en busca de sí mismo que interesado en el parecer del lector.³¹ Verhesen propone respetar y restituir como tal el estado incompleto,³² de manera que la brecha que hay entre el autor y su poema (pues está en busca de sí mismo) sea similar a la brecha en la asociación entre el traductor y el poeta, entre el otro y el yo, *infinitamente cercano e irremediabilmente separado*; eso que Benítez llama *falsificación*, es para Verhesen la *fidelidad paradójica de una traducción* que ha de surgir de una empatía *generativa y creativa*, consistente en hallar las cualidades fundamentales del poema para respetarlos al otro lado del texto.

²⁹ Paz, pp. 3 y 8. En “Traducción, literatura y literalidad”, 1971, Octavio Paz recupera muchas de las ideas presentes en torno a la traducción que siguen estando en discusión.

³⁰ Verhesen, p. 12, quien aclara que con literalidad no se refiere a que debe ser palabra por palabra sino a una literalidad discreta.

³¹ Bonnefoy, p. 9

³² Verhesen, p. 5.

El traductor a menudo se ve en el dilema de ser el guardián de su lengua o transgredirla,³³ lo cual visto de otro modo es un dilema entre la autoridad del buen estilo y la autoridad del autor que se traduce.³⁴ Es muy posible que parte de las cualidades fundamentales del poema consista en la transgresión a ciertas normas del buen decir. Kundera recomienda que el primer esfuerzo del traductor sea comprender la transgresión de los escritores,³⁵ pues en las transgresiones se encuentra la razón de ser de su arte y en ellas hay una crítica directa a las alienaciones de su sociedad, entonces hay que llevar a los lectores de la traducción el mismo tipo de transgresión de las alienaciones y perezas.³⁶

Lo anterior expuesto no significa verter en la traducción el ritmo exacto pues no es posible forzar una lengua en la estructura sintáctica de otra, además de que tal cosa reprimiría la espontaneidad del traductor quien para traducir bien tiene que apropiarse del poema.³⁷ Sin embargo, hay ciertas tendencias en todos los traductores que pueden ser inconscientes: Conjuntamente con el problema de la autoridad, la *sinonimización* automática, la evasión de las repeticiones, la corrección de la puntuación del original conforme a las reglas del buen

³³ Segovia, señala que los traductores no pueden escapar a este dilema, pero que es deseable que no renuncien a cierta flexibilidad de las normas oficiales, sobre todo si se considera que el oficio de traductor es un arte, es más importante lo que no pueden enseñarnos los programas docentes ni calibrar los exámenes normalizados, p. 71.

³⁴ Kundera, p. 121. Por su parte, Borges consideraba que la traducción literal obedece a una mentalidad romántica, a la que no le interesa la obra de arte sino el hombre, el *yo* (*cuidado con torcerle una palabra de las que dejó escritas*), se refería sobre todo a la literalidad rígida, y abogaba en favor de la tendencia clásica de la paráfrasis; aunque ya se argumenta el riesgo que entraña el confundir la libertad creadora con la interpretación libre de su sentido (ver p.11).

³⁵ Gabriela Adamo señala que captar cuál es el nuevo modo de escribir, los mecanismos, saber cómo funcionan y cómo pueden usarse, demanda del traductor el conocimiento de la tradición literaria en su propia lengua. Cuando esto se logra en las traducciones, la literatura en la lengua materna se transforma, pp. 34-37.

³⁶ Para Bonnefoy, la intuición poética libera a la razón de sus ataduras individualistas, le permite al espíritu hallar los datos más fundamentales de la vida, lo más universal, mediante la transgresión de los significados que nos privan de una experiencia original de nuestra presencia en el mundo; en la transgresión rechaza los espejismos y malos mitos surgidos de la separación entre las palabras y las cosas, p. 12.

³⁷ *Ibid*, p. 10.

estilo, el mejoramiento sistemático del vocabulario y el descuido de la naturaleza de las metáforas.³⁸

Forma parte de las normas del buen estilo, por un lado, evitar las repeticiones y, por otro, tener una reserva de sinónimos con la que se demuestra la destreza del escritor. Por esta razón, los traductores tienden a usar otra palabra en cuanto la ven repetida. Kundera observa que esta necesidad de *sinonimizar* está tan incrustada en el alma de los traductores que se vuelve un reflejo y que, incluso no habiendo repeticiones, si el original dice *tristeza*, traducen *melancolía*, o si dice *melancolía*, traducen *tristeza*. De la mano de este reflejo, hay también la tendencia a sustituir las palabras más simples o elementales por otras que consideren menos triviales, que enriquecen el vocabulario; así donde, por ejemplo, dice *ir*, traducen *caminar*, o en lugar de *tener*, traducen *no dejó de experimentar*. Estas inclinaciones de los traductores, nacen de la preocupación por la manera en que juzgarán su trabajo, pero no brinda al lector la oportunidad de juzgar el estilo del autor traducido (es muy posible que el uso de palabras simples y la forma de la puntuación, sea parte del estilo y de la transgresión del autor). Por otra parte, las repeticiones (con la salvedad de algunas malas repeticiones) suelen tener un propósito melódico, o indican una noción clave, de manera que se busca que resuenen tanto su sonoridad como la noción a la que aluden y esto entraña una habilidad de la repetición. Las metáforas son otro aspecto que exige atención del traductor, pues en la inclinación a sustituir las palabras del original, se corre el riesgo de alterar su naturaleza.³⁹

³⁸ Kundera, quien desarrolla un ensayo a partir del análisis de traducciones al francés de *El Castillo*, de Kafka.

³⁹ En el ejemplo que expone Kundera, demuestra como Kafka utilizaba sólo cierto tipo de metáforas que permitían comprender o captar el sentido de la acción de sus personajes, Kundera las llama metáforas fenomenológicas o existenciales, y cómo los traductores no se percatan de ese estilo y transforman una de sus metáforas del terreno existencial al terreno de la descripción visual, pp. 114-118.

En ese sentido, vale recordar lo que apunta Verhesen sobre poner atención a la correspondencia rigurosa que guardan entre sí las palabras.⁴⁰

Aunado a los problemas de traducción que identifica Kundera (dilema de la autoridad, descuido de las transgresiones del autor, sinonimización automática, descuido de las metáforas, “mejora” sistemática del vocabulario, omisión sistemática de repeticiones), y a partir de la tesis doctoral de Stefan Beyer sobre las traducciones del Fausto de Goethe, así como de los estudios críticos sobre los rasgos que componen al poema *East Coker*, y también a partir del análisis de las versiones en español, se pueden identificar otros errores de traducción tales como: la omisión de las huellas intertextuales, el descuido de los contrastes, de la variación del ritmo y de la métrica, de las paradojas y del manejo de voces; así como dificultades relacionadas con la realidad histórica y geográfica de los propios traductores que no siempre encuentran en su lengua o en su realidad una correspondencia o un vocablo con los mismos matices de la lengua de partida.

En este trabajo se observa si las versiones en español recuperan los rasgos principales de *East Coker*, si logran superar los vicios más comunes del traductor y si convergen en ellas fidelidad y creación.

⁴⁰ Ver p. 12.

I. ***EAST COKER, HISTORIA LITERARIA.***

El propósito de este capítulo es contextualizar el trabajo de análisis del capítulo III. Abordar las principales características en la poesía de T. S. Eliot y los rasgos que componen el conjunto de *Four Quartets* y de *East Coker* en particular como parte de ese conjunto de poemas, me permite tener elementos para argumentar el análisis de las traducciones en español.

I.1 La poesía de Eliot

En 1950, Helen Gardner⁴¹ refería la irritación de algunos lectores hacia la “oscuridad” en la poesía de Eliot, aunque en otros círculos más sofisticados había una incomodidad hacia tal reputación y un reconocimiento hacia su autoridad poética y su profunda importancia.⁴² Tal oscuridad, para Gardner no es deliberada sino que es inherente a un sujeto de extrema complejidad que está, según expresó el propio Eliot, ocupado con fronteras de conciencia más allá de las cuales las palabras fallan aunque los significados aún existan. Gardner describe la poesía de Eliot como la expresión de una suerte de aprensión que a lo largo de su trayectoria se va a ir transformando hacia la meditación, paralelamente, al cambio en la imaginería, el ritmo y el estilo.

Algunos biógrafos, como Ackroyd (1992) o Lyndall Gordon (T. S. Eliot: An Imperfect Life, 1998), describen la escritura poética de Eliot como la expresión de su búsqueda espiritual, de su trayecto interior desde la doctrina unitaria que recibe de su familia

⁴¹ *The Art of T. S. Eliot*, p.57. Helen Gardner (Inglaterra. Feb 1908-Jun 1986): Académica y crítica literaria. Mejor reconocida por sus trabajos sobre John Donne y T.S. Eliot.

⁴² Un libro que compila diversos ensayos para celebrar el aniversario 70 del poeta (Braybrooke ed., 1958) permite mostrar cómo se experimenta su recepción. Un profesor escribe: “*No one can read T. S. Eliot’s poetry with understanding unless he is aware that he is listening to a voice, like music, speaking out of silence*” (Dinwiddy), otros ensayos en el mismo libro señalan la naturaleza difícil del pensamiento detrás de sus poemas, o que las palabras que él escoge pese a ser sencillas son oscuras y sujetas a diversas interpretaciones, que la dificultad radica en que en sus poemas captura no sólo lo que observa del desencanto de su época sino como lo experimenta en su interior.

hasta su conversión al anglicanismo en 1927. Críticos como Gardner (1950) y Leitch (1979) consideran que tal conversión religiosa significó un giro en su arte; el cambio espiritual sobre la naturaleza de la existencia altera también su expresión poética de la experiencia, así los primeros poemas escritos luego de su conversión (*Journey of the Magi* y *A song for Simeon*) tratan de manera dramática la nueva comprensión de Eliot sobre la encarnación de Cristo, que para el poeta es una revelación, crucial para entender su poesía. Gardner considera que la religiosidad del poeta implica un problema de comunicación en una época moderna en que sus creencias religiosas no son ampliamente compartidas.

A los rasgos anteriores, se suma el hábito de la alusión intertextual por un lado, y la economía de la expresión por otro, es decir, la capacidad de Eliot para condensar en pocas palabras y en imágenes de gran fuerza una emoción o un pensamiento: el uso del correlato objetivo, que el poeta teorizó como la expresión de una emoción a través de un conjunto de objetos, una situación, o una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular y la evoquen a través de experiencias sensoriales. Hamburger (1991) considera que tal “correlación objetiva” o uso de analogías sobre la interioridad del poeta proviene de sus lecturas de poetas franceses como Laforgue, y tiene relación con lo que Eliot defendió en sus ensayos *The tradition and the individual talent* y *Hamlet and his problems*, sobre la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea y que Hamburger considera una máscara social que tenía mucho que ver con el sufrimiento personal del poeta, el cual logró objetivar en forma excepcional porque era una necesidad personal más que una doctrina literaria o estética.

Por otra parte, la separación entre el sufrimiento del autor y la expresión del poeta, es un rasgo que retoma del clasicismo como una reacción contra el exceso de sentimentalismo

romántico.⁴³ Su actitud crítica ante los valores revolucionarios, democráticos y literarios de la época, proviene igualmente de su interés en reaccionarios franceses como Charles Maurras quien había descrito su postura como clásica, católica y monárquica, postura que más tarde Eliot asumiría al describirse a sí mismo como clasicista en literatura, monárquico en política y católico anglicano en la religión,⁴⁴ aunque distanciándose del dogmatismo y la violencia de aquél.⁴⁵

En opinión de Gardner (*The Art of T. S. Eliot*), la poesía de Eliot modificó nuestra forma de leer poesía, afectó el gusto y el juicio,⁴⁶ acostumbrando los oídos a efectos y ritmos poéticos particulares, llevó a la práctica lo que él mismo teorizó en su ensayo *The Use of Poetry* como imaginación auditiva, que implica la renovación del verso tradicional. Gardner plantea que en su trayectoria poética Eliot comenzó con la renovación del contenido, experimentando con formas tradicionales (el verso blanco y el verso heroico⁴⁷), y posteriormente pudo desarrollar nuevas formas de versificar para su nuevo contenido; este cambio Gardner lo identifica después de *The Waste Land*, una vez que ya demostró su virtuosismo en el dominio del verso heroico con el que juega de casi todas las maneras posibles, se aleja de aquella métrica en búsqueda de su voz propia, opta por la flexibilidad

⁴³ Serrano; Asher; y Hamburger.

⁴⁴ Hamburger, p. 136; Asher, pp. 3 y 36.

⁴⁵ Mendelson.

⁴⁶ En ese sentido, Guillermo Sheridan señala que desde la traducción de Munguía, el poema de Eliot ya había comenzado a influir en la sensibilidad de poetas como Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Octavio G. Barreda. Sheridan agrega que la separata del número X de *Taller* titulada *Poemas* de T. S. Eliot “fue un suceso determinante de la configuración de la conciencia poética mexicana”, p. 74. También refiere que Usigli, Jorge Cuesta y Barreda, encuentran influencia de *Cuatro Cuartetos en Muerte Sin Fin* de José Gorostiza, p.75. Y respecto a su primer encuentro con la traducción que hizo Munguía de *The Waste Land*, Octavio Paz escribió: “Eliot contradecía todo lo que yo pensaba que era *moderno* y todo lo que yo creía que era *poético*”, en Serrano, p. 162.

⁴⁷ El verso blanco o pentámetro yámbico sin rima, consiste en cinco pies métricos formados cada uno de una sílaba átona seguida de una tónica. El verso o metro heroico o *heroic line*, especialmente en la poesía épica griega y latina, consistía de seis pies (o hexámetro), cada uno compuesto de dos sílabas largas y una breve (espondeo), o de una sílaba larga seguida de dos breves (dáctilo). En la poesía épica inglesa, el verso heroico consistía en el pentámetro yámbico rimado, especialmente durante los siglos 17 y 18.

métrica con ritmos ascendentes y descendentes que se acerquen a la forma natural del habla de su tiempo, así va a recurrir constantemente a los versos de extensión flexible pero de cuatro acentos tónicos con cesuras intermedias, donde usará contrastes entre palabras comunes y técnicas (o formales), entre lo coloquial y lo remoto, lo preciso y lo sugestivo, particularmente en *Four Quartets*. La creación de este metro es para Gardner el mayor logro poético de Eliot.

I.2 *Four Quartets*

Four Quartets es una obra que, como sugiere el título, integra cuatro poemas: *Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages* y *Little Gidding*, nombres que aún si se sabe que son geográficos, no dicen nada sobre los temas que abordan puesto que los temas no son los lugares.⁴⁸ El mismo autor refiriéndose a los títulos, consideraba innecesario para el lector saber nada más que lo que indicaban los poemas.⁴⁹

En un principio, los poemas que conforman esta serie se publicaron por separado: *Burnt Norton* cerraba la sección de poesía reunida hasta 1936 y los otros tres fueron apareciendo en la revista *New English Weekly*. Al parecer, el concepto de un conjunto seriado de poemas y su composición fue surgiendo del proceso de escritura, especialmente durante la creación de *East Coker*.⁵⁰ *Burnt Norton*, publicado en 1936, nació de unas líneas descartadas de la obra dramática *Murder in the Cathedral*, por un lado, y de la visita del poeta durante unas vacaciones en Campden dos años antes, de donde sin conocer la historia de la

⁴⁸ Un crítico belga, Pierre Messiaen, interpretó *Little Gidding*, como el nombre de algún niño (en Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, p. 43).

⁴⁹ Ricks y McCue, *Op. Cit.*, p.925.

⁵⁰ Montezanti, p. 74; Gardner, *The Composition of Four Quartets*, pp. 14 -17.

casa quemada, tomó el nombre (así como elementos del lugar), como punto de partida para meditar sobre algún tema o emoción. Cuatro años después, en 1940, se publicó *East Coker*, nombre tomado de una villa en Somerset al suroeste de Inglaterra, lugar de origen de la familia Eliot antes de emigrar a EE. UU. alrededor de 1667, que el poeta visitó entre 1936 y 1937. *The Dry Salvages*, publicado en febrero de 1941, toma el nombre de un grupo de rocas del Atlántico, frente a la costa norteamericana de Cape Ann donde el poeta pasaba las vacaciones en su infancia. Y *Little Gidding*, publicado en octubre de 1942, refiere un lugar también visitado por el poeta alrededor de 1936, por interés más bien histórico: en el siglo XVII Nicolás Ferrar logró crear una pequeña comunidad cristiana que intentó combinar los valores monásticos y de la vida familiar durante la crisis de la Reforma y Contrarreforma de la Iglesia.⁵¹

La palabra *quartets*, en inglés, alude a las composiciones musicales de cuatro voces o cuatro instrumentos. En su traducción al español, la palabra *cuarteto* puede también referirse a composiciones de cuatro versos, pero no es el caso de este poema. T. S. Eliot, solía teorizar sobre poesía y defender su obra a través de sus ensayos. En *La música de la poesía* [1942], argumenta que la música aporta un sentido de ritmo y de estructura que puede aprovecharse de manera análoga en poesía: así como se desarrollan temas con diferentes grupos de instrumentos, en el poema también hay posibilidad de contrapuntos y de transiciones en los temas, comparables a una sinfonía o a un cuarteto. Existe una extensa bibliografía que describe y analiza los *Four Quartets (FQ)* en términos de “movimientos” como en la música, porque desde el título demanda esa perspectiva.

⁵¹ Ricks y McCue, *Op. Cit.*, pp. 903-904, 925, 959-960; Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 58.

En relación con la estructura, cada uno de los cuartetos está organizado en cinco fragmentos⁵². Los primeros fragmentos o “movimientos” presentan dos temas contrastados o relacionados. Los segundos, se construyen sobre principios opuestos de un mismo tema, es decir, un tema se trata de dos maneras contrastadas (como una misma melodía se toca con diferentes grupos de instrumentos): una primera parte en verso de metro tradicional, simbólico, con imaginería romántica y lírica; y una segunda parte introduce estrofas discursivas, coloquiales, en un tono más personal y reflexivo. Los terceros movimientos, desarrollan la parte central de los poemas, explorando con un giro las ideas de los primeros dos movimientos, de donde empieza a surgir la reconciliación de los temas. Los cuartos movimientos son completamente líricos, con un ritmo uniforme, abordan la Pasión cristiana. Los quintos movimientos elaboran una resolución de las contradicciones del primero, comienzan con un pasaje coloquial que deriva en un cambio más sutil hacia versos con el mismo metro pero más cortos, con imágenes en rápida sucesión; los versos finales hacen eco del principio del poema, recapitulan imágenes de los otros poemas en conclusiones suavizadas y con dulzura lírica.⁵³

Los cuatro instrumentos o voces de un cuarteto son, en *FQ*, de manera simbólica, los cuatro elementos de Heráclito:⁵⁴ aire, tierra, agua y fuego. A cada poema corresponde un elemento, en ese orden, cuyo símbolo es el material temático o el espíritu dominante. La combinación de símbolos, contraposición y recapitulación de temas, el tratamiento variado

⁵² Adicionalmente, cada fragmento puede tener más de una estrofa, entendida esta en sentido amplio puesto que en algunos fragmentos las estrofas tienen entre sí distinta extensión y composición, y en otros fragmentos Eliot procuró estrofas de extensión y composición regulares.

⁵³ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, pp. 37-42.

⁵⁴ De quien hay un par de epígrafes en *Burnt Norton*.

de las mismas imágenes, frases o palabras recurrentes,⁵⁵ el uso de distintos pronombres personales (*I, we, you, they*) y los cambios en las métricas de los versos, hacen que *FQ* dependa de su forma de una manera que no sucedía en *The Waste Land*, cuyo hilo conductor era el mito subyacente. La forma de *FQ* es precisamente la variación. Evita un patrón estricto y predecible, y está inspirada en el poder del compositor que explora y define material temático mediante continuas partidas, desviaciones y retornos.⁵⁶

Según Heráclito, cada elemento vive en la muerte de otros y cada uno lleva dentro de sí la naturaleza de todos los demás; de manera análoga, cada cuarteto contiene un elemento simbólico pero también algo de los demás elementos.⁵⁷ El aire es la muerte del fuego sugerido en el título *Burnt Norton: In the autumn heat, through the vibrant air [...] 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*. El polvo, tierra suspendida en el aire, (*Even while the dust moves*), prepara la transición hacia el elemento tierra del siguiente poema, *East Coker*, donde la transición se prolonga en su primera estrofa que habla de cenizas y tierra: *Old fire to ashes, and ashes to the earth*. Principio y fin es la principal paradoja de este segundo cuarteto, así el polvo es principio y fin del ciclo corporal (“polvo eres, y al polvo volverás”⁵⁸), la figura de polvo recibe el aliento

⁵⁵ Wilson (1973), señala que la repetición de símbolos y temas sirve a un doble propósito. Por un lado le da unidad a los cuartetos, permite al lector hacer las conexiones necesarias entre ellos para considerarlos como un conjunto que progresivamente apuntan a un mismo fin. Y por otra parte, los símbolos o imágenes repetidas se desarrollan en cada cuarteto desde perspectivas ligeramente distintas. Así los cuartetos son como círculos concéntricos, y se salen de la idea de poema que solemos concebir.

⁵⁶ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, pp. 36-37, 43; Bradbury, p. 256; Raine, p. 111.

⁵⁷ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*; y Bradbury.

⁵⁸ Génesis 3:19.

de vida,⁵⁹ el aire, y se crea al hombre y con él sus instituciones y edificios: *In my beginning is my end. In succession / Houses rise and fall, crumble, are extended, / Are removed, destroyed, restored, [...] Earth feet, loam feet, lifted in country mirth / Mirth of those long since under earth /Nourishing the corn. Keeping time.* Los últimos versos de *East Coker*: *The wave cry, the wind cry, the vast waters / Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning* retoman el elemento aire y dan paso al elemento agua del tercer cuarteto, *The Dry Salvages*. El agua es la muerte (la orilla) de la tierra: *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.* En *Little Gidding*, hay una transición de agua a fuego pero también una recapitulación de los demás elementos en el inicio del poema: *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 [...] There is no earth smell.* Más adelante un emparejamiento de agua y fuego en su rasgo destructivo pero también purificador:⁶⁰ *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.*

FQ tiene un rasgo o un origen meditativo. Por esta razón, la estructura de cuarteto (en analogía con la música) le acomoda bien, le permite transitar, desviarse y volver entre distintos temas (la existencia en el tiempo, la consciencia, la memoria), algunos identificados

⁵⁹ Génesis 2: 17.

⁶⁰ Bradbury; y Gardner, *The Art of T. S. Eliot*.

por distintos autores como principales: el tiempo, la experiencia mística, lo purgatorial, que se van a desarrollar desde la perspectiva personal o histórica, así como otros temas que se relacionan por ejemplo con los elementos simbólicos:⁶¹ la intelectualidad con el aire (puesto que el aire da vida al animal intelectual, al hombre⁶²), la tierra con el aspecto físico, el agua (por ser origen de vida) con lo volitivo-vital, y el fuego con el aspecto espiritual.⁶³

En el fluctuar y fluir meditativos, se va acompañando al poeta en el camino donde, sin descansar en la narrativa autobiográfica, su pensamiento llega hacia el descubrimiento de una verdad religiosa. Sin embargo, para transmitir tal experiencia en una época en que no se comparte amplia o universalmente la creencia, ni hay una tradición devota aceptada, el poeta sólo introduce algunos símbolos y palabras religiosas en ciertos clímax, distanciándose así del conocimiento propio, para que el lector encuentre el conocimiento que “es común a todos”, como reza la cita de Heráclito que aparece como epígrafe en *Burnt Norton*: “Aunque la Palabra es común a todos, la mayoría vive como si cada quien poseyera una sabiduría propia”. En lugar del lenguaje propiamente religioso, Eliot recurre al uso constante de paradojas:⁶⁴ *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.* Puesto que vive una época en que las teorías darwinianas de la evolución, las reflexiones de Nietzsche y las del propio poeta en *The Waste Land*, han declarado la muerte de Dios, es abandonándose a la idea de lo atemporal o eterno que va a permitir que Dios renazca:⁶⁵ *Time*

⁶¹ Bradbury; Raine; y Gardner, *The Art of T. S. Eliot y The Composition of Four Quartets*.

⁶² Bradbury también asocia la “muerte del aire” con la desesperanza y la desilusión intelectual que produce la renuncia a la soberanía de la razón, y considera ya estaba presente en *The Waste Land*.

⁶³ Bradbury interpreta el carácter destructivo del agua como la vida abrumadoramente absorta en ganarse la vida (*merchant bankers*); y el carácter destructivo del fuego con el apetito.

⁶⁴ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*.

⁶⁵ Wight.

*past and time future / Allow but a little consciousness. / To be conscious is not to be in time
[...] 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
– [...] 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, [...] These are only hints and guesses, / Hints
followed by guesses; and the rest / Is prayer, observance, discipline, thought and action. /
The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.*

En el proceso meditativo, trae al poema impresiones de las diversas lecturas que fueron entretejiendo el pensamiento de Eliot⁶⁶: Además de Heráclito, San Agustín, San Juan de la Cruz, el *Bhagavad-Gita*, Shakespeare, André Gide, *The Cloud of Unknowing*, Julian de Norwich, Dante, Bradley, William James, Bergson, Henry James, Lancelot Andrews, *La Biblia*, Kipling, Milton, Mallarmé, Donne, Conrad, Frazer, Yeats, Henry Vaughan, Sir Thomas Elyot, entre muchas otras lecturas.⁶⁷ De esta manera una fuente del poema es la experiencia espiritual del poeta y otra, inseparable de la anterior, su propia experiencia como lector, como poeta y como persona en un tiempo y en un lugar determinados:⁶⁸ *So, while the light fails / On a winter's afternoon, in a secluded chapel / History is now and England*. El ahora del poeta es también la Segunda Guerra Mundial. Algunas imágenes que usa en el tema de pentecostés en *Little Gidding* parecen aludir a la vez a ese periodo: *After the dark dove with the flickering tongue / Had passed below the horizon of his homing [...] Between three*

⁶⁶ Jaime Gil de Biedma considera a la obra de Eliot como “la punta de un iceberg del cual es visible lo que montó” y que mediante acumulación y entrecruzamiento alcanza momentos de máxima concentración de todo el material de sus lecturas, p. 84.

⁶⁷ Gardner, *The Composition of Four Quartets*, pp. 29-31; Bradbury, 1951; Ricks y McCue, *Op. Cit.*, pp. 903-958.

⁶⁸ Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 30.

districts whence the smoke arose [...] The dove descending breaks the air /With flame of incandescent terror.

Su experiencia como poeta y como lector de poetas metafísicos que plantean la necesidad de dislocar o afectar la lengua en su significado, lo llevan a reflexiones que aborda mayormente en el quinto fragmento de cada poema: *Words strain, / Crack and sometimes break, under the burden (Burnt Norton); Leaving one still with the intolerable wrestle / With words and meaning [...] one has only learnt to get the better of words / For the thing one no longer has to say (East Coker); I sometimes wonder if that is what Krishna meant - / Among other things -or one way of putting the same thing (The Dry Salvages); And every phrase / And sentence that is right (where every word 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 (Little Gidding).*

I.3 *East Coker*

Como se mencionó, los lugares geográficos con que Eliot nombra a sus cuartetos, le sirven de punto de partida para la reflexión. East Coker,⁶⁹ lugar de origen de su familia, le motiva pensar sobre los principios y los finales. Así el poema comienza con: *In my beginning is my end*. Tal paradoja la retoma, aunque de manera invertida, del lema de María Estuardo:

⁶⁹ La palabra *coker* se empezó a utilizar en el puerto de Londres para aludir a ‘coco’ y diferenciarla de ‘cocoa’. Si el nombre de la villa que da título al poema tuviera tal origen, significaría que data a partir del descubrimiento de América cuando se conoció el cacao en Europa. Sin embargo, las villas North, West e East Coker, aparecen registradas como *Cocre* en un documento conocido como *Domesday Survey* que data del año 1086 (British History Online, 2014), del cual se puede determinar que se trataba de territorios pertenecientes a familias de ese apellido. Las tierras que aparecen en distinto momento registradas como *Cogre*, *Kocre*, *Cokre* o *Cocre*, finalmente quedaron nombradas como se conoce en la actualidad.

En ma fin est mon commencement,⁷⁰ para disertar sobre las casas que se levantan y caen: *Houses rise and fall*. Esto también se entiende en el sentido de dinastías y familias: sin descendientes, el poeta es el último de esa rama de los Eliot y por otra parte, la villa en efecto se convierte en el destino final elegido por el poeta donde descansan sus restos.⁷¹ Sin embargo, estas últimas inferencias son posibles a partir del conocimiento de su biografía y de estudios de su obra. Lo que el poema evoca en sus versos es entre otras cosas, el ciclo de principio y fin al que están sujetas las estaciones, las cosas, el hombre y los demás seres vivos. Comienza en primera persona del singular, ubicándose como parte de una historia a través del tiempo.

Retomando los movimientos que según Gardner (*The Art of T. S. Eliot*) son similares en cada uno de los *Four Quartets*, el primero contrasta dos temas. En *East Coker* contrapone el tiempo como ciclo (*Houses live and die: there is a time for building / And a time for living and for generation*) y la experiencia de estar fuera del tiempo o del tiempo detenido en un día en particular,⁷² como en la escena de contemplación que evoca la historia del hombre: *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 [...] I am here / Or there, or elsewhere. In my beginning.*

El segundo movimiento expone un mismo tema expresado de distinta manera, una parte lírica y otra discursiva. El tema es el conocimiento engañoso que deriva de la

⁷⁰ El cual estaba bordado en su trono. Ricks y McCue, *Op. Cit.*, p. 928.

⁷¹ *Ibid.*, p. 925.

⁷² Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, p. 38.

experiencia (la confusión de la sabiduría de la edad):⁷³ *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.* Lo anterior se expresa de manera discursiva en la segunda estrofa sobre los patrones cambiantes, mientras que en la primera es desarrollado de manera lírica: *What is the late November doing / With the disturbance of the spring.*

Del tercer movimiento va a empezar a surgir la reconciliación como una exploración de los movimientos anteriores. Así en la primera estrofa, el hombre que es parte de un ciclo llegará a su fin, sin importar el poder o la riqueza que posea en este mundo: *O dark, dark, dark. They all go into the dark [...] The captains, merchant bankers, eminent men of letters [...].* Si tampoco la experiencia es confiable, el poeta va a buscar el sentido y la trascendencia del hombre en la oscuridad de Dios, la renuncia a la sabiduría terrenal: *I said to my soul, be still, and let the dark come upon you / Which shall be the darkness of God [...] Wait without thought, for you are not ready for thought: / So the darkness shall be the light.* Es un pasaje que queda como en suspenso preparando la transición hacia el siguiente movimiento: *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.* El cambio entre el tercer y cuarto movimientos se expresa también en la métrica: de versos pentámetros o hexámetros en tono narrativo y una extensión irregular en el número de sílabas, a versos más cortos completamente líricos, de cuatro acentos y cada estrofa de cinco versos con rimas consonantes en combinación regular

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

XYXY, cuyo tema es la pasión cristiana: *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.* Respecto al tema en este cuarto fragmento, Gardner exhorta a no interpretar este pasaje como una alegoría puesto que Eliot desarrolla el misterio de la Cruz sin usar los términos religiosos de expiación, redención o salvación,⁷⁴ sino que las metáforas podrían estar inspiradas en la novela de André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, sobre la que Eliot dio conferencias.⁷⁵ En la novela de Gide, Prometeo aconseja a cada hombre tener un águila que se alimente de aquello que lo consume, en ese proceso el hombre parece desfallecer, el águila en cambio se fortalece lo suficiente hasta poder volar y liberarlo. Esta referencia le sirve a Gardner para replantear lo que otros autores asocian a las metáforas *dying nurse* como la iglesia, o *ruined millionaire* como Adán.⁷⁶

El quinto movimiento comienza recapitulando el valor limitado de la experiencia en el ámbito de la escritura, puesto que el patrón es cambiante también en el uso y la significaciones de la lengua, así como en las formas de la poesía: *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 [...] with shabby equipment always deteriorating.* Sin embargo, llega a una forma de resolución: *For us, there is only the trying. The rest is not our business.* La reflexión deriva hacia otros aspectos de la vida, la transición formal es hacia versos más

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁷⁵ Gardner, *The Composition of Four Quartets*, pp. 43-46.

⁷⁶ Por ejemplo, Spender interpreta: *'The surgeon symbolizes Christ as healer, and also as wounded... The nurse symbolizes the church'*, p.167.

cortos: *As we grow older /The world becomes stranger, the pattern more complicated / Of dead and living*; retoma el tema de los ciclos y del tiempo detenido hasta llegar a una resolución: *There is a time for the evening under starlight, / A time for the evening under lamplight [...] 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 [...]* *In my end is my beginning*.

El conflicto inicial sobre la fatalidad de esta vida, *In my beginning is my end*, y las dificultades para encontrar su trascendencia, se resuelven al final del poema en la esperanza de que la muerte sea sólo el comienzo de otra vida, o en el ámbito espiritual, la renuncia a la sabiduría propia sea el comienzo de otra forma de comunión: *In my end is my beginning*. Sus meditaciones sobre el tiempo y sobre la escritura, le permiten resignificar *beginning* y *end*. Ya en *Burnt Norton* había escrito: *And the end and the beginning were always there / Before the beginning and after the end. / And all is always now. Words strain*, de manera que la comprensión del tiempo por el ser humano está limitada por la lengua que el poeta se da a la tarea de desmontar. Parte del desmontaje es explorar palabras a través del uso repetido,⁷⁷ jugando con la tensión entre palabra y significado; precisamente en el uso diverso que hace de palabras e imágenes, las dota de una extensión y de un movimiento de su significado⁷⁸ pues este no se queda quieto: *Words move*.

El énfasis en la primera persona del singular en *FQ*, en particular en *East Coker*, así como un cambio de actitud respecto a su poesía anterior en la que evitaba enunciaciones

⁷⁷ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, p. 51.

⁷⁸ Danby, pp. 84-85.

directas, lleva a algunos autores como Montezanti⁷⁹ a considerar *FQ* como un poema romántico. Sin embargo, Gardner argumenta que en el poema hay un esfuerzo de comunicación, de hablar con sencillez, que está relacionado con el acercamiento del poeta al drama y con ello a un auditorio en lugar de un público lector, acercamiento que lo lleva a intentar escribir verso dramático y a descubrir una métrica nueva para sus versos que se acerque al habla y al ritmo de su tiempo.⁸⁰ Me parece que el mismo poema responde con ironía en un juego de contrastes de estilo: *That was a way of putting it -not very satisfactory: / A periphrastic study in a worn-out poetical fashion*, de ninguna manera es un poema romántico.

Una diferencia con respecto a los demás cuartetos, es que en *East Coker* prevalece el “yo” sobre los demás pronombres, aunque transita entre ellos y se sirve de ellos para ubicarse, como se había mencionado, como parte de un ciclo y de la historia. Así el poema comienza y termina en primera persona del singular.

El inicio: *In my beginning is my end*, es seguido de una enumeración de cosas que van transformándose con el tiempo. La frase se repite en la segunda estrofa: *In my beginning is my end*, esta vez seguida de la descripción de un atardecer, un paisaje, y la invitación en segunda persona a evocar una escena de casamiento que va a derivar de nuevo en la enumeración de ciclos: *In that open field / If you do not come too close*; esa presencia que habla se reafirma hacia el final del primer movimiento: *I am here / Or there, or elsewhere. In my beginning*. En el segundo movimiento hay un tono de colectividad bajo el uso de *one*

⁷⁹ Montezanti, p. 10

⁸⁰ Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, pp. 23 y 73.

o de us: *Leaving one still with the intolerable wrestle/ With words and meanings [...] Had they deceived us?* Luego el individuo se sitúa dentro de la generalidad al expresarse: *Do not let me hear/ Of the wisdom of old men, but rather of their folly.* El tercer movimiento comienza con referencias igualmente generales *They all go into the dark [...] And we all go with them,* para ubicarse de nuevo como parte de un todo, al dirigirse hacia sí mismo en autoreflexión: *I said to my soul, be still, and let the dark come upon you [...] And we know that the hills and the trees [...] are all being rolled away- [...] I said to my soul, be still, and wait without hope [...] Wait without thought, for you are not ready for thought.* La autoreflexión parece continuar aunque queda cierta ambigüedad sobre a quien se dirige la voz al decir: *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, / You must go by a way wherein there is no ecstasy.* Pareciera estarse recordando a sí mismo a la vez que al lector. El cuarto movimiento está mayormente en primera persona del plural: *Beneath the bleeding hands we feel [...] Our only health is the disease / If we obey the dying nurse [...],* sin embargo, una vez más dentro de la generalidad reflexiona sobre la parte de purgación que debe afrontar como individuo: *If to be warmed, then I must freeze / And quake in frigid purgatorial fires.* El quinto movimiento es un regreso a la primera persona del singular: *So here I am, in the middle way, having had twenty years-* donde una voz habla sobre su propia lucha con las palabras, la presencia del “yo” se esquiva luego bajo el uso del “one”: *Because one has only learnt to get the better of words.* Tal vez reconociéndose como parte del conjunto de escritores que a través de la historia tiene que lidiar con la lengua que va transformándose, transita del “one” al “us”: *For us, there is only the trying y, en un tono más general, We must be still and still moving / Into another intensity,* llega a una resolución personal: *In my end is my beginning.*

En *East Coker*, tal como señala Gardner⁸¹ una persona de cierta familia, con cierta historia está intentando escribir poesía en cierto momento bajo condiciones particulares, preocupación con el “yo” que hace de *East Coker* el más personal de los cuartetos.

⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

II. HISTORIA LITERARIA DE *EAST COKER* EN ESPAÑOL

En este capítulo recupero información sobre las traducciones existentes en español. Un breve contexto temporal y geográfico sobre su publicación sirve de apoyo en la argumentación del análisis y permite conocer el recorrido de *East Coker* y de *Four Quartets* en países hispanohablantes. También adelanto información sobre las particularidades de cada una de las traducciones, si bien su estudio detallado se aborda en el capítulo III.

II.1 Historia literaria de *East Coker* en español

Hacia el final de esta investigación me encontré con una reseña muy reciente por Álvaro Valverde, donde hace una breve crónica de algunas traducciones anteriores a la obra de Eliot en España. Por primera vez encontré referida la traducción de *East Coker* de José Antonio Muñoz Rojas en 1946, que viene siendo la primera traducción al español; así como dos traducciones recientes de *FQ*: de Andreu Jaume en 2016 (Ed. Lumen) y de José Luis Rey en noviembre de 2017 (Ed. Visor) sobre la obra completa de Eliot, editada por Ricks & McCue, precisamente la que motiva la reseña de Álvaro Valverde. Ninguna de las tres traducciones mencionadas está incluida en el presente análisis comparativo. Sin embargo, me permite trazar los primeros esfuerzos de difusión de *EC*, así como los más recientes.

En México, meses después de la primera publicación conjunta de *FQ*,⁸² aparece la reseña de Rodolfo Usigli⁸³ en la revista *El hijo pródigo*, en noviembre de 1943 (parece ser el primer acercamiento de estos poemas al lector hispanohablante). En ella ensaya la traducción

⁸² Publicado en mayo de 1943, en EE. UU. Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 28.

⁸³ En su artículo, subraya el paulatino crecimiento de la popularidad de Eliot en una época de impopularidad de la poesía. Argumenta el uso que hace Eliot del lenguaje coloquial y vivo, como el secreto de la poesía, pese al cual su lenguaje es oscuro, intelectual, y a veces parece pedante, si bien considera que el poeta hace un esfuerzo por superar la distancia entre su pensamiento y la palabra. Para Usigli, en los *Cuartetos* Eliot llega al fin a su monólogo en una expresión que difiere de sus poemas precedentes, sin que ello signifique un retorno a cosas o posiciones anteriores al poeta (al romanticismo, parece aludir, en coincidencia con la postura de Gardner). Lo que extraña de su traducción es el uso de la forma verbal de *vos* y *vosotros* (*Decís que estoy repitiendo... De llegar a donde estáis*).

de algunos versos de los cuatro poemas, comparando algunos con poemas anteriores. Usigli expresa su deseo de llevar a cabo la traducción completa, deseo que nunca realizó.

La primera traducción íntegra de *EC*, es de José Antonio Muñoz Rojas en España, en 1946, la cual aparece en la colección de Adonais XXVI junto con otros poemas⁸⁴ de T. S. Eliot, traducidos por Dámaso Alonso, José Luis Cano, Charles David Ley y Leopoldo Panero. *East Coker* es el único cuarteto que aparece en esta selección, traducido de la versión publicada como poema separado en la revista *New English Weekly* de 1940, en Inglaterra.⁸⁵ El traductor acompaña su versión con una nota final, que da razón de sus primeros hallazgos en relación con la obra de San Juan de la Cruz, establece una cercanía con la poesía religiosa del seiscientos, incluso el verso *The whole earth is our hospital*, le suena a Quevedo. Usigli también encuentra en algunos versos proximidad con los místicos españoles. La nota de Muñoz Rojas también ubica al poema surgido en los inicios de la Segunda Guerra Mundial, como la voz del intelectual que confiesa su derrota en los versos *The only wisdom we can hope to acquire/ Is the wisdom of humility: humility is endless*, pero que no se sienta sobre las ruinas del mundo sino que se aferra a una esperanza.

No obstante la temprana reseña de Usigli, la primera traducción de *EC* en Hispanoamérica, hasta donde llegan mis hallazgos, la publica Jaime Tello en 1949 en la Revista de América, en Colombia. Hasta 1951 se publica en España el conjunto de los *FQ*,

⁸⁴ *Preludios, La figlia che piange, Retrato de una dama, Miércoles de Ceniza, Marina, Viaje de los Reyes Magos, Un canto por Simeon y La Roca.*

⁸⁵ El poema tuvo pocos cambios posteriores, de puntuación principalmente; quizá de los cambios que resaltan, está el vocablo arcaico *arresse* que aparece en esa primera publicación y que se sustituyó en la edición estadounidense por *arras* (Gardner, *The Composition of Four Quartets*, 1978, p. 97). A propósito de ese vocablo, en la traducción de Muñoz Rojas aparece como *respotero*, posiblemente una errata, habrá querido decir *repostero*, en el sentido de paño con emblemas heráldicos.

traducido por Vicente Gaos, con el título *Cuatro Cuartetos*,⁸⁶ denominación que se mantuvo en la totalidad de las traducciones posteriores. A la de Gaos, siguió una traducción argentina, de Juan Rodolfo Wilcock, en 1956. Entre esta traducción y el período de mayor traducción de los *FQ* (entre 1987 y 2001), hay una brecha de unos treinta años, sólo interrumpida por la traducción del español José María Valverde en 1978, quien se dio a la tarea de traducir *Poesías reunidas (1909-1962)*. Cabe anotar también, como un esfuerzo de estudio y difusión, la tesis doctoral de María Enriqueta González Padilla: *Poesía y teatro de T. S. Eliot* (UNAM, 1965) donde elige *FQ* para desarrollar el tema sobre la exploración del tiempo y el sentido de la historia, traduce algunos versos de los poemas, sin pretensión estética sino estrictamente académica.

Rondando el centenario del nacimiento de T. S. Eliot (1888), proliferaron las traducciones de *FQ* en español: Esteban Pujals Gesalí, de España, en 1987; Harold Alvarado Tenorio, de Colombia, en 1988 (una selección de poemas); José Emilio Pacheco, de México, en 1989; José Luis Rivas, de México, en 1990 (*Poesía completa 1909-1962*); y Gustavo Díaz Solís, de Venezuela, en 1991. De manera más esporádica, aparecen las traducciones de: Miguel Ángel Montezanti, de Argentina, en 1994; Jordi Doce, de España, en 2001; y de José Emilio Pacheco, las segundas versiones, comentadas, de *The Dry Salvages* y de *East Coker*, en la revista *Letras Libres* del 6 de octubre de 2011 y del 14 de enero de 2014, respectivamente. Tal como referí antes, le siguieron la de Andreu Jaume, en 2016 (*Cuatro cuartetos, La Roca y Asesinato en la Catedral*) y la de José Luis Rey, en noviembre de 2017 (*Poesías completas, Vol. I, Poesía 1909-1962*).

⁸⁶ Usigli se refirió al poema como los *Cuartetos* simplemente.

En julio de 2018, Ediciones Era lanzó la edición bilingüe de T. S. Eliot: *Cuatro cuartetos (Aproximación, edición y notas de José Emilio Pacheco)*. Luego de hacer la compulsa, puedo afirmar que *East Coker* y sus notas, son la misma versión publicada por la revista *Letras Libres* en enero de 2014,⁸⁷ días antes de la muerte de José Emilio Pacheco.

Los traductores de *East Coker*, desde Muñoz Rojas hasta José Luis Rey, han sido todos escritores, desarrollándose como poetas, entre otros géneros y facetas. En el caso de Andreu Jaume y Gustavo Díaz Solís, la poesía la ejercitaron sólo a través de la traducción.

Desde una mirada geográfica, se identifican dos traducciones de *EC* como poema separado: de España y Colombia. Del conjunto de *FQ*: tres traducciones mexicanas (tomando en cuenta las dos versiones de José Emilio Pacheco), seis españolas, dos argentinas, una colombiana, y una venezolana. En suma, se identifica un total de quince traducciones al español de *East Coker* y trece de *FQ*.

Las traducciones que se encuentran con facilidad en las librerías de México son las de: José Emilio Pacheco (1989), Esteban Pujals Gesalí (4ª ed., 1999), José María Valverde (2ª ed, 2006), Vicente Gaos (2007); José Luis Rivas (1990); y recientemente, también la de Andreu Jaume, José Luis Rey y José Emilio Pacheco (Ed. Era, 2017). En tanto que la de Miguel Ángel Montezanti se localiza en la Biblioteca de El Colegio de México. Las traducciones de Gustavo Díaz Solís y Haroldo Alvarado Tenorio se encuentran en bibliotecas de la UNAM. La de Jordi Doce, que aparece agotado en las librerías virtuales, se localiza en la Biblioteca de Catalunya. La de Jaime Tello en la Biblioteca Nacional de Colombia. La de José Antonio

⁸⁷ Las únicas correcciones son a las entradas de las notas 6 y 25: 'El campo raso' y 'Los años de *l'entre deux guerres*', respectivamente, congruentes con los cambios que el propio Pacheco había hecho en los versos; así como la restitución de las tildes que él había eliminado del vocablo *solo* a lo largo del poema en la versión 2014.

Muñoz Rojas en la Biblioteca Nacional de España. Y la de J. R. Wilcock en la Biblioteca Nacional de Argentina.

II.2 Las traducciones de *EC* estudiadas.

Además de las traducciones de Muñoz Rojas, Jaume y Rey, descubiertas y compiladas tardíamente en esta tesis, tampoco se han tomado en cuenta las traducciones halladas en internet y publicadas como privadas o en sitios informales. Es muy posible que existan otras traducciones en países hispanohablantes, que tal vez no trascendieron sus fronteras.

El siguiente corpus corresponde a las doce traducciones que son objeto de análisis de esta tesis:

- Eliot, T.S. “East Coker”. Trad. Jaime Tello. *Revista de América* no. 53, 1949: pp. 97-102.
- Eliot, T.S. *Tierra baldía / Cuatro cuartetos*. Trad. Ángel Flores y Vicente Gaos. México: Fontamara, 2007 (1951).
- Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1956.
- Eliot, T.S. *Poesías reunidas 1909-1962*. Trad. José María Valverde. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1978).
- Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Trad. Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Cátedra, 4ª ed., 1999 (1987).
- Alvarado-Tenorio, Harold, ed. y trad. *La poesía de T. S. Eliot*. Colombia: Centro Colombo Americano, 1988.
- Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Trad. José Emilio Pacheco. México: El Colegio Nacional y Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Eliot, T.S. *Poesía completa 1909-1962*. Trad. José Luis Rivas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
- Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Trad. Gustavo Díaz Solís. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Montezanti, Miguel Ángel, ed. y trad. *El nudo coronado: Estudio de Cuatro Cuartetos*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1994.
- Malpartida, Juan y Jordi Doce, ed. y trad. *La Tierra Baldía, Cuatro Cuartetos y Otros Poemas (1909-1942)*. Por T. S. Eliot. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.

- Eliot, T. S. «East Coker.» Trad. y notas José Emilio Pacheco. *Letras Libres* 14-ene-2014. Web <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/east-coker>>

Al igual que Muñoz Rojas, Jaime Tello eligió traducir primero este cuarteto. Es probable que a ambos les resultara llamativo que, a diferencia de su poesía anterior, Eliot desarrollara en *FQ* y particularmente en *EC*, el monólogo dramático sin la máscara de la tercera voz (la voz de algún personaje creado)⁸⁸ que aparecía desde su poema inaugural *Canción de amor de J. A. Prufrock*,⁸⁹ sino mediante el uso de la segunda voz donde el poeta le habla a otros, y sobre todo de la primera voz donde se habla a sí mismo pues predomina el uso del *yo*, pero incluso si la diferencia de voces no les resultara del todo transparente, tuvieron la intuición de que había un cambio hacia un tono más personal.

La versión de Tello,⁹⁰ procura el equilibrio entre el ritmo y la literalidad en las estrofas de tono narrativo, pero decae en las estrofas líricas donde hace un esfuerzo incipiente por recrear una que otra rima. Su versión tiene errores de traducción léxica, decisiones que alteran la ambigüedad de la polifonía, pasa por alto también recursos particulares de *FQ* que implican repetición. No obstante, hay que apreciar su traducción como un esfuerzo loable por dar a conocer un poema de la importancia de *FQ* en su país y en el ámbito hispanoamericano (1949), pues pasarían todavía dos años más para que apareciera la primera traducción del conjunto de cuartetos en España, y una distancia de siete años para que se publicaran completos en Hispanoamérica en la versión de Wilcock.

⁸⁸ Eliot, en su ensayo *Las tres voces de la poesía*, p. 156, explica: “la tercera voz es la del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso; la del poeta cuando no dice lo que diría en persona, sino sólo lo que puede decir dentro de los límites fijados por un personaje imaginario que se dirige a otro personaje imaginario... el poeta que inventa las palabras con que personajes imaginarios hablan entre sí”.

⁸⁹ Terán Cornejo, pp. 81-83.

⁹⁰ Tello (Tolima 1918-Bogotá 1996), fue poeta, ensayista, editor, crítico literario, profesor universitario y traductor de poetas ingleses, norteamericanos y brasileños. Estudió filosofía y letras, Derecho y Música. (Albeiro)

Vicente Gaos,⁹¹ en la nota introductoria a su traducción de 1951, reconoce la autosuficiencia de *FQ* como experiencia estética, pero su decisión de acompañar su traducción de una abundancia de notas (que él califica de *mera curiosidad*, pensando que el lector sabrá sacar provecho de ellas), se debe quizá a estar consciente de que entrega al lector hispano la primera traducción completa de los cuatro poemas, a través de la colección *Adonais*,⁹² de manera que abre una puerta a su difusión y a la posibilidad de traducciones posteriores.

En su versión, Gaos fue minucioso en la indagación de la crítica en inglés hasta entonces generada alrededor de la obra. Lo que predomina en su versión son los registros formales y el tono solemne, el esfuerzo métrico lo reserva para los pasajes líricos que, aunque no son sobresalientes, transmiten el cambio inmediato de tono. Contiene menos errores que algunas traducciones subsecuentes. Sin embargo, por el rigor con que trabajó, algunos de ellos no se comprenden, como el traducir hacia el final del poema *feeling* por *sentido*. Walsh⁹³ califica la traducción de Gaos como *eminente didáctica*. En efecto, se percibe que, en el esfuerzo mismo de comprender el poema, su intención fue emprender la entrega de una traducción correcta.

La de Juan Rodolfo Wilcock⁹⁴ es la primera traducción completa de los *FQ* en Hispanoamérica (1956). Considerado un poeta de la generación de los 40 en Argentina, tuvo

⁹¹ Valencia, 1918-1980. Escritor español de la generación de la posguerra. Estudió filosofía y letras en la Universidad de Madrid, fue becario en la Sorbona y obtuvo su doctorado en México en 1949 (con la tesis: "Francisco Cervantes de Salazar. Cuatro diálogos latinos"). En 1943 obtuvo el Premio Adonais por *Arcángel de mi noche*. Profesor de literatura española en EE. UU., durante el exilio de 1948-1956. Escribió obra crítica y tradujo a Shelley, a Rimbaud y a T. S. Eliot. (El País)

⁹² Tomos LXXXVI-LXXXVII (Rialp, Madrid, 1951) donde se reúne "lo mejor que había sido publicado sobre T. S. Eliot en inglés y en español", Folguera, p. 262.

⁹³ Walsh, p.1073.

⁹⁴ Buenos Aires, Argentina, 1919-Lubriano, Italia, 1978.

vínculos con los miembros de la revista *Sur*,⁹⁵ la cual jugó un rol importante en la difusión de la obra de Eliot, particularmente por parte de Jorge Luis Borges.⁹⁶ La traducción de Wilcock se publicó un año antes de su partida a Italia donde radicó el resto de su vida y donde también mudó de lengua su escritura. Una de las licencias que se toma en su versión es la de aumentar el número de versos; visualmente parece un poema diferente al de su fuente, si bien el ritmo no parece alterarse pues divide los versos largos justo en el hemistiquio. A diferencia de la versión de Gaos, prevalece una intención rítmica, donde combina el lenguaje formal con coloquial. Entre los errores de su versión, está el alterar el monólogo dramático con el cambio de un pronombre (estrofa III-2), el descomponer un par de paradojas y evitar repeticiones que le incomodan. Folguera considera que la versión de Wilcock es fría pues no advierte una conexión íntima entre el traductor y el poema.⁹⁷ Disiento de esta conclusión, pues si Gaos se acercó al poema desde el rigor académico, Wilcock se guió por la intuición poética, entregando algunos versos de especial belleza. Su versión permite al lector acercarse a los cambios de registro y tono usados por Eliot, aunque sus rimas no sean magistrales.

Transcurren veintidós años hasta la publicación de José María Valverde en 1978, quien tiene el mérito de ser el primero en emprender la traducción al español de una colección de poemas de Eliot, que publicó la editorial Faber & Faber en 1963 (*Collected Poems 1909-1962*). En su prólogo, ofrece un panorama general de la vida del poeta y sobre la complejidad palimpséstica de su obra. Pese a que considera que la traducción es un *brutal proceso de*

⁹⁵ Suarez Hernan, p. 75.

⁹⁶ Antes de la revista *Sur*, Borges había hecho dos contribuciones significativas en la revista *El Hogar* entre 1936-1937, con una reseña sobre crítica en torno a la obra de Eliot y una biografía sintética donde enlista unos títulos, incluyendo el más reciente hasta entonces de *Asesinato en la Catedral* (1936), así como su traducción a un fragmento de *The Rock*. Raggio, p. 241.

⁹⁷ Folguera, p. 262.

trasplante, tiene confianza en que su *paciente sigue vivo*, con la advertencia al lector de que ha colocado un asterisco en el caso de las poesías donde la rima es algo *más que ocasional* para que el lector *trate de imaginárselas así*.⁹⁸ Queda claro por tanto, que su proyecto de traducción parte de lo que dice el poema y no de *cómo* lo dice, haciendo a un lado el intento de reformular las rimas. En consecuencia, en su versión predomina un tono formal descriptivo más que evocador, incluso los pasajes que en el original son líricos los traslada con tono narrativo. Walsh hace notar que la traducción de Valverde gana en presentación estética sin las anotaciones que en la de Gaos eran excesivas, dejando un breve soporte crítico en la introducción,⁹⁹ pero en términos de profundidad en la traducción no aporta más allá que la de Gaos. La traducción de Valverde ha gozado de fortuna editorial en España¹⁰⁰ y en México también hasta la fecha.

Casi una década después, en 1987, se publica la traducción de Esteban Pujals Gesalí,¹⁰¹ en la que elabora una introducción sobre *FQ*, con base en estudios críticos disponibles en su tiempo, actualizados en relación a la información que proporciona Gaos en sus notas, según señala el propio Pujals. Le sigue una nota sobre su traducción, en la que apunta que Eliot utiliza un criterio claramente métrico tanto para los versos breves como para los de tono conversacional, recurriendo a la prosodia de cuatro acentos principales que le permite gran flexibilidad. Contrasta las versiones de Gaos y Valverde con la de Wilcock,

⁹⁸ En T. S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*, pp. 13-14, 21 y 23. Vale añadir que sitúa a *FQ* y en particular a *East Coker* en el centro de su preferencia.

⁹⁹ Walsh, p. 1073.

¹⁰⁰ Folguera, p. 262.

¹⁰¹ Nació en Madrid, España, en 1952. Poeta y Profesor investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado obra poética y participado en publicaciones colectivas académicas y estudios críticos sobre poetas de lengua inglesa. Tradujo también a Gertrude Stein, Lyn Hejinian y *El paraíso perdido*, de John Milton.

señalando la falta de un criterio métrico estricto en los primeros dos, y el uso de versos españoles genuinos por parte de Wilcock quien combina heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. La propuesta de Pujals es añadir a las utilizadas por Wilcock, las cualidades *más flexibles* del eneasílabo, con la intención de encontrar equivalencias aproximadas, no de la forma prosódica inglesa usada por Eliot sino del *efecto* que tal forma produce para el oído cultural británico.¹⁰² Admite que cada sección del poema se alarga en un diez o un quince por ciento en su volumen de versos, lo que considera *irremediable* para su intención de evitar versos excesivamente largos.

Lo anterior explica el parecido visual entre las versiones de Pujals y Wilcock. Es claro que su interés fue partir de la métrica usada por Wilcock más que trabajar a partir de aquella usada por Eliot. Su empeño por ajustar sus versos a la métrica que se impuso, lo llevó a incorporar encabalgamientos de manera excesiva, al grado de convertirse en un rasgo principal del poema en español que no lo era del original, un recurso que además corta el ritmo del lenguaje conversacional que es una cualidad de buena parte del poema.¹⁰³ En su traducción pasó por alto el aspecto de la variación del ritmo que es un rasgo crucial en la estructura de *FQ*. A pesar de su deseo de que el lector bilingüe encontrara correspondencia entre los valores rítmicos de ambos poemas, lo que logró es equivalente a cambiarle la música a la letra de una canción.

¹⁰² Sobre la impredecibilidad de los efectos del poema ver p. 11.

¹⁰³ Montezanti había notado este exceso de encabalgamientos en la traducción de Pujals que, considera, producen una “sensación de inseguridad o de vértigo allí donde Eliot es meditativo y sosegado”, p. 55.

A Walsh, la versión que hace Pujals de *Burnt Norton* le parece interesante,¹⁰⁴ es quizá porque su valor es experimental. En ese sentido lo que el mismo Walsh apunta respecto a que la reescritura puede ser una consecuencia del acto de traducir pero no debe ser su motivación principal,¹⁰⁵ puede aplicarse también respecto a la transformación del ritmo. Resulta contradictorio que, contando con el soporte crítico actualizado sobre la obra de Eliot, incluidas las referencias intertextuales, y con cierta capacidad para jugar con la métrica, no convergieran estos factores en una traducción memorable, quizá porque inclinó sobremanera su interés en un solo aspecto métrico; por eso y en su favor, se puede reconocer que los pasajes líricos son los que logra mejor.

La publicación de Harold Alvarado Tenorio¹⁰⁶ tiene fecha del 26 de septiembre de 1888, exactamente el centenario del nacimiento de Eliot. Incluye en su selección *The Love Song of J. Alfred Prufrock, Gerontion, The Waste Land, Notes on The Waste Land, The Hollow Men y Four Quartets*. Abre con un ensayo sobre la poesía de Eliot y agrega una nota sobre la bibliografía donde aclara que para la versión de los poemas hizo la compulsa de algunas traducciones que enlista. Lo anterior, explica el parecido tan cercano de muchos de sus versos en *EC* con las versiones de Jaime Tello, José María Valverde y Gaos, se distancia de ellas cuando queda insatisfecho o edita la sintaxis o cambia algunos vocablos, pero también repite algunos errores léxicos. Siendo tan parecida su traducción a las anteriores, no aporta mayor profundidad de comprensión, o soluciones particularmente novedosas. En los

¹⁰⁴ Walsh, p. 1071.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1079.

¹⁰⁶ Nació en Buga, Colombia, 1945. Su poesía ha sido traducida a varios idiomas y colabora con diversos medios literarios y periodísticos de América y Europa. Dirige la revista literaria impresa y virtual *Arquitrahe*.

pasajes líricos intenta algunas rimas asonantes más bien como excepción. Procura como las anteriores una traducción cercana a la literalidad.

Un año después, en 1989, se publica la primera traducción de José Emilio Pacheco, desprovista de notas y de prólogo, permite sin embargo que el poema se defienda solo. No está exento de desaciertos, algunas decisiones son criticables, pero muestra comprensión de vocablos claves que se repiten a lo largo de los cuatro cuartetos, conserva las alusiones intertextuales, sigue los cambios de ritmo del original, opta por registros entre lo formal y lo coloquial, conservando la disposición de los versos y las estrofas. Enfatiza los movimientos líricos con rimas consonantes que consigue con maestría. En su versión, hay un equilibrio entre la reescritura y la cercanía al original que restituye el valor poético y de estructura de *FQ*.

Al año siguiente de la traducción de José Emilio Pacheco, se publica en México *Poesía completa 1909-1962* de T. S. Eliot, en la versión de José Luis Rivas,¹⁰⁷ la cual le mereció junto con *Brazos de mar*, el Premio Xavier Urrutia en 1990. Rivas es seguidor de la perspectiva clásica que proponía Borges acerca de la traducción;¹⁰⁸ su visión de la traducción libre lo conduce a traducir *EC* con cierto desparpajo, resultando en algunos aciertos y también en errores que podían evitarse con mayor rigor en la indagación de lo que está traduciendo. Entre otros errores, evita sobremanera repeticiones que son clave del poema original. Considerando que su atención abarca toda la obra poética de Eliot, resulta comprensible en

¹⁰⁷ Aunque abarca el mismo periodo que las *Poesías reunidas* en versión de Valverde, a diferencia de la versión española, la de José Luis Rivas incluye: *El libro de los gatos versátiles del viejo tlacuache* y *Poemas de juventud*.

¹⁰⁸ Notas propias sobre la conferencia “La traducción poética como recreación: Borges y Paz” y del seminario de literatura y traducción: “Entre traducción y creación”, dictados por José Luis Rivas el 21 y 22 de mayo de 2013 en el Instituto Juárez y en la Biblioteca Central Manuel Bartlet, respectivamente, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Sobre la perspectiva de Borges en torno a la traducción, ver nota 34.

cierta medida; aunque contando en su tiempo con un amplio bagaje crítico en qué apoyarse, es a la vez difícil de excusar. Lo que caracteriza a su traducción es el uso de una sintaxis cercana al lenguaje hablado que mezcla con algunos vocablos o frases rebuscados (que era parte de la intención de Eliot), pero sin atención al ritmo se torna en un constante tono narrativo. La estrofa II-1 que en el original es rimada, la elabora con algunos versos en hipérbaton y una rima asonante por excepción para presentar cierto contraste con la estrofa siguiente, sin conseguir el tono lírico que por ejemplo Wilcock logra sin rimas pero con aliteraciones.

La narrativa desarrollada por Gustavo Díaz Solís, calificada de poética,¹⁰⁹ le permite tener oído para conseguir en la traducción de *EC*, de 1991, un balance similar al alcanzado por Jaime Tello, entre la literalidad y el ritmo, aunque con menos errores que la de aquél. Se le puede señalar algunos desaciertos respecto a alguna paradoja o sobre la elección de algún vocablo clave. No se comprometió a trabajar las rimas, pero cabe estimarla como una traducción semánticamente confiable.

En 1994, Miguel Ángel Montezanti publica en Argentina un estudio académico riguroso de *FQ*, acompañado de su traducción y de una abundancia de notas. Su estudio cierra con un breve apéndice sobre la versificación y la traducción, donde se propone cercanía al orden de formulación del original hasta donde le permite la norma del español, la búsqueda del *efecto* del pie rítmico que explica como cierta recurrencia de acentos en los versos largos, pero no un efecto a ultranza, pues entiende que el mismo Eliot ironiza sobre sus propios recursos. Se propone también el uso de rimas asonantes para el fragmento IV de *EC* que le

¹⁰⁹ Díaz nació en Güira, Sucre, Venezuela, en febrero de 1920 y falleció el 17 de enero de 2012. Cuentista, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1995. (Urdaneta)

permiten *la reflexión sonora sin torturar el significado*,¹¹⁰ Pese a que en sus notas da cuenta de algunas alusiones, no las conserva en el verso. Cuida el aspecto polifónico y las paradojas y es muy creativo en su intento de llevar el poema al lenguaje de su país, lo cual conlleva aciertos y desaciertos. Tal como se propuso, consigue crear un poema muy sonoro y rítmico.

Tal como Ángel Flores y Vicente Gaos habían hecho la publicación conjunta de *Tierra Baldía* y *Cuatro Cuartetos*, dedicándose cada quien a uno de los poemas, Juan Malpartida y Jordi Doce hacen también una edición conjunta, con una valiosa introducción a la obra de T. S. Eliot. Incluyen además una declaración de intenciones, de alcanzar el lenguaje poético al traducir a Eliot y no ofrecer solo un texto de acercamiento a su obra, y la de ejercer una libertad que consista en ser fieles a su poesía, acercándose filológicamente al poema. Lo que se desprende de la traducción que hace Jordi Doce de *EC*, es que en efecto consiguió lo que se propuso. Su dominio del lenguaje poético lo demuestra por ejemplo en pasajes tan narrativos como la estrofa I-3, con soluciones novedosas y aparentemente sencillas, el ritmo en todo el poema y las rimas consonantes de los pasajes líricos. Como toda traducción, tiene detalles que observarse, sobre todo hacia el final del poema. De manera que no comparto por completo la opinión de Walsh, cuando compara las traducciones de Gaos, Valverde y Doce con el autoanálisis que hace García Yebra sobre su propia traducción de Addison, respecto a que se trata de una traducción en prosa que recibe del original algún destello poético, distribuida en líneas que solo externamente se asemejan a versos,¹¹¹ esta comparación es

¹¹⁰ Montezanti, p. 55.

¹¹¹ Walsh, p. 1078.

hasta cierto punto aceptable para las versiones de Gaos y Valverde, pero es injusta con la versión de Doce. Un alcance sobresaliente respecto a las traducciones españolas anteriores.

Después de trece años de la traducción de Jordi Doce y una distancia de veinticinco años desde su primera versión, José Emilio Pacheco publica en enero de 2014 en la revista *Letras Libres*, una versión anotada de *EC* que no se trata de la misma ni de una traducción completamente nueva, sino de una reedición, derivada de años de estudio sobre Eliot y de un interés genuino en el poema. Baste recordar el ensayo *La traición de T. S. Eliot* que publicó en la misma revista en enero de 1999. La reciente publicación de Ed. Era incluye las últimas versiones de los *Cuatro Cuartetos* que Pacheco “no dejó de corregir y anotar”,¹¹² así como una puntual cronología sobre la vida y obra de Eliot, de su contexto sociopolítico y literario, así como de la bibliografía que consultó y que, seguramente, fueron las bases para elaborar el ensayo de 1999 y para su traducción. Respecto a la segunda versión, es claro que intentó enmendar errores, así como de perfeccionar el tono lírico o la sonoridad de algunos versos y pasajes que lo habían dejado insatisfecho; también con mayor autonomía aumenta el número de versos, con una estrategia similar a la de Wilcock, dividiendo algunos versos largos (no la totalidad) en el hemistiquio, pero respetando los cambios de ritmo, las señales intertextuales y el aspecto de indeterminación de los versos sin explicarlos.

II.3 La traducción de Muñoz Rojas y las recientes

Sin adentrarme a un análisis detallado, aventuro unos comentarios sobre las siguientes tres traducciones.

¹¹² Eliot, *Cuatro cuartetos: Aproximación, Edición y Notas de José Emilio Pacheco*, contraportada.

En la de José Antonio Muñoz Rojas, de 1946, se percibe sobre todo la preocupación por el valor semántico, aplica para él lo dicho sobre escribir en líneas que se asemejan a versos, pues no tiene ritmo, tampoco intentó ocuparse de las rimas. Algunas intuiciones son acertadas, recoge al vuelo las alusiones a San Juan de la Cruz, capta el registro coloquial de algunas frases (los viejos de voz apagada), pero no procura trasladarlas en lenguaje poético: “uno solo tiene que aprender a sacar lo suyo a las palabras”, hay errores léxicos y desaciertos en la elección de algunos registros como *carreta* por *van*, *precipicio* por *grimpen*. Traduce tímidamente la afirmación tajante de Eliot *Poetry does not matter* como *La poesía importa poco*.

La traducción de Andreu Jaume, de 2016, inicia con un ensayo interesante sobre Eliot y su poesía, introduciendo fragmentos de su obra para demostrar su evolución. Aborda de igual manera los *Cuatro Cuartetos*, que para un lector que se acerca por primera vez a la poesía de Eliot, es bastante didáctica y amena, permite tener un panorama de la complejidad de su poesía pero desde una perspectiva que la muestra accesible. Lo que sobresale de su versión es el lenguaje actual y conversacional, fluido, él mismo declara su intención de observar metro y rima, de ensayar una prosodia que refleje el aliento del original con un control riguroso de acentos, pausas y rimas internas, sin embargo, a ratos suena tan coloquial que no se percibe el lenguaje poético. Las rimas que usa en el fragmento IV son asonantes. Incorpora soluciones novedosas: “solución del enigma febril en su baremo”, “veinte años más a la espalda”, no conserva todas las huellas de otras escrituras aludidas: “Oscuridad de oscuridades”.

La traducción de José Luis Rey para empezar es un proyecto de gran envergadura, es por eso que se ha publicado un primer tomo en tanto se prepara el segundo. Su versión

tiene un ritmo constante, menos regular hacia el final del poema. Interpreta el sentido de algunos versos: *Which is already flesh, fur and faeces* es traducido por *que es cuerpo mortal, piel y heces*; *woven with a silent motto*: *tejido con un lema ya olvidado*; *Eating and drinking. Dung and death*: *Bebiendo y comiendo. Solo estiércol y muerte*; *What was to be the value of the long looked forward to*: *Cuál sería el criterio para nuestros deseos*. En el pasaje lírico II-1 elabora algunas rimas asonantes pero logra aliteraciones como “Entre estrellas rodantes rodó el trueno / como carro triunfal / usado en esas guerras consteladas”. Una interpretación posible del verso *leaving one still with the intolerable wrestle* donde hasta ahora se había interpretado *still* como *todavía*, pero significa también silencioso o quieto, es la que intenta como “dejándonos mudos en la lucha insoportable”.

III. *EAST COKER*, ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRADUCCIONES EN ESPAÑOL

III.1 Sobre el corpus

El análisis abarca once ediciones impresas, españolas e hispanoamericanas, de *East Coker*, y una más en formato electrónico de José Emilio Pacheco (2014).

Entre las ediciones bilingües que se estudian, figuran las de: Gustavo Díaz Solís, Miguel Ángel Montezanti, Esteban Pujals, Jordi Doce, Harold Alvarado Tenorio y Juan Rodolfo Wilcock. Las de Montezanti y Pujals van además acompañadas de notas al pie. Otras ediciones anotadas aunque monolingües son las de Vicente Gaos y José Emilio Pacheco (2014). La presentación bilingüe o las notas ponen a la vista del lector que tiene entre sus manos una traducción. En contraposición, las versiones monolingües sin notas son de: Jaime Tello, José Emilio Pacheco (1989), José Luis Rivas y José María Valverde.¹¹³ Por otra parte, incluyen algún estudio o introducción sobre Eliot y Cuatro Cuartetos: Pujals y Montezanti; e introducciones en un sentido más general sobre la poesía de Eliot, las versiones de: Jordi Doce, José María Valverde y Harold Alvarado, quienes presentan una edición de poesía reunida o una selección; y Gustavo Díaz ofrece una introducción sumamente breve y general sobre el autor.

Abarco también los cinco fragmentos de *EC*, aunque no la totalidad de los versos (doscientos once), tratándose de doce traducciones cada uno de los versos se prestaba para análisis, pero no era posible abarcarlos todos. Retomé algunos criterios que Stefan Beyer define para el análisis de las traducciones del *Fausto* de Goethe, de manera que elegí los versos donde hay mayor divergencia entre las traducciones, pasajes particularmente líricos,

¹¹³ Stefan Beyer refiere los métodos de traducción “ilusionistas” y “anti-ilusionistas” de Jiri Levy: los primeros “crean la impresión de que el lector está leyendo el texto de origen” y los segundos al incorporar comentarios del traductor “constantemente recuerdan al lector que el texto que está leyendo es una traducción”, pp. 45-46.

así como versos que aluden a otros textos, con el fin de observar las estrategias de traducción en relación con la intertextualidad y con recursos empleados en el original, como las repeticiones, la variación del ritmo y de la métrica, entre otros. Se observa en particular si el traductor en su pretensión creativa se distancia del original, o si al inclinarse por la “fidelidad” se malogra la intención estética.

III.2 Análisis

III.2.1 Observaciones sobre el Fragmento I-1

T. S. Eliot Fragmento I-1

1	In my beginning is my end. In sucession	9	Houses live and die: there is a time for building
2	Houses rise and fall, crumble, are extended,	10	And a time for living and for generation
3	Are removed, destroyed, restored, or in their place	11	And a time for the wind to break the loosened pane
4	Is an open field, or a factory, or a by-pass.	12	And to shake the wainscot where the field-mouse trots
5	Old stone to new building, old timber to new fires,	13	And to shake the tattered arras woven with a silent motto.
6	Old fires to ashes, and ashes to the earth		
7	Which is already flesh, fur and faeces,		
8	Bone of man and beast, cornstalk and leaf.		

In my beginning is my end (1)

La paradoja con que inicia el poema, es una reflexión sobre el tiempo en primera persona. La consciencia de sí mismo como ser vivo y la fatalidad que implica. Por un lado alude al lema de María Estuardo¹¹⁴ y, por otro, entraña la connotación de la figura de polvo (de polvo eres y en polvo te convertirás) en conexión con el elemento tierra del poema; el ser como parte de un todo, seres vivos e inanimados sujetos al movimiento cíclico entre construcción y destrucción.

¹¹⁴ Ver p. 28.

En la misma estrofa, versos subsecuentes aluden al Eclesiastés 3, un rasgo bíblico a tomar en cuenta.¹¹⁵ La mayoría de las versiones de *Cuatro Cuartetos* traducen *beginning* como “principio”. Considérese por un lado la familiaridad de versículos (en cualquiera de sus traducciones al español) tales como: *En el principio creó Dios los cielos y la tierra;*¹¹⁶ *En el principio era el verbo;*¹¹⁷ *Yo soy el alfa y la omega, principio y fin.*¹¹⁸ La alusión bíblica es menos notoria con el uso del sinónimo “comienzo” por el que optan Valverde y Alvarado.

Por otra parte, el mismo verso sirve para ilustrar la frecuente preocupación de los traductores por evitar repeticiones aunque sea un recurso del poema fuente. La paradoja inicial se repite en otras estrofas y al final del poema en sentido inverso (*In my end is my beginning*); así como al final del fragmento I, dice: *I am here / Or there, or elsewhere. In my beginning*. Frente a las cuales, Rivas, Tello y el mismo Alvarado recurren al uso de sinónimos.

	Tello		Rivas
1	En mi principio está mi fin. Sucesivamente //	1	En mi principio está mi fin. Una tras otra, //
51	o allí, o en cualquier otra parte. En mi	51	O allá, o en otra parte. En mi comienzo. //
211	comienzo.// del petrel y de la marsopa. En mi fin está mi principio.	211	Del petrel y la marsopa. En mi fin está mi principio.
			Alvarado
		1	En mi comienzo está mi fin. Una tras otra //
		51	O allá o en cualquier sitio. En mi principio. //
		211	Del petrel y el cerdo de mar. En mi fin está mi comienzo.

¹¹⁵ Stefan Beyer considera que las referencias intertextuales deben ser reconocibles en la traducción, sobre todo en el caso de textos ampliamente conocidos, como la Biblia, p. 58.

¹¹⁶ Génesis 1: 1.

¹¹⁷ Juan 1: 1-2.

¹¹⁸ Apocalipsis 1:8 y 22:13.

A time for (9-11)

El Eclesiastés 3¹¹⁹ señala que hay un tiempo para cada cosa. Lo que construye en el poema la alusión a ese pasaje bíblico,¹²⁰ es la repetición: *a time for*, que crea un ritmo cercano a la letanía: *there is a time for building[...]* / *And a time for living [...]* / *And a time for the wind*. Las versiones de Tello, Gaos, Valverde, Díaz, Alvarado y Montezanti, conservan las anáforas. Salvo que, en el caso de estos dos últimos mencionados, eliminan la última anáfora con el uso de sinónimos (“Y sacuda... / Y agite”; “estremece... / Y agita”).

J. Tello (1949)

Las casas viven y mueren: hay un tiempo para construir
y un tiempo para vivir y para engendrar
y un tiempo para que el viento quiebre el cristal flojo
y para sacudir el entablado donde trota la rata
y para sacudir los andrajosos tapices
urdidos con un lema silencioso.

J. M. Valverde (1978)

Las casas viven y mueren; hay un tiempo para construir
y un tiempo para vivir y para engendrar
y un tiempo para que el viento rompa el cristal
desprendido
y agite las tablas del suelo donde trota el ratón de campo
y agite el tapiz hecho jirones con un lema silencioso.

H. Alvarado (1988)

Las casas viven y mueren: hay un tiempo para construir
Y un tiempo para vivir y engendrar
Y un tiempo para que el viento rompa la floja ventana
Y sacuda las tarimas donde salta el ratón
Y agite el raído tapiz con un silencioso lema.

V. Gaos (1951)

Las casas viven y mueren: hay un tiempo para edificar
Y un tiempo para la vida y la generación
Y un tiempo para que el viento rompa la desvencijada ventana
Y sacuda el entarimado por donde trota el ratón
Y sacuda el harapiento Arras tejido con un silencioso lema

G. Díaz (1991)

Las casas viven y mueren; hay un tiempo para edificar
Y un tiempo para vivir y para generar
Y un tiempo para que el viento rompa la ventana
desgonzada
Y para que sacuda el zócalo donde el ratón de campo corre
Y para que sacuda el desflechado tapiz bordado con un
lema silencioso.

M. A. Montezanti (1994)

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.

¹¹⁹ El Eclesiastés 3 en inglés dice: “*There is a time for everything, and a season for every activity under the heavens: / a time to be born and a time to die, / a time to plant and a time to uproot*” (New International Version, NIV, en HarperCollins Christian Publishing, 1993).

¹²⁰ Longhitano denomina “descarte” al tipo de alusiones que violan intencionalmente la norma lingüístico-discursiva de donde provienen, con finalidades expresivas, que tiene como efecto un extrañamiento, una impresión derivada de procesar lo irregular, inesperado o diferente, a partir de su identificación; si bien señala que lo importante no es el reconocimiento en sí del descarte sino los procesos de interpretación que se detonan, pp. 70-71.

Wilcock traduce: “hay un tiempo de edificar y un tiempo de vivir”,¹²¹ a diferencia de las demás versiones, usa la preposición, “de”, acercándose a la sílaba corta *for* o *to*. Por otro lado, evita la triple repetición de “un tiempo” sustituyéndolo por “y otro”. De manera similar hacen Rivas y Doce: prefieren repetir “y otro” formando así la anáfora; Rivas de hecho hace una triple repetición de “otro”, con lo que la sustitución para evitar repetir ‘un tiempo’ no tiene sentido; la alusión al Eclesiastés se opaca.

J. R. Wilcock (1956)

Las casas viven y se mueren;
hay un tiempo de edificar,
y un tiempo de vivir y generar,
y otro para que el viento rompa los vidrios flojos
y sacuda los zócalos donde corren las ratas,
y sacuda el tapiz hecho pedazos
bordado con un lema silencioso.

J. L. Rivas (1990)

Las casas viven, mueren: hay un tiempo para edificar
Y otro para engendrar y otro para vivir,
Y otro más para que el viento rompa los vidrios flojos
de la ventana
Y sacuda el alfarje donde trotan los ratones de campo
Y sacuda el tapiz de Arras hecho tiras, entretejido
con una tácita divisa.

J. Doce (2001)

Las casas viven, mueren: existe un tiempo para edificar
y otro para la vida y la generación,
y otro para que el aire rompa el vidrio desportillado
y sacuda las tablas donde corretea el ratón de campo
y el raído tapiz que exhibe su callado lema.

Pacheco y Pujals conservan, con la repetición de “un tiempo para” la huella del Eclesiastés, prescindiendo de la anáfora al dividir los versos y aumentar así su número. Pujals, además incorpora constantes encabalgamientos y asonancias finales, cambiando totalmente el ritmo.

J. E. Pacheco (1989)

Las casas viven y mueren.
Hay un tiempo para la construcción,
Un tiempo para habitar y engendrar
Y un tiempo para que el viento rompa el cristal desprendido
Sacuda las maderas en que trota el ratón del campo
Y el tapiz en jirones donde se halla bordado
Un lema silencioso.

J. E. Pacheco (2014)

Las casas viven y mueren:
Hay un tiempo para la construcción,
Un tiempo para habitar y engendrar
Y un tiempo para que el viento arranque el cristal
desprendido,
Sacuda [la tarima](#) en que trota el ratón de campo
Y el tapiz en jirones donde se halla bordado
Un lema silencioso.

¹²¹ Similar a la versión Reina Valera del Eclesiastés 3: “Tiempo de nacer, y tiempo de morir ...” (en HarperCollins Christian Publishing, 1993).

E. Pujals (1987)

Las casas viven, mueren: hay un tiempo
para edificar y para la vida
y la generación y un tiempo
para que el viento rompa el vidrio suelto,
sacuda el zócalo por donde trota
el ratón y el andrajoso tapiz
donde tejieron callada leyenda.

And a time for the wind to break the loosened pane (11)

La traducción del verbo *break* es trasladado por la mayoría de forma literal como “romper”. Tello, Montezanti y Pacheco usan otros verbos (quebrar, desgajar, arrancar), aunque el efecto está en la combinación de los elementos. En la primera versión de Pacheco hay una coincidencia exacta con el verso de Valverde; en la segunda versión, con el cambio de verbo “arrancar” dota al verso, y a la imagen del viento, mayor fuerza.

y un tiempo para que el viento rompa el cristal desprendido (Valverde, 1978)

Y un tiempo para que el viento rompa el cristal desprendido (Pacheco, 1989)

Y un tiempo para que el viento arranque el cristal desprendido (Pacheco, 2014)

Pujals y Montezanti eligen términos parecidos (“vidrio suelto”) pero el efecto es distinto. En Pujals, resulta cacofónico, domina el sonido sobre la imagen evocada.

y la generación y un tiempo / para que el viento rompa el vidrio suelto, (Pujals, 1987)

y un tiempo en el que el viento desgaja el vidrio suelto (Montezanti, 1994)

Como la de Montezanti, otras versiones agregan matices en la creación de la imagen: “el viento desgaja”, “desvencijada ventana”, “ventana desgonzada”, “vidrio desportillado”.

Y un tiempo para que el viento rompa la desvencijada ventana (Gaos, 1951)

Y un tiempo para que el viento rompa la ventana desgonzada (Díaz, 1991)

y otro para que el aire rompa el vidrio desportillado (Doce, 2001)

Se observa que Díaz, adapta su descripción a un regionalismo venezolano: algo “desgonzado” está desencajado o deteriorado. Doce se distancia apenas del sentido más

próximo. Tello, procura acercarse al poema fuente en el sentido y la forma, el verbo “quebrar” hace una diferencia sutil con las más literales:

y un tiempo para que el viento quiebre el cristal flojo (Tello, 1949)

y otro para que el viento rompa los vidrios flojos (Wilcock, 1956)

Y un tiempo para que el viento rompa la floja ventana (Alvarado, 1988)

Y otro más para que el viento rompa los vidrios flojos de la ventana (Rivas, 1990)

To shake (11-13)

Tello alude al tiempo cuando traduce el segundo de este par de versos:

y un tiempo para que el viento quiebre el cristal flojo / y para sacudir el entablado donde trota la rata (Tello)

Los demás traductores advierten una elipsis del sujeto más próximo: *the wind* (“el viento”), que por un lado tiene el atributo de sacudir algo, de manera que recurren a las formas conjugadas: [Y un tiempo para que el viento] “sacuda”, “agite” o [un tiempo en el que el viento] “estremece”, “agita” (Montezanti).

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. (Eliot)

Aunque *to shake* parece una forma del infinitivo y por tanto se presta a cierta ambigüedad, puede entenderse como un verbo subordinado al sujeto *the wind*.

To shake tiene distintas acepciones, entre ellas, temblar o vibrar, también puede significar movimientos más violentos regulares o erráticos. Puede ser que el viento logre sacudir la madera en caso de un huracán o que con cierta fuerza pueda sacudir un zócalo que está a medio desprenderse, pero normalmente sólo la hará vibrar o como lo pone Montezanti, estremecerse. En cambio, es muy común que el viento aún no siendo muy fuerte sacuda un tapiz, sobre todo si pende de la pared, como solía ser el caso de los paños de Arrás que también se acostumbraba usar de cortina. Esta puede ser la justificación para que Montezanti en un verso use “estremece la madera” y en el siguiente “agita el tapiz”, prescindiendo de la

anáfora. La mayoría tradujo “sacudir” o “agitar” las maderas. Pacheco y Pujals evitaron repetir el verbo *to shake* con una elipsis:

Sacuda las maderas en que trota el ratón del campo / Y el tapiz en jirones donde se halla bordado (Pacheco, 1989)

Sacuda la tarima en que trota el ratón de campo / Y el tapiz en jirones donde se halla bordado (Pacheco, 2014)

sacuda el zócalo por donde trota / el ratón y el andrajoso tapiz / donde tejieron callada leyenda (Pujals)

The wainscot where the field-mouse trots (12)

Se tradujo *the wainscot* como: maderas, entablado, entarimado, tablas del suelo, tablas, tarimas,¹²² alfarje, términos que refieren al piso; sin embargo, el término en inglés se refiere al recubrimiento o forro inferior de una pared que puede ser de madera u otro material. En ese sentido el uso de zócalo por Wilcock, Pujals y Díaz, es más preciso; si bien en México zócalo tiene actualmente la connotación de plaza; otras opciones podrían ser “friso” o “zoclo”. Por otra parte, es claro que Eliot describe una casa en el campo, cuando dice *where the field-mouse trots*. Tello y Wilcock usan “rata”, Gaos, Pujals, Alvarado y Montezanti traducen sencillamente “ratón”, omitiendo el detalle del campo. La mayoría traslada el “trote” del ratón de manera literal (*The field-mouse trots*). En inglés es común aplicar *trot* al andar no sólo de los caballos sino de otros cuadrúpedos. En español suena algo extraño decir que el ratón trota, sería válido si fuera parte del juego y de la intención del poema causar extrañamiento en ese sentido. Wilcock y Díaz eligieron el verbo “correr”. Alvarado se aleja del original al usar “salta”. Jordi permite concebir la imagen del ratón que anda con celeridad por distintas direcciones al usar sencillamente “corretea”.

¹²² Pacheco cambia “sacuda las maderas” por “sacuda la tarima”, en su segunda versión. Su nota 4 dice: “La *tarima en que trota el ratón de campo*. Una cita de *Mariana*, un poema de lord Alfred Tennyson...” que transcribe como: “Todo el día en la casa soñolienta / Las puertas rechinaron en sus goznes. / La mosca azul cantó en los cristales. / En la mohosa tarima / Chilló el ratón”. No queda manifiesto si esa traducción es del propio Pacheco. Revisando la versión en inglés, implica la misma pregunta para el traductor respecto a *wainscot*, dice: “*All day within the dreamy house, / The doors upon their hinges creak’d; / The blue fly sung in the pane; the mouse / Behind the mouldering wainscot shriek’d.*”.

the tattered arras woven with a silent motto (13)

La traducción de *tattered* dio origen también a una variedad de versiones: andrajosos, harapiento, hecho pedazos, hecho tiras, hecho jirones, en jirones, raído, desflecado, deshilachado; ninguno de los términos parece inadecuado, en cambio hay un error ortográfico en el uso de “Arras” por parte de Gaos y Rivas, puesto que como palabra grave remite a un sentido muy distinto al que pretendían darle; lo correcto es “pañó de Arrás” o “tapiz de Arrás” que refiere a un antiguo tapiz flamenco. Eliot escribió *tattered arras*,¹²³ como una metonimia; las demás versiones en español dejaron sólo “tapiz” o “tapices”, omitiendo el detalle de su origen. El lector podría quedarse con una idea equivocada que deriva de un error ortográfico (Arras), si bien, aún con el error deja una pista al lector curioso. Por otra parte, la descripción del origen del tapiz no es determinante para la comprensión del poema, pero sí remite a un pasado más alejado en el tiempo.¹²⁴

Woven se tradujo como: urdido, tejido, bordado, entretejido, tramado. Valverde y Alvarado lo esquivan con una elipsis. Doce lo sustituye por “exhibe”:

Y agite el raído tapiz con un silencioso lema. (Alvarado)

y agite el tapiz hecho jirones con un lema silencioso. (Valverde)

y sacuda las tablas donde corretea el ratón de campo / y el raído tapiz que exhibe su callado lema (Doce)

La versión de Rivas, traduce *silent motto* como “tácita divisa”:

Y sacuda el tapiz de Arras hecho tiras, entretejido / con una tácita divisa (Rivas)

¹²³ En un principio Eliot usó la forma arcaica *Aresse*, de la época de los Tudor, la defendió en su intercambio epistolar con Hayward y con Frank Morely quienes la habían observado. Finalmente desistió, aceptando que el término parecía molestar a los lectores (Ricks y McCue, *Op. Cit.*, p. 931).

¹²⁴ Durante la época de los Tudor y de la rama de los Habsburgo que reinó España, los tapices eran objetos de lujo para decorar las paredes y servían a la vez para abrigar las habitaciones; abundaban los decorados con retratos de la monarquía, alusiones bíblicas y ya en el S. XVII también aquellos con motivo de El Quijote. Las fábricas más famosas de tapices eran las de la ciudad de Arrás (antes flamenca, hoy francesa) y los tapices gobelinos de París. Existe una colección de alrededor de doscientos tapices gobelinos del S. XVII con motivos de El Quijote. De manera que otras opciones de traducción podrían ser “tapiz flamenco” o “gobelino” que puede usarse como metonimia.

Por un lado, Rivas se aleja de la correspondencia más cercana de *silent* con el vocablo “tácita”, el inconveniente es que esta palabra tiene una connotación ambigua: por un lado significa ciertamente “callada” o “silenciosa” y, por otro, es algo que se supone o entiende pero que no se dice formalmente o que no se expresa, esta es la connotación de uso más común; el verso refiere a una leyenda bordada, es decir, formalmente escrita, es por eso no muy acertado traer “tácita” al verso. Respecto a “divisa” el uso es correcto, aunque de manera similar, el uso más común (de moneda extranjera) distrae y el efecto poético decae.

III.2.2 Observaciones sobre el Fragmento I-2

T. S. Eliot Fragmento I-2
14 In my beginning is my end. Now the light falls
15 Across the open field, leaving the deep lane
16 Shuttered with branches, dark in the afternoon,
17 Where you lean against a bank while a van passes,
18 And the deep lane insists on the direction
19 Into the village, in the electric heat
20 Hypnotized. In a warm haze the sultry light
21 Is absorbed, not refracted, by grey stone.
22 The dahlias sleep in the empty silence.
23 Wait for the early owl.

En esta segunda estrofa se crea una escena mediante descripciones del lugar e imágenes que evocan experiencias sensoriales de luz (*light falls, dark in the afternoon, not refracted*) temperatura (*electric heat, warm haze, sultry light*) y sonido (*empty silence*). La voz poética invita a la contemplación de un atardecer apacible en un espacio entre el campo y la ciudad “hipnotizada” por la luz eléctrica, sumida en un sueño artificial, en preparación del escenario de ensoñación que seguirá después.

Light falls y dark in the afternoon (versos 14 y 16)

En *the light falls*, “*fall*” puede entenderse como caída pero también en el sentido de descenso gradual. La mayoría traduce de manera literal: “la luz cae” o “cae la luz”; en otras versiones “desciende” o “declina” (Gaos, Pujals y Rivas) son correspondencias también

acertadas. *Light falls* guarda relación con *dark in the afternoon*, que es traducido en las versiones más literales como: oscuro/a en la tarde, en la tarde oscura (Gaos, Valverde, Pujals y Alvarado); o con matices que dan cuenta del momento cuando la luz del sol comienza a desaparecer o cuando hay más oscuridad que trazos de luz, aunque el poema no dice *twilight* o *sunset* o *dusk*, sino *dark in the afternoon*: “oscura en el anochecer” (Pacheco-1989), “oscura en el atardecer” (Díaz, Pacheco-2014), “oscura en el ocaso” (Montezanti), “oscuro en el crepúsculo” (Wilcock), “ya oscuras al crepúsculo” (Rivas); nótese que Rivas incorpora por autonomía el “ya”. A la vez poéticas, sin distanciarse mucho del original son: “en la penumbra de la tarde” (Doce), “sombria en la tarde” (Tello), también jugando con la experiencia sensorial entre luz y oscuridad. Doce y Pacheco traducen *open field* como “descampado” y “campo raso”, respectivamente, correspondencias bien logradas sin una literalidad ceñida.

Vocablos y recursos (versos 14 - 17)

Wilcock y Rivas sustituyen el verbo en *leaving the deep lane*, con el verbo del siguiente verso *Shuttered with branches* pero en gerundio: “encerrando”, “cerrando”, o en el caso de Pacheco, sustituye ambos verbos por “Y oculta” (1989), “Se oculta” (2014); estos cambios inciden en la sintaxis. Hay que ver los recursos mencionados como la búsqueda de una solución poética: *shutter*, como sustantivo refiere a persianas o a una cubierta movable para ventanas o puertas que se ajusta para dejar pasar la luz; y como verbo, refiere a cerrar como con persianas. La traducción de Wilcock es a la vez bella y cercana a la imagen del poema original.

Al otro lado del campo abierto, cerrando con ramajes / Sus rutas cenagosas, ya oscuras al crepúsculo, (Rivas)
a través de los campos abiertos, encerrando / entre persianas de ramaje / el camino profundo y oscuro en el crepúsculo,
(Wilcock)

Pacheco además incorpora la anadiplosis “vereda / Vereda”, que luego deshace en su segunda versión con un sinónimo quizá preocupado por la repetición: “vereda / Sendero”:

Y oculta con sus ramas la honda vereda, / Vereda oscura en el anochecer (Pacheco, 1989)

Se oculta entre sus ramas la honda vereda, / Sendero oscuro en el atardecer (Pacheco, 2014)

Deep lane se tradujo como: honda senda, callejón profundo, camino profundo, hundida vereda, honda vereda, hondo sendero, profunda vereda; Rivas se aventuró a la interpretación libre de: “rutas cenagosas”, no obstante es por esas vías donde “pasa una camioneta”. La incorporación de elementos de la modernidad (*van*, *electric heat*), alude a la creciente urbanización, también permite distinguir entre el presente (moderno) de esta estrofa y el pasado de la siguiente; “rutas cenagosas” da una imagen más agreste que en todo caso correspondería más al tono de la estrofa siguiente. No se justifica la interpretación de *deep* como “cenagosas”.

Es curioso que Montezanti utilice el vocablo “carro” para traducir *van*, puesto que en Argentina suele referir todavía al arrastrado por caballos o personas, lo común en ese país es automóvil, coche o auto; podría pensarse que lo hace de acuerdo al uso común y extendido en hispanoamérica, no obstante a la vez introduce vocablos de su país:¹²⁵ versos más adelante traduce *electric heat*, como “estufa eléctrica”, que es el término común en Argentina para nombrar la calefacción (en México, como se sabe, la estufa es el aparato de cocina, que en Argentina llaman “cocina”); sin embargo, *electric heat* no es el aparato sino la sensación del calor que en la contemplación y la neblina bochornosa crean la imagen de espejismo de la escena posterior. En inglés, el calefactor eléctrico es *electric heater* o (*electric*) *radiator* o *electric fireplace*.

¹²⁵ Es autor de: *Sólo vos sos vos: sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense* (2011).

And the deep lane insists on the direction / Into the village, in the electric heat / Hypnotized. In a warm haze the sultry light (Eliot)

y la honda senda insiste / rumbo a la villa y la estufa eléctrica; / hipnotizada. En la neblina tibia la luz bochormosa (Montezanti)

Se ha examinado algunas estrategias que usan y algunos errores, ahora es necesario también paladear el efecto que provocan los versos en conjunto.

J. Tello (1949, Colombia)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora la luz cae** sobre el **campo abierto**, dejando la **honda senda** obturada de **ramas**, sombría en la **tarde**, donde **úno** [sic] se reclina contra un **banco** mientras **un camión** pasa,

V. Gaos (1951, España)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora la luz descende** A través del **campo abierto**, dejando al **callejón** profundo Cerrado de **ramas**, oscuro en la **tarde**, **Allá** donde **tú** te reclinas en una **loma** mientras **un carro** pasa.

J. R. Wilcock (1956, Argentina)

En mi principio **está** mi **fin**. **Cae la luz** a través de los **campos abiertos**, encerrando entre **persianas** de **ramaje** el **camino profundo** y oscuro en el **crepúsculo**, donde **uno** se **reclina** en el **talud** mientras **pasa** un **camión**. Y el **camino**

J. Ma. Valverde (1978, España)

En mi **comienzo** **está** mi **fin**. **Ahora cae la luz** a través del **campo abierto**, dejando la **hundida vereda** tapada con **ramas**, oscura en la **tarde**, donde **uno** se **apoya** contra un **lado** cuando **pasa** un **carro**,

E. Pujals (1987, España)

En mi principio **está** mi **fin**. **Desciende** **ahora la luz** sobre el **campo abierto** y **deja** el **hondo sendero** encerrado por la **enramada** en la **tarde oscura**, donde te **reclinas** sobre un **talud** para **dejar paso** a un **furgón** e insiste

H. Alvarado (1988, Colombia)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora la luz cae** sobre el **campo abierto**, dejando la **honda senda** Cerrada con **ramas**, oscura en la **tarde**, Donde te **apoyas** a un **lado** mientras **una camioneta** **pasa**

J. E. Pacheco (1989, México)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora cae la luz** A lo **largo** del **campo abierto** Y **oculta** con sus **ramas** la **honda vereda**, **Vereda oscura** en el **anochecer** Donde **uno** se **protege** contra el **talud** cuando **pasa** un **vehículo**,

J. L. Rivas (1990, México)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora la luz declina** Al **otro lado** del **campo abierto**, cerrando con **ramajes** Sus **rutas cenagosas**, ya **obscuras** al **crepúsculo**, A cuyo **borde** **uno** se **arrima** cuando **pasa** una **camioneta**,

G. Díaz Solís (1991, Venezuela)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora cae la luz** por el **campo abierto**, y **deja** la **profunda vereda** Que **ocultan** las **ramas**, oscura en el **atardecer**, **Donde** nos **pegamos** al **talud** mientras **un camión** **pasa**,

M.A. Montezanti (1994, Argentina)

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**

J. Doce (2001, España)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora cae la luz** a lo **largo** del **descampado**, **desertando** la **senda** atechada de **ramas**, en la **penumbra** de la **tarde**, donde el **talud** te **acoge** al **paso** de la **furgoneta**,

J.E. Pacheco (2014, México)

En mi principio **está** mi **fin**. **Ahora cae la luz** A lo **largo** del **campo raso**. Se **oculta** entre sus **ramas** la **honda vereda**, **Sendero oscuro** en el **atardecer** Donde **uno** se **protege** contra el **talud** cuando **pasa** un **vehículo**.

T. S. Eliot Fragmento I-2

- 14 In my **beginning** is my **end**. **Now** the **light falls**
 15 **A**cross the **open field**, **leaving** the **deep** lane
 16 **S**huttered with **branches**, **dark** in the **afternoon**,
 17 Where you **lean** against a **bank** while a **van**
passes,

Marqué las sílabas donde me parece recaen los acentos en cada verso para observar que pasa con la métrica. De acuerdo al estudio de Gardner,¹²⁶ Eliot juega con el número de sílabas tónicas sin importar el número de sílabas por verso ni la posición de las sílabas átonas o tónicas. En la estrofa de esta sección casi todos sus versos son de cuatro sílabas tónicas, hay un par de versos de cinco, y el verso final de tres. A continuación señalo los acentos de los primeros cuatro versos.

Eliot	5 / 5 / 4 / 4	Tello	6 / 5 / 4 / 6	Gaos	6 / 6 / 4 / 7
Wilcock	5 / 4 / 2 / 4 / 3 / 3	Valverde	6 / 6 / 4 / 5	Pujals	4 / 4 / 4 / 3 / 3 / 4
Alvarado	6 / 5 / 4 / 5	Rivas	6 / 6 / 4 / 5	Díaz	6 / 5 / 4 / 6
Pacheco	6 / 3 / 4 / 3 / 5	Montezanti	6 / 5 / 4 / 4	Doce	6 / 4 / 4 / 4

El cuadro anterior solo tiene como fin visualizar de manera esquemática lo que sucede en las traducciones con la distribución de los acentos. Incluso sin escandir los versos, lo primero que salta a la vista en las versiones de Wilcock, Pujals y Pacheco es que hay mayor número de versos que en el poema fuente, no están agregando versos que no estaban en el original sino que el aumento deriva de dividir algunos de ellos en versos más cortos.

¹²⁶ En *The Art of T. S. Eliot*, p. 26.

Todas las versiones difieren en sus combinaciones de sílabas tónicas, unos con mayor o menor regularidad; para dotar a sus versos de sonoridad recurren sobre todo a las aliteraciones.

En el original las aliteraciones se forman con /f/ /n/ /b/ /d/ /r/: *light, leaving, lane, lean, while, falls, field, afternoon, end, now, van, beginning, branches, bank, deep, dark, shuttered, accross*. Entre más cercanas y copiosas son las repeticiones se nota una mayor sonoridad. Cabe decir que los versos de Tello cercanos a la literalidad y a la sintaxis del original, no quedan planos, en parte porque recurre a las consonancias en las que prevalecen sonidos con d, m, b y s, entre otros (sobre, senda, ramas, sombría, abierto, obturada, honda, tarde, reclina, contra, banco, camión); en la de Rivas, sobresale el seseo (cerrando con ramajes / Sus rutas cenagosas, ya oscuras al crepúsculo), junto con sonidos l y d: luz, declina, al, lado). En Doce, la repetición de alófonos de k y de sonidos con s, nd, d y m, a y e (cae, descampado, acoge, desertando, senda, atechada, ramas, penumbra). En Pacheco, también alófonos de k, y r, l (cae, campo, oculta, contra, cuando, vehículo, abierto, vereda, oscura, anochecer, protege, contra, luz, largo, oculta, talud). En Wilcock, con r, rr, s y m (través, abiertos, encerrando, entre, persianas, ramaje, profundo, oscuro, crepúsculo, reclina, mientras, campos, camino, camión). En Alvarado: nd, d, s, r (dejando, honda, senda, cerrada, tarde, ramas, oscura). Pujals, con d y r (deja, hondo, sendero, encerrado, enramada, tarde, furgón, donde, talud, dejar). Gaos, con alófonos de s y con r, rr y m (luz, descende, través, cerrado, ramas, oscuro, reclinas, carro, loma, mientras. Valverde con alófonos de k y con d (cae, campo, oscura, contra, cuando, carro, dejando, hundida, vereda, tapada, tarde, donde, lado).

Se percibe una mayor sonoridad en las versiones que lograron combinar el ritmo métrico con mayor profusión de aliteraciones. Las versiones de Gaos, Valverde y Pujals, que se alejan un poco más de un ritmo regular y cuyos versos tienen menos aliteraciones o menos variedad en ellas, son las que resultan menos sonoras.

Esta estrofa de Eliot contiene varios encabalgamientos. Según se irá observando, algo que caracteriza a la traducción de Pujals es el uso constante de encabalgamientos que el poema fuente no siempre tiene. En esta estrofa donde sí los hay, Pujals los incorpora en una posición distinta del original.

La referencia a la segunda persona, *where you lean against a bank while a van passes*, se conserva en singular en las traducciones de Gaos, Alvarado, Pujals, Montezanti y Doce. Díaz la sustituye por la primera persona del plural, “nos pegamos al talud”. Las otras versiones usan “uno” que refiere más bien al hablante, una posibilidad, puesto que la voz pareciera hablarse a sí misma; pero el uso de la segunda persona es más congruente con la escena que le sigue en la estrofa siguiente.

III.2.3 Observaciones sobre el Fragmento I-3

Esta estrofa de 26 versos, comienza en un tono más cercano al relato que autorreflexivo. La voz en segunda persona, persuade a incorporarse como espectador a la escena que describe, puesto que pide observar desde cierta distancia. La voz ya venía evocando la tranquilidad del atardecer, la penumbra; ahora invita a imaginar el campo más allá, los sonidos de la música, la escena de la fogata, un baile nupcial. El uso de vocablos del inglés antiguo es parte de una ensoñación hacia el pasado (*daunsinge, matrimonie, commodious, necessarye, coniunction, eche, whiche, betokeneth, concorde*). También retoma el concepto religioso del matrimonio como *a dignified commodious sacrament*. En un momento, está hablando del júbilo de una

boda y al otro, del barro, de los zapatos toscos que con el ritmo del baile tocan la tierra, aquella donde descansan los muertos. Retorna a su reflexión sobre los ciclos, *The time of the seasons* [...] *The time of the coupling of man and woman / and that of beasts*, donde contrapone la imagen del apareamiento con aquella de la unión idealizada que describía versos arriba y la pone al mismo nivel del de las bestias. En el último verso igualmente contrasta el *eating and drinking*, dos verbos en presente progresivo que se relaciona con el hecho de estar vivo; y *Dung and death*, dos sustantivos que evocan imágenes desagradables: las heces de animales y la muerte. Así pasa de la ensoñación dulce de la tarde cálida y el baile, a la imagen chocante; ambas fases parte de una misma cosa, la vida. Este sería el equivalente a los contrapuntos musicales referidos en el primer capítulo.

Eliot (1-3)

24	In that open field	37	Lifting heavy feet in clumsy shoes,
25	If you do not come too close, if you do not come too close,	38	Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
26	On a summer midnight, you can hear the music	39	Mirth of those long since under earth
27	Of the weak pipe and the little drum	40	Nourishing the corn. Keeping time,
28	And see them dancing around the bonfire	41	Keeping the rhythm in their dancing
29	The association of man and woman	42	As in their living in the living seasons
30	In daunsing, signifying matrimonie—	43	The time of the seasons and the constellations
31	A dignified and commodious sacrament.	44	The time of milking and the time of harvest
32	Two and two, necessarye coniunction,	45	The time of the coupling of man and woman
33	Holding eche other by the hand or the arm	46	And that of beasts. Feet rising and falling.
34	Whiche betokeneth concorde. Round and round the fire	47	Eating and drinking. Dung and death.
35	Leaping through the flames, or joined in circles,		
36	Rustically solemn or in rustic laughter		

La estrofa combina, de manera irregular, versos mayormente de cuatro y tres sílabas tónicas, y uno que otro verso con un mayor número de acentos.

If you do not come too close, if you do not come too close, / On a summer midnight, you can hear the music (25-26)

En inglés, la segunda persona, *you*, no determina si el receptor es una sola persona o más de una, de manera que su traducción en segunda persona del plural es válida. Valverde,

de origen español, está usando las formas verbales que corresponden al pronombre *vosotros* (segunda personal del plural), una forma de tratamiento informal de uso común en la mayor parte de España, en cambio no se usa en Hispanoamérica ni en algunas regiones españolas como Andalucía occidental o las Islas Canarias. Es por eso llamativo que la versión colombiana de Alvarado, lo utilice. Adicionalmente, su versión es casi idéntica, elimina igual que Valverde la repetición de “demasiado”, hay una puntuación apenas distinta y el uso de una mayúscula a inicio de verso.

si no os acercáis, si no os acercáis, demasiado, / en una medianoche de verano, podéis oír la música (Valverde, 1978)

Si no os acercáis, si no os acercáis demasiado, / En una medianoche de verano podéis oír la música (Alvarado, 1988)

Díaz, usa la primera persona del plural, incluye así al hablante y al interlocutor (singular o plural), es la misma voz desde la estrofa anterior, “nos pegamos al talud”:

Si no nos acercamos demasiado, si no nos acercamos demasiado, / En una medianoche de verano, se puede oír la música (Díaz, 1991)

Wilcock, Rivas y Pacheco (en sus dos versiones), emplean el indeterminado *uno*, donde el hablante relata sin invitar directamente al interlocutor a ser parte de la historia, tan sólo como oyente.

si uno no se aproxima demasiado, / si uno no se aproxima demasiado (Wilcock, 1956)

Si uno no se aproxima demasiado, si uno no se aproxima demasiado, (Rivas, 1990)

Si uno no se acerca demasiado, si uno no se acerca demasiado, (Pacheco, 1989 y 2014)

Las demás versiones resuelven estos versos usando la segunda persona del singular.

Si no te acercas demasiado, si no te acercas demasiado, (Tello, 1949; Gaos 1951)

Si no te acercas, si no te acercas demasiado (Montezanti, 1994)

Si no te acercas demasiado, si no te acercas / demasiado se puede a medianoche (Pujals, 1987)

Si no te acercas mucho, si no te acercas mucho, (Doce, 2001)

Eliot suele combinar, expresiones y vocablos comunes en el lenguaje hablado, con otros más artificiosos o formales que corresponden más al lenguaje escrito, un juego muy presente en *Four Quartets*. En español se escucha más natural al lenguaje hablado: “no te

acerques mucho” que es más cercano al tono oral con que comienza esta estrofa. En ese sentido me parece atinada la versión de Doce: “si no te acercas mucho”.

**On a summer midnight, you can hear the music / Of the weak pipe and the little drum
(25-26)**

En este par de versos, se puede observar que en las distintas versiones usan formas verbales en presente (puede, puedes, podéis), futuro simple (podrá, podrás), condicional simple (podrías), e impersonal (se puede). En algunas, un cambio de la sintaxis más próxima (Wilcock, Pujals, Rivas). Algunas son más literales en la elección de vocablos, en particular la de Tello; en otras incorporan nombres de instrumentos tradicionales o usados desde la antigüedad, quizá en lugar de vocablos arcaicos: caramillo, tamboril, gaita, dulzaina. Pacheco, en la versión de 2014 elimina los artículos, de manera que los versos se acortan y forman una rima asonante. Doce emplea el sinónimo “son” en lugar del más obvio “música”; en su versión “dulzaina” y “tamboril”, ambos instrumentos de la música tradicional española, hacen buen juego, logra así también versos menos largos que la mayoría, puede obviar el calificativo “tenue” o “débil” pues el propio vocablo “dulzaina” parece sugerirlo. Aunque la versión de Pacheco 2014, prescinde también del calificativo *weak*.

una media noche de estío, podrías oír la música / de la débil flauta y del tamborcito (Tello)

puede en la medianoche de estío oír la música / del tamboril y de la débil flauta, (Wilcock)

en una medianoche de verano, podéis oír la música / de la débil flauta y el tamboril (Valverde)

demasiado se puede a medianoche / en verano oír la música, débil / flauta y tamboril, y verles bailar (Pujals)

En una medianoche de verano, se puede oír la música / De la débil flauta y del tamboril (Díaz)

En la medianoche de verano, puedes oír la música / Del débil caramillo y el tamborcito (Gaos)

En una medianoche de verano podéis oír la música / Del débil caramillo y el tamboril (Alvarado)

En una medianoche de verano se puede oír / La música de la débil gaita y el tamboril (Pacheco, 1989)

A medianoche en el verano podrá oír / Música de caramillo y tamboril, (Pacheco, 2014)

Se puede oír en la medianoche de verano la música / Del tamboril y de una tenue flauta (Rivas)

a la medianoche del verano, podrás oír la música / de la flauta tenue y el tamboril (Montezanti)

en una medianoche de verano, podrás oír el son / del tamboril y la dulzaina, (Doce)

And see them dancing around the bonfire... (28-36)

A la escena de la noche y la música, le sigue un pasaje escrito en vocablos arcaicos sobre el matrimonio. Sólo una de las versiones, la de Valverde, intenta emular el uso de vocablos antiguos al incorporar en su forma arcaica: *danças*, *enlaçandose*, *braço* y al parecer en el mismo tenor, *necessario*. El tono es descriptivo formal más que evocador.

y verles bailar en torno a la hoguera / la unión de hombre y mujer / en danças, significando / un sacramento digno y conveniente. / De dos en dos, en necesario juntamiento / enlaçándose bien sea por la mano o el braço / lo cual ha por significado la concordia. En torno al fuego / brincando a través de las llamas, o unidos en corros, / rústicamente solemnes o en rústica risa (Valverde, 1978)

La versión de Tello, procura acercarse al poema fuente sin perder sonoridad, a veces recurre a las repeticiones y otras las evita: “y ver danzando en torno a la hoguera [...] danzando en señal de matrimonio” *signifying matrimonie* es “en señal de matrimonio” y *whiche betokeneth concorde* es “que significa concordia”; invierte el orden de *holding eche other by the hand or the arm*: “tomándose del brazo o de la mano”; recurre a un lenguaje coloquial: reunidos en círculos, en rústica risa, digno y cómodo sacramento. Es decir su versión no es estrictamente literal sino que trabaja una aparente sencillez con sensibilidad hacia lo sonoro.

y ver danzando en torno a la hoguera / la asociación del hombre y la mujer, / danzando en señal de matrimonio, / un digno y cómodo sacramento. / Dos y dos, necesaria conjunción, / tomándose del brazo o de la mano / que significa concordia. Rondando en torno al fuego, / saltando a través de las llamas, o reunidos en círculos, rústicamente solemnes, o en rústica risa (Tello, 1949)

Gaos, por un lado traduce: “En danza, que significa matrimonio-”, “honroso y cómodo sacramento”, “representa concordia”, “formando corros”, “rústico alborozo”. Uno de sus versos dice: “pertenencia recíproca por la mano o el brazo”; es decir, por un lado utiliza un lenguaje menos coloquial, y en este verso en particular lo que hace es una interpretación del sentido, donde *holding eche other by the hand or the arm*, adquiere un sentido de pertenencia.

Y verlos danzar alrededor de la hoguera / La asociación de la mujer y el hombre / En danza, que significa matrimonio- / Un honroso y cómodo sacramento. / Dos y dos, conjunción necesaria, / Pertenencia recíproca por la mano o el brazo / Que representa concordia. Girando Alrededor del fuego / Brincando a través de las llamas, o formando corros, / Rústicamente solemnes o en rústico alborozo (Gaos, 1951)

Wilcock mezcla vocablos formales (“un sacramento augusto y conveniente”, “necesario ayuntamiento”) con otros más coloquiales (“reunidos en círculos / ruralmente solemnes o con rústicas risas”); recurre a un hipérbaton: “con que concordia significan”. Por otro lado logra bien la repetición de *Round and round the fire*: “Giran, giran entorno de la hoguera” que la mayoría traslada como “Rondando alrededor de” o “rondando entorno a”.

puede verlos bailar alrededor del fuego; / la asociación del hombre y la mujer / en la danza, que implica matrimonio, / un sacramento augusto y conveniente, / dos y dos, necesario ayuntamiento, / tomados mutuamente de la mano o el brazo / con que concordia significan. / Giran, giran en torno de la hoguera / saltando entre las llamas, o reunidos en círculo, / ruralmente solemnes o con rústicas risas (Wilcock, 1956)

Pujals utiliza un lenguaje mayormente coloquial, de sintaxis sencilla y muy actual, sus versos sonarían fluidos de no ser por los encabalgamientos que insiste en incorporar:

flauta y tamboril, y verles bailar / en torno a la hoguera, la asociación / del hombre y la mujer en danza que indica / matrimonio: honroso sacramento / y oportuno. Dos y dos, necesaria / unión en la que tómanse del brazo / o de la mano el uno al otro / y con ello significan concordia. / Giran, giran alrededor del fuego / saltando las llamas, formando corros / con rústica severidad y rústico / alborozo, alzando pesados pies (Pujals, 1987)

Los versos de Alvarado coinciden en gran parte con los de Tello, en menor medida con los de Valverde, incorpora algunos cambios, por ejemplo, al decir: “La alianza de hombre y mujer” se acerca así a un tono religioso. El parecido con las versiones anteriores puede deberse a que intenta también una versión literal.

Y verles danzar alrededor de la hoguera / La alianza de hombre y mujer/ Danzando en señal de matrimonio, / Un digno y cómodo sacramento. / Dos y dos, en necesaria conjunción / Sosteniéndose uno a otro por la mano o el brazo / Significando concordia. Rondando en torno al fuego, / Saltando a través de las llamas o reunidos en corros, / Rústicamente solemnes o en rústica alegría (Alvarado, 1988)

En sus versiones Pacheco usa registros que quedan en medio de un rango entre lo formal y lo coloquial: “un sacramento noble y útil”, “como símbolo de concordia”. Hay sensibilidad hacia el ritmo del poema fuente, usando versos mayormente de cuatro y tres sílabas tónicas. Aumenta el número de versos, no mediante encabalgamientos sino separando

los versos en unidades de sentido, es decir donde estaría el hemistiquio. Entre sus dos versiones hay solo un cambio en el tiempo verbal, y del vocablo “unión” a “asociación”.

Round and round the fire, lo traduce como “Dan vueltas a la hoguera” eliminando la repetición.

Y ver la danza en torno de la hoguera / La unión del hombre y la mujer / En bailes que significan matrimonio- / Un sacramento noble y útil. / De dos en dos, en conjunción necesaria, / Tomados de la mano o de los brazos / Como símbolo de concordia. / Dan vueltas a la hoguera / Saltan sobre las llamas o se unen en corros, / Rústicamente solemnes o en rústica risa (Pacheco, 1989)

Verá la danza en torno de la hoguera, / La asociación del hombre y la mujer / En bailes que significan matrimonio, / Un sacramento noble y útil. / De dos en dos en conjunción necesaria, / Tomados de la mano o de los brazos / Como símbolo de concordia. / Dan vueltas a la hoguera, saltan sobre las llamas / o se unen en corros. / Rústicamente solemnes o en rústica risa, (Pacheco, 2014)

Rivas, traduce *a commodious sacrament* como “grande sacramento”. Hay que recordar que Eliot incorpora vocablos arcaicos en estos versos. La palabra es de uso actual en el sentido de comodidad o de algo espacioso, pero en el uso arcaico significaba “conveniente o útil”, en ninguno de los dos casos tiene el sentido propiamente de importante. Incorpora también un pleonasma no presente en el poema fuente: “danzando un baile”, en cambio, en la búsqueda creativa evita una repetición eliminando el políptoton: Rustically - rustic: “Rústicamente graves o con risas campestres”.

Y se puede verlos bailar alrededor de la fogata / La unión del hombre y la mujer / Danzando un baile que simboliza el matrimonio- / Un solemne y grande sacramento, / Dos y dos, necesario enlace, / Tomados mutuamente de la mano o del brazo, / Indicio de concordia. Dando vueltas alrededor de la fogata, / Saltando entre las llamas o enlazados en corros, / Rústicamente graves o con risas campestres, (Rivas, 1990)

Díaz combina también lenguaje formal (“En el danzar, que significa connubio-“, “entrambos”) con coloquial (“fogata”, “unidos en ruedo”, “risa rústica”). El vocablo “connubio” tiene el matiz de ritual y de sacramento del catolicismo, es decir, en cuanto al sentido lo enriquece, aunque no hace un juego sonoro con los demás elementos. El traslado de *round and round the fire* como “vuelta y vuelta al fuego”, en su sencillez y literalidad está bien logrado.

Y verles bailar en torno a la fogata / La asociación de hombre y mujer / En el danzar, que significa connubio- / Un sacramento digno y conveniente. / Dos y dos, conjunción necesaria, / Tomados entrambos de la mano o el brazo / Lo que promete concordia. Vuelta y vuelta al fuego / Saltando entre las llamas, o unidos en ruedo, / Rústicamente solemnes o con risa rústica (Díaz, 1991)

En los versos de Montezanti se percibe un lenguaje lírico más que narrativo, elimina el hemistiquio en *Whiche betokeneth concorde. Round and round the fire*, para formar una sola unidad de sentido “lo que anuncia concordia alrededor del fuego”, recurre a las aliteraciones y asonancias internas, por ejemplo: /s/, /n/, /t/, /a/ “y los verás danzar en torno a la fogata”; /n/, /t/, /r/, /a/ “en la danza que entraña matrimonio”; /s/, /n/, /m/, /r/, /d/, /a/, /o/ “saltando por las llamas o formando la ronda”.

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- / 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,

Los versos de Doce, son también líricos, la estrofa completa la construye con versos más cortos que la mayoría de las versiones, recurriendo a soluciones muy sencillas. La traducción de *Whiche betokeneth concorde* generó una variedad de versiones: “que significa concordia” (Tello), “que representa concordia” (Gaos), “con que concordia significan” (Wilcock), “lo cual ha por significado la concordia” (Valverde), “y con ello significan concordia” (Pujals), “significando concordia” (Alvarado), “como símbolo de concordia” (Pacheco), “indicio de concordia” (Rivas), “lo que promete concordia” (Díaz), “lo que anuncia concordia” (Montezanti); Doce lo resuelve con economía y elegante sencillez: “en muestra de concordia”, le agrega el matiz de demostración, de expresión corporal de una actitud. De manera similar, en la traducción de *The association of man and woman* donde la correspondencia más próxima y obvia para *association* es “asociación”, un vocablo que por su terminación corriente puede ser inarmónico, lo resuelve como “sociedad”. En *Holding each other by the hand or the arm*, hay mayor fidelidad de sentido y sintaxis en “Sosteniéndose uno a otro por la mano o el brazo” (Alvarado), o en “tomados mutuamente

de la mano o el brazo” (Wilcock); la propuesta de Doce recupera la misma imagen de manera más melódica: “enlazados del brazo o de la mano”. Sus versos son mayormente de 4 y 3 sílabas tónicas, con aliteraciones y asonancias internas en cada verso y entre ellos, por ejemplo con /m/, /n/, /z/, /s/, /r/, /k/.

y ver danzar en torno de la hoguera / la sociedad del hombre y la mujer / en un baile señal de matrimonio / honroso y conveniente sacramento / dos y dos, necesaria conjunción, / enlazados del brazo o de la mano / en muestra de concordia. Alrededor del fuego, / brincando entre las llamas, o reunidos en corros, / rústicamente graves o festivos, (Doce, 2001)

Earth feet, loam feet, lifted in country mirth (38)

En este verso se percibe una eufonía que resulta de combinar la epífora *earth feet*, *loam feet* con asonancias internas con /i/, y la aliteración con /l/ entre *loam* y *lifted*, combinación que no es posible igualar en español. La sintaxis natural en nuestra lengua obliga a trasladarla como una anáfora que es el caso de casi todas las versiones; otra manera sería recurrir al hipérbaton: de tierra los pies, de arcilla/barro los pies; en algunas versiones se usa hipérbaton hacia el final del verso, anteponiendo el calificativo al sujeto: “campestre regocijo”, “campestre gozo”, “rural contento” (Pujals, Rivas y Díaz, respectivamente).

Tal eufonía está mejor lograda en las versiones de Pacheco, con estrategias distintas al original. Aunque sustituye la epífora por una conjunción (“pies de tierra y arcilla”), forma aliteraciones con: /s/ pies – arcilla – se - alzan; /k/ que – campo; /l/ alzan – júbilo – del. En la de Montezanti también se percibe una intención de sonoridad, mediante las asonancias con /e-a/ entre: tierra – greda – campera. Incluso en la versión literal de Tello: /a-o/ barro – levantados; /i-a/ alegría – campesina. Y en la de Wilcock: repeticiones de /a/, /l/ e /i – a/ tierra – arcilla – ágiles – alegría – campesina. Casi todas las versiones contienen aliteraciones y asonancias; la armonía que logra Pacheco en este verso en comparación con las otras versiones, se debe a la forma en que va hilando tales aliteraciones y asonancias en el verso a

través de sinalefas, así como a la combinación y proximidad entre unas y otras. En la versión de Doce como mencioné antes va creando el efecto sonoro con repeticiones de consonantes y vocales a lo largo de la estrofa. La preocupación de Valverde tiende más hacia el sentido, y la de Pujals a la creación de un ritmo propio muy alejado del original.

pies de tierra, pies de barro, levantados en alegría campesina, (Tello, 1949)

Pies de tierra, pies de barro, alzados en regocijo campestre (Gaos, 1951)

pies de tierra, de arcilla, / ágiles de alegría campesina, (Wilcock, 1956)

pies de tierra, pies de marga, levantados en júbilo campesino, (Valverde, 1978)

en grosero calzado, pies de tierra, / pies de arcilla en campestre regocijo / alzados, el regocijo de quienes (Pujals, 1987)

Pies de tierra, pies de barro, elevados con júbilo campesino (Alvarado, 1988)

Pies de tierra y arcilla que se alzan en el júbilo del campo (Pacheco, 1989 y 2014)

Pies de tierra, de barro, levantados con campestre gozo (Rivas, 1990)

Pies de tierra, pies de barro, levantados en rural contento (Díaz, 1991)

pies de tierra, de greda, alzados en la dicha campera, (Montezanti, 1994)

pies de tierra y arcilla con júbilo campestre, (Doce, 2001)

III.2.4 Observaciones sobre pasajes líricos

Fragmento II-1

52	What is the late November doing	61	Deployed in constellated wars
53	With the disturbance of the spring	62	Scorpion fights against the Sun
54	And creatures of the summer heat,	63	Until the Sun and Moon go down
55	And snowdrops writhing under feet	64	Comets weep and Leonids fly
56	And hollyhocks that aim too high	65	Hunt the heavens and the plains
57	Red into grey and tumble down	66	Whirled in a vortex that shall bring
58	Late roses filled with early snow?	67	The world to that destructive fire
59	Thunder roled by the rolling stars	68	Which burns before the ice-cap reigns.
60	Simulates triumphal cars		

La primera parte del segundo fragmento es un pasaje lírico que va a contrastar con el lenguaje teatral de la estrofa siguiente. El pasaje lírico contrapone nuevos elementos: flores de primavera cubiertas de nieve, calor y frío, seguidos de una batalla entre cuerpos celestes. Maneja una serie de metáforas de situaciones o emociones que surgen de manera inesperada o inoportuna creando una tensión entre pensamiento y sentimiento, entre tentación y resistencia: una guerra (además el léxico y el tema de la guerra estaba presente en el contexto

mundial en el momento en que el autor escribe el poema). En la mitología griega, los dioses han colocado a Escorpio y a Orión en lugares opuestos de la bóveda celeste, cuando Escorpio aparece por el horizonte, Orión se oculta, en una interminable persecución; en el poema, Escorpio pelea con el Sol *Until the Sun and Moon go down*, de modo que el conflicto de las emociones es una constante, se repetirá siempre, y en sus pasiones se ha de consumir el mundo hasta su fin. La lucha del bien y el mal es para Eliot lo que hace vivos a los hombres, apunta Seféris en su ensayo sobre el autor.¹²⁷

La estrofa contiene de manera irregular algunas rimas pareadas, otras cruzadas y abrazadas hacia el final. Esta estructura de nuevo contrapone elementos: para emular la pregunta retórica de la estrofa, se puede hacer la pregunta ¿qué hacen algunos versos sueltos entre versos mayormente rimados? El ritmo está configurado en su mayoría por versos de tres sílabas tónicas, algunas de cuatro y dos, y una de cinco. Otros recursos presentes en este pasaje son aliteraciones y asonancias internas, encabalgamientos, políptoton (*rolled – rolling*), polisíndeton (*And creatures ... And snowdrops... And hollyhocks*), un zeugma integrado a la pregunta retórica (*What is the late November doing / With the disturbance of the spring / And creatures of the summer heat/ ... /Late roses filled with early snow?*).

De manera esquemática, las traducciones tienen la siguiente estructura:¹²⁸

¹²⁷ Seféris, p. 63.

¹²⁸ Es posible que la escansión del ritmo pueda arrojar resultados distintos para otros lectores. Respecto a las rimas, se indica con minúsculas las que son asonantes y con mayúsculas las consonantes; los versos sueltos o sin rima están marcados con X. Eliot parece jugar con la intercalación de elementos también al nivel de las rimas: La que se marca como Cc forma rima consonante con uno verso (C) y asonante con otro (c); en otro ejemplo, forma una rima pareada entre *stars – cars* y el siguiente verso termina en *wars* que es de escritura semejante pero por su pronunciación no hace rima.

Autor / Traductor	Rima	Métrica	Ritmo
T. S. Eliot ¹²⁹	X A B B C D X E E X X D C c F A c F	9 8 8 8 8 8 8 8 6 8 7 8 7 7 8 8 8	3 2 3 3 3 4 5 4 2 3 4 3 4 3 3 3 3
J. Tello	A X A X X X X B B X X X X X X X X X	10 12 11 18 11 11 16 15 8 11 9 10 14 11 10 6 9 16	4 2 3 4 3 3 4 4 3 3 3 3 4 3 2 2 2 5
V. Gaos	X X X X X X X h h X X X X X X X X X	9 11 12 15 12 10 14 16 9 11 9 11 13 12 8 10 10	4 2 3 3 4 4 5 5 3 3 3 3 4 3 4 3 3 3
J. R. Wilcock	X X	11 11 11 11 11 11 11 11 11 10 11 11 11 11 11 11 11 11	4 2 3 3 3 3 3 4 4 3 3 3 4 3 2 4 5
J. M. Valverde	X X X X X X a b b a X a X X X X X X X	7 11 12 15 14 13 13 14 8 11 9 10 12 10 16 11 14	3 2 3 3 4 3 5 4 3 3 3 3 4 3 3 3 3 5
E. Pujals	A B A X B X A X c c X X X X X X X X X X	8 11 9 7 11 11 9 7 11 11 11 9 9 11 8 11 11 12	3 2 2 2 3 5 3 2 3 4 3 3 3 3 3 2 3 3 4
H. Alvarado	X X X X X X X a a b X X b X X X X X X	8 11 12 17 10 11 15 16 9 11 8 11 13 10 12 10 11	3 2 3 4 3 4 5 5 3 3 3 3 4 3 3 3 3 4
J. E. Pacheco '89	A A B B C C D D E E F F G G H H I I	11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 12 12 11 11 11 11 11 11	4 3 3 4 3 4 3 3 4 3 4 4 4 4 4 3 4 3 4 3
J. L. Rivas	a b X X c c a b X X X b X d b d	12 11 12 15 9 11 14 14 9 9 11 12 10 13 12 11	5 2 3 4 2 3 5 4 3 3 3 4 3 4 4 5 3 3 4
G. Díaz	X X X X a X X a X X X X X X X X X X X X	11 9 11 19 14 11 13 12 13 11 9 13 12 11 14 11 10	4 2 3 5 4 4 5 4 3 3 3 3 4 3 3 3 3 4
M. A. Montezanti	X A X X X b A c X X X b c c X X	10 11 10 12 10 9 13 13 7 11 10 9 8 11 16 12	4 2 3 3 3 4 5 4 3 3 3 3 4 3 5 5 11 16 12
J. Doce	A B A C B D C D E C E F F G G H H	11 11 11 10 11 11 11 11 11 11 11 11 10 11 11 11 11 10	3 3 3 3 3 3 4 4 4 3 4 4 4 3 3 4 3 3 3 3
J. E. Pacheco 2014	A A B B C C D D E E F F G G H H I I	11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 12 11 11 11 11 11 11 11	4 2 3 4 3 4 4 3 4 3 4 4 4 4 4 3 4 4 4 4 3 4 4

¹²⁹ En los esquemas de este apartado, se incluye el número de sílabas, aunque la tradición poética inglesa no se basa en una métrica silábica como en español, sino en la combinación de acentos distribuidos en el verso, tradicionalmente en un patrón regular con pies de dos o tres tiempos (yambos o dáctilos o espondeos). El pentámetro yámbico ha sido dominante en esta tradición, desde los *heroic couplets* de Chaucer (S. XIV), los versos heroicos de Spencer, que como los de Chaucer, eran rimados (S. XVI), hasta el verso blanco de Milton que prescindía de la rima (S. XVII), cuya influencia se extendió varios siglos. Ver nota 47.

Esta estrofa originalmente de 17 versos, Tello y Pacheco la trasladan en 18 versos, Pujals en 19, y Rivas y Montezanti, en 16. La motivación de Pacheco en este caso es claramente por las rimas pareadas con que estructura la totalidad de la estrofa, para lo cual requiere un número par. Doce también compone toda la estrofa con rimas, mayormente cruzadas y los últimos seis versos con rimas pareadas. Ambos confeccionaron este pasaje con mucho cuidado también de la métrica y el ritmo, bastante uniformes; con ello demuestran dominio en la versificación por un lado y, por otro, la estrategia que usan les permite enfatizar y evidenciar, la cualidad lírica de este pasaje y el contraste entre esta y la estrofa siguiente que inicia con un cuestionamiento hacia la tradición poética: *That was a way of putting it – not very satisfactory: / A periphrastic study in a worn-out poetical fashion*. Por tanto, en la traducción no era solo importante reproducir el contraste en el tono, sino el guiño hacia un estilo poético de antaño y las rimas dan ese aire.

J. E. Pacheco (1989)
 ¿Qué hacen noviembre y su final entorno
 Con primavera y su feliz trastorno
 Y las criaturas del calor de estío,
 Las flores que destruye el paso impío

J. E. Pacheco (2014)
 ¿Qué hace noviembre en su estación postrera
 Con el disturbio de la primavera
 Y las criaturas del calor de estío,
 Flores deshechas bajo el paso impío

J. Doce (2001)
 ¿Qué tiene este noviembre, que es hermano
 del trastorno de antiguas primaveras,
 con seres que restauran el verano
 y amarilis que son pisoteadas
 y breves malvarrosas altaneras

En el otro extremo, la versión de Wilcock prescinde totalmente de las rimas, no significa que no logre un pasaje lírico, su versión es muy lírica, pero se vale de una métrica casi por completo regular (endecasílabos con un solo verso decasílabo), reproduce el ritmo predominante del original y, sobre todo, se vale de una abundancia de aliteraciones y

asonancias internas (“y esas florcitas¹³⁰ blancas en el suelo”, “lloran cometas y meteoros vuelan”).

El resto de los traductores incorpora algunas rimas consonantes, asonantes o ambas aquí y allá, entre versos mayormente no rimados, reproducen de manera inversa la estrategia de Eliot; en el caso de Gaos y Díaz apenas incorporan una rima asonante, puede ser que de manera no intencionada. Entre estas versiones, vistas desde otro ángulo, están las que procuran no desviarse de la literalidad: Tello, Valverde, Pujals, Alvarado, Díaz y Montezanti. Sin embargo, en la de Montezanti y Pujals hay cierto equilibrio entre lo lírico y lo literal (“El trueno que rueda por los astros que ruedan / finge carros triunfales / en consteladas guerras arrojados” -Montezanti) (“¿Qué hace el noviembre tardío / con el revuelo de la primavera / y con criaturas del estío / las campanillas blancas” – Pujals). La de Valverde más inclinada a lo literal produce un tono narrativo (“¿Qué hace el fin de noviembre / con el trastorno de la primavera / y las criaturas del calor del verano, y campánulas retorciéndose bajo los pies”). Respecto a la versión de Rivas, no se puede decir que se incline hacia una versión literal porque apuesta su aspiración creadora a la búsqueda de un léxico propio que da lugar a imágenes nuevas, pero ese léxico que incorpora no abona significativamente al tono lírico (“qué relación guarda el **difunto** noviembre”, “Y la campánula de invierno que **serpea** en el suelo”, “Los cometas **chorrean** y Leónida [sic] vuela”, “**Arrebata** en un vórtice que ha de arrastrar”), además de la imprecisión del uso singular de Leónida.

¹³⁰ En Argentina es el uso correcto del diminutivo.

Fragmento IV (estrofas 1 y 5)

El pasaje inmediatamente anterior a este fragmento¹³¹ está compuesto de paradojas que Eliot reformula a partir de la lectura de *La subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. En este cuarto movimiento, completamente lírico y rimado, convergen más de una lectura del poeta; entre las que se encuentran sugeridas se identifican: la noche espiritual¹³² necesaria para alcanzar la comunión con Dios (la tribulación que conlleva vaciar el alma de los apegos de la carne); y la de Prometeo, de André Gide,¹³³ en versos como: *And that to be restored our sickness must grow worse* así como en metáforas como *millionaire* o *dying nurse*.¹³⁴

En una carta dirigida a Anne Ridler de marzo de 1941, Eliot le explica que intentó hacer en este fragmento algo muy al estilo de la poesía inglesa del siglo XVII, algo al estilo de John Cleveland o de Edward Benlowes, también dice que el poema en conjunto era un intento por urdir distintas hebras no relacionadas entre sí, en un todo emocional.¹³⁵ Por otra parte, Eliot había realizado un ensayo sobre los Poetas Metafísicos (1921) donde argumenta que estos poetas del siglo XVII, le dan cuerpo a una fusión de pensamiento y sentimiento que otras generaciones no lograron porque se inclinaban hacia lo meramente intelectual o hacia

¹³¹ Sobre la estrofa III-2, ver pp. 111-115.

¹³² “Porque acaecerá que lleve Dios a un alma por un altísimo camino de oscura contemplación y sequedad en que a ella le parece que va perdida, y que, estando así, llena de oscuridad y trabajos, aprietos y tentaciones [...] la mayor pena que ella siente sea del conocimiento de sus miserias propias”, De la Cruz: I, Prólogo 4-5.

¹³³ Ver p. 30.

¹³⁴ Sobre la interpretación de estas metáforas (y de los textos expresivos en general) vale tomar en cuenta lo que señala Longhitano, en el sentido que el conocimiento literario o del mundo no es mutuamente manifiesto (entre poeta y lector) en el texto expresivo; así la información y las emociones que evocará para el lector dependerá de las asociaciones que él pueda hacer con su conocimiento previo, de manera que el lector incluso puede hacer asociaciones que el escritor no se propuso o no imaginó, pp. 163-171.

¹³⁵ Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 109.

lo emocional, es decir, había una disociación en la sensibilidad que no les permitió unir los dos aspectos en su poesía.¹³⁶

Cuando habla de estilo del S. XVII, sin duda se refiere también a la composición de los versos rimados y los pies regulares (ver notas 46 y 127). Sin embargo, encuentro una cercanía en las liras¹³⁷ con que San Juan de la Cruz compuso *Noche oscura*¹³⁸ y la estructura del fragmento IV de Eliot que está compuesto de cinco estrofas, cada una de cinco versos en rimas consonantes aunque en un patrón de tres primeros versos octosílabos, seguidos de un decasílabo y un dodecasílabo (la primera estrofa termina en un verso donde se da una dialefa o hiato entre *the enigma*, de esta forma el verso suma doce sílabas). La estructura resulta interesante por las posibilidades de traducción al español. Cabe decir que las traducciones al inglés de poemas como *Noche oscura*,¹³⁹ a las que Eliot habrá tenido acceso (él no hablaba español), no conservan la misma estructura.¹⁴⁰

¹³⁶ El ensayo es una reseña sobre la antología de poemas y cantos metafísicos del siglo XVII, compilada por Herbert J.C. Grierson. Encyclopaedia Britannica.

¹³⁷ Lira: Cinco versos, heptasílabos el primero, tercero y cuarto, y endecasílabos los otros dos, rimados el primero y el tercero, y el segundo con el cuarto y el quinto. O Seis versos de distinta medida, rimados los cuatro primeros alternativamente y los dos últimos entre sí. Hay una combinación de estas dos variantes en las estrofas de Eliot.

¹³⁸ “En una noche oscura / con ansias en amores inflamada / ¡oh dichosa ventura! / Salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada, // a oscuras y segura / por la secreta escala disfrazada, / ¡oh dichosa ventura! / a oscuras y en celada / estando ya mi casa sosegada. [...]”. De la Cruz, canciones.

¹³⁹ “1. On a dark night, Kindled in love with yearnings — oh, happy chance! — / I went forth without being observed, My house being now at rest.// 2. In darkness and secure, By the secret ladder, disguised — oh, happy chance! / — In darkness and in concealment, My house being now at rest. [...]”. Of the Cross, Trad. E. Allison Peers, 1952 [aprox. entre 1578-88]: Stanzas, p. 52.

¹⁴⁰ *Noche oscura* fue uno de los poemas de San Juan de la Cruz más traducidos al francés. Por ej. “A l’ombre d’une obscure Nuit, / D’angoisseux amour embrasée, / Ô l’heureux sort que me conduit, / Je sortis sans estre avisée, / Le calme tenant à propos / Ma maison en un doux repos» tr. de Cyprien de la Nativité de la Vierge, 1641 (Desclée de Brouwer, en: Escobar). Gardner señala que Eliot, en su juventud, había leído el libro de William James, *The Varieties of Religious Experience* (1902), donde hay algunas citas de *Subida del Monte Carmelo*, y que la traducción inglesa de esa obra por Edgar Allison Peers, estaba en la biblioteca de Eliot (*The Composition of Four Quartets*, pp. 42 y 107). Pacheco también afirma en su nota 22, que Eliot leyó *The Complete Works of St John of the Cross* en la traducción inglesa de Allison Peers, edición de 1934. No hallé información sobre la posibilidad de que Eliot también leyera el poema en francés (lengua que sí dominaba), cuya estructura es más cercana al español (y a la lira, al menos en la versión que se toma aquí de ejemplo).

T. S. Eliot (IV-1)

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

T. S. Eliot (IV-5)

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

Autor / Traductor	Rima	Métrica	Ritmo
T. S. Eliot	A B A B B // C D C D D	8 8 8 10 12 // 8 8 8 10 12	4 4 4 4 4 // 4 4 4 5 6
J. Tello ¹⁴¹	A X X A X // b c c X b b X X c X	13 9 12 14 18 // 17 11 15 14 13 14 14 11 13 15	4 3 4 4 5 // 4 4 5 4 4 4 4 4 5 7
V. Gaos ¹⁴²	a B a B C D C D c X // f g f g X	11 11 11 11 14 11 14 13 15 10 // 15 14 13 12 15	4 4 4 3 4 3 3 4 3 3 // 5 5 4 4 5
J. R. Wilcock	X A A X X // B B c X c	12 11 11 11 14 // 11 12 12 11 14	4 3 3 4 4 // 4 4 4 4 5
J. M. Valverde	X X X X X // X X X X X	13 11 11 14 15 // 14 14 12 13 18	4 4 3 4 4 // 4 4 4 5 5
E. Pujals	A B A B C C // D E E D F F	9 9 9 9 11 13 // 9 9 7 11 11 14	3 3 2 3 3 4 // 2 2 2 4 4 5
H. Alvarado	X X X X X // X X X X X	13 9 11 11 14 // 15 16 12 13 18	4 3 3 3 4 // 4 4 4 5 5
J. E. Pacheco '89	A B B A A // C D D C C	12 11 11 11 11 // 11 12 12 11 11	4 3 3 3 3 // 4 4 4 3 5
J. L. Rivas	X X X X X // a a d X d	13 10 11 13 14 // 13 13 12 11 12	4 3 3 4 4 // 4 4 4 4 4
G. Díaz	X X X X X // X X X X X	13 10 11 12 14 // 16 13 11 14 17	4 3 3 4 4 // 5 4 4 5 5
M. A. Montezanti	a b a b b // C X C d d	11 11 11 11 14 // 11 11 11 15 14	4 3 3 3 4 // 4 3 3 6 4
J. Doce	A B B A A // C C D C D	12 11 11 11 11 // 11 11 11 11 11	4 3 3 4 3 // 3 3 3 4 4
J. E. Pacheco 2014	A B A B A // C D C D C E F F E E	12 11 11 11 11 // 11 11 12 12 11 11 12 12 11 11 /	4 3 3 3 3 // 4 4 4 4 5 4 4 4 3 5

¹⁴¹ Tello une las estrofas 4 y 5 para hacer rimas entre ambas.

¹⁴² Gaos une las estrofas 1 y 2 para hacer rimas entre ambas.

Las versiones de Pacheco (1989 y 2014) y Doce tienen rimas consonantes acompañadas de una métrica y un ritmo bastante cuidados. También la de Pujals es una versión completamente en rimas consonantes que apoya en encabalgamientos, con menor regularidad en la métrica y el ritmo; por ejemplo, en la estrofa 5, la métrica es 9 / 9 / 7 / 11 / 11 / 14 y el ritmo 2 / 2 / 2 / 4 / 4 / 5.

Gaos, Montezanti, Wilcock y Tello elaboran sobre todo rimas asonantes y algunas consonantes; aún así, Gaos y Montezanti dejan a lo largo del fragmento un par de versos sueltos, Wilcock ocho, y Tello once sin rimar.

En el resto de las versiones (Valverde, Alvarado, Díaz y Rivas), las rimas aparecen más bien como excepción, son asonantes y la mayoría en palabras agudas (ej. enfermedad – Adán); otras son rimas silábicas (el núcleo y el codo, ej. hospital – paternal, agradar – empeorar). Se aprecia que Valverde, Alvarado y Díaz, dejaron las estrofas 1 y 5 completamente sin rimas. Rivas no intentó rimas en las primeras tres estrofas. Por otra parte, al observar la métrica y ritmo de las doce traducciones, hay una mayor irregularidad en las estrofas 1 y 5, lo que permite conjeturar que significó para ellos una dificultad mayor, no sólo para las rimas sino también para el ritmo, en parte porque los versos cuarto y quinto de ambas estrofas, se alargan mucho en español. Ninguna de las versiones ensayó una lira para este pasaje.

Estrofa IV-1

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. (Eliot)

El cirujano herido maneja el acero / que examina la parte enferma; / y bajo las manos sangrantes sentimos / la aguda compasión del arte del curandero, / resolviendo el enigma de la carta de la temperatura. (Tello, 1949)

Toma el acero el cirujano herido / Y escrudriña [sic] con él la enferma parte; Bajo las manos sangrientas sentimos / La compasión cortante de su arte / Que resuelve el enigma de la fiebre al instante. (Gaos, 1951)

El cirujano herido hunde el acero / que interroga la parte perturbada; debajo de su mano ensangrentada / sentimos la piedad fría del médico / resolviendo el enigma del mapa de la fiebre. (Wilcock, 1956)

El cirujano herido maneja el acero / que pone en cuestión la parte alterada; / bajo las sangrantes manos sentimos / la compasión punzante del arte del que cura / resolviendo el enigma del gráfico de la fiebre. (Valverde, 1978)

Blande el herido cirujano / el acero, hurga en la parte / afectada; bajo la mano / sangrienta se adivina el arte / del médico, compasivo, sutil: / resuelve el enigma de la gráfica febril. (Pujals, 1987)

El cirujano herido maneja el acero / Que examina la parte enferma; / Bajo las manos sangrantes sentimos / La cortante compasión del que cura / Aclarando el enigma del mapa de la fiebre. (Alvarado, 1988)

El cirujano herido hunde el acero / E interroga la parte destemplada. / Late bajo su mano ensangrentada / La aguda compasión del curandero / Que interroga la fiebre en su tablero. (Pacheco, 1989)

El cirujano herido maneja el acero / Con que examina la parte enferma; / Debajo de su mano ensangrentada / Sentimos la cortante compasión del médico / Resolviendo el enigma del cuadro de la fiebre. (Rivas, 1990)

El cirujano herido maneja el acero / Que examina la parte afectada; / Bajo las manos sangrantes sentimos / Cómo la aguda compasión de su arte / Resuelve el enigma de la hoja de la fiebre. (Díaz, 1991)

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. (Montezanti, 1994)

El cirujano herido hunde el acero / que interroga la parte destemplada; / sentimos tras la mano ensangrentada / la fiel piedad del médico severo / resolviendo el enigma del tablero. (Doce, 2001)

El cirujano herido hunde el acero / E interroga la parte más dañada. / Ve el mapa de la fiebre en el tablero. / Laten bajo su mano ensangrentada / La compasión y el arte verdadero. (Pacheco, 2014)

Doce demuestra su dominio del verso; igual que Pacheco se toma algunas licencias para privilegiar el tono lírico. Algunas licencias llevan a omisiones desacertadas, por ejemplo, Doce descarta “fiebre” que fue un desafío para todos los traductores, y al hacerlo suprime la alusión que hace Eliot, de nuevo, a la Subida del Monte Carmelo: “Así se cansa y fatiga el alma por conseguir lo que sus apetitos le piden [...] porque es como el enfermo de calentura, que no se halla bien hasta que se le quite la fiebre, y cada rato le crece la sed”.¹⁴³ Pacheco libra esta dificultad en las dos versiones, la segunda reordenando los versos. Pujals, lo consigue convirtiendo el sustantivo en calificativo “febril”. Montezanti con un hipérbaton, y Gaos, sustituyendo *chart* por “al instante”, un vocablo que no estaba en el original pero que está justificado en la intención sonora.

¹⁴³ De la Cruz: Libro I, Cap. 6, núm. 6.

Cabe apuntar que por su parte, Pacheco, en la segunda estrofa (versiones 1989 y 2014) omite la referencia a “la maldición de Adán”: “Nuestra única salud es la enfermedad, / Si acato a la enfermera agonizante / Que no intenta agradar: es su constante / Afán el recordar: la humanidad / Empeora y desde allí sigue adelante.” (*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.*)

En la estrofa I, Eliot recurre a vocablos médicos para elaborar las metáforas; hasta cierto nivel los traductores lo aprovechan y reproducen, sin embargo en el verso *resolving the enigma of the fever chart* centran mucho su atención en la dificultad que significó articular un verso en español con la traducción de *the fever chart*, así que en ese mismo verso, nueve de las versiones trasladan *resolving the enigma* de manera automática y literal como: “resolviendo el enigma” o “resuelve el enigma”. Se distancian un poco Alvarado (“aclarando el enigma”) y Montezanti (“que el enigma... aclara”). En *resolving the enigma* queda un potencial para explorar otras formas de recrear el verso en términos médicos, aunque parezcan las palabras más sencillas de traducir; en este caso el traductor puede echar mano de su repertorio de sinónimos con cierta libertad (descifrar, prescribir, remediar, despejar, aliviar, hallar, sanar, etc.). En ese sentido, se distingue la habilidad de Pacheco en la solución: “Ve el mapa de la fiebre en su tablero” (2014), además de cambiar el orden de los versos; en la versión anterior ya había ensayado “que interroga la fiebre en su tablero” (1989), en ambas descarta el corsé de la literalidad, aquello que no le permite elaborar el verso en rima, no obstante el significado sigue ahí.

Estrofa IV-5

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. (Eliot)

La sangre goteando nuestra única bebida, / la carne ensangrentada nuestro solo alimento: / a pesar de lo cual nos gusta pensar / que estamos sanos, carne y sangre substanciales, / y otra vez, a pesar de todo eso, llamamos santo este Viernes. (Tello, 1949)

Nuestra única bebida la sangre que gotea. / Nuestro único alimento la sangrienta carne, / A pesar de lo cual nos complace la idea / De estar sanos, carne y sangre substanciales- / Mas, de nuevo, a este día Viernes Santo llamámosle. (Gaos, 1951)

Gotas de sangre son nuestra bebida, / carne roja nuestra única comida; / no obstante preferimos creernos sanos, / hechos de carne y sangre sustanciales; / y no obstante decimos que este es el Viernes santo. (Wilcock, 1956)

La sangre goteante, nuestra única bebida, / la carne sangrienta, nuestro único alimento: / a pesar de lo cual nos gusta creer / que somos carne y sangre sana y sustancial- / una vez más, a pesar de eso, llamamos santo a este Viernes. (Valverde, 1978)

No teniendo para beber / sino la sangre, y por comida / la carne enrojecida, / nos gusta imaginarnos sanos, ser / carne y sangre de verdad; entretanto / y sin embargo llamamos a este viernes Santo. (Pujals, 1987)

La sangre que gotea es nuestra única bebida, / La carne sanguinolenta nuestro único alimento: / A pesar de lo cual, nos gusta pensar / Que estamos sanos, carne y sangre substanciales- / Y otra vez, a pesar de todo, llamamos Santo este Viernes. (Alvarado, 1988)

Sólo bebemos sangre, y mientras tanto / Carne sangrienta es la única comida. / A pesar de ello hacemos nuestra vida / De suponernos carne sin espanto / Y a este viernes llamamos Viernes Santo. (Pacheco, 1989)

Nuestra sola bebida son gotas de sangre / Nuestra sola comida la sangrienta carne, / Sin embargo, nos gusta creernos sanos, / Hechos de carne y sangre duraderos, / Y hasta decimos que este es el Viernes Santo. (Rivas, 1990)

La sangre que mana sea nuestra única bebida, / La carne sangrante nuestro solo alimento: / A pesar de lo cual nos gusta pensar / Que somos carne y sangre sanas y sustanciales- / Además, a pesar de eso, llamamos santo a este Viernes. (Díaz, 1991)

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. (Montezanti, 1994)

La sangre es nuestra única bebida, / nuestro alimento carne enrojecida. / Es propio de nosotros, entretanto, / pensarnos carne y sangre sin herida, / aunque llamemos a este Viernes santo. (Doce, 2001)

Sólo bebemos sangre, y por lo tanto / Carne sangrante es la única comida. / A pesar de ello hacemos nuestra vida / De suponernos carne sin espanto / Y a este viernes llamamos Viernes Santo. (Pacheco, 2014)

La estrategia de Tello fue juntar las estrofas 4 y 5 para formar algunas rimas asonantes entre ambas; aquí no se percibe puesto que solo transcribo la última estrofa, el último verso fue uno de los que dejó sueltos. Gaos también dejó el último verso sin rima. Wilcock dejó un verso suelto e intentó una rima asonante entre los versos 3 y 5, se percibe el cambio de ritmo entre sus versos anteriores de cuatro sílabas tónicas y el último de cinco. Valverde y Alvarado se inclinaron por la literalidad. Como se mencionó más arriba, las versiones que lograron rimas consonantes entre todos sus versos, son de Pacheco, Doce y Pujals. Falta algo de armonía en la versión de Pujals que está relacionada con la irregularidad de la métrica y el ritmo en esta estrofa, que de dos sílabas tónicas en los primero tres versos, pasa a cuatro y al final a cinco. Entre la primera y la segunda versión, Pacheco hizo pocos cambios: no acabó

de gustarle la frase “mientras tanto” en “Sólo bebemos sangre, y mientras tanto / Carne sangrienta es la única comida”, así que la reemplaza: “Sólo bebemos sangre, y por lo tanto / Carne sangrante es la única comida”; también cambió “sangrienta” que tiene un matiz de perversión, por “sangrante”, que sangra.

En las licencias poéticas que se toman en la traducción para privilegiar la rima, queda más a la vista el proceso creativo (y de exégesis) que significa traducir poesía, puesto que el sentido o los otros recursos al interior del verso deben adecuarse al molde que se impone, es decir, hay que ceñir las posibilidades de traducción a una forma bajo ciertas reglas y por lo regular las reglas también han de recrearse. Por un lado, las soluciones de sentido provienen del poema fuente pero las soluciones sonoras se encuentran en la lengua a la que se traduce, aún así debe unificarse forma y sentido. En esa tensión, algo que está sugerido puede transformarse en algo explícito o en otras sugerencias más o menos sutiles. Por ejemplo, la estrofa IV-5 refiere una contradicción humana, entre la asunción de una existencia física sencillamente, en convivencia con un saber religioso que entraña la noción de vida más allá de este mundo: *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.* Pacheco agrega “sin espanto” (“...hacemos nuestra vida / De suponernos carne sin espanto”), el matiz es la falta de sorpresa de cara a la contradicción. Rivas, con “Nos gusta creernos... duraderos”, pone a la vista la brevedad de la existencia física; Doce, al decir “pensarnos carne y sangre sin herida”, sugiere un perjuicio no físico sino espiritual que está contenido en la referencia al Viernes santo. Y Montezanti, en “a pensar se nos convida” alude a la corriente de pensamiento que cuestiona la creencia religiosa sobre la vida más allá de la muerte.

En otro aspecto, Eliot hace una elipsis del verbo en *The dripping blood our only drink*, / *The bloody flesh our only food*, que también se transforma al elaborar las rimas. Algunos conservan la elipsis pero la mayoría agrega un verbo (ser / tener/ beber), sobre todo en presente simple. Pujals usa el gerundio “No teniendo para beber / sino la sangre”; Díaz, un subjuntivo, algo no experimentado o inespecífico: “sea”: “La sangre que mana sea nuestra única bebida”.

III.2.5 Observaciones sobre el Fragmento II-2

El pasaje que antecede a la estrofa II-2, venía presentando con voz lírica el tema de los patrones cambiantes dentro de los ciclos, pese a ser repetitivos.¹⁴⁴ Ahora en tono dramático, la voz poética retoma el tema, plantea la desconfianza hacia la experiencia, comenzando por cuestionar su propia escritura y el valor de la poesía, puesto que para hacer poesía debe cada vez partir de cero. En la vida, la sabiduría de la edad y la experiencia es también limitada. Puesto que los patrones son cambiantes, es decir, la realidad es otra cada vez, la humanidad se mantiene andando siempre como en un bosque oscuro sin sitio seguro dónde asentar el pie.

En este pasaje se sincretiza un amplio bagaje de lecturas filosóficas sobre el tiempo y la experiencia (ver Cap. I, p. 26). Juan Malpartida y Jordi Doce apuntan la certidumbre de Eliot sobre la imposibilidad de ser poeta y filósofo a la vez, en el sentido de que en la poesía, lo que se dice es inseparable de la forma, es decir, sin lugar a la paráfrasis, no así en la filosofía donde lo que se quiere decir, el sentido, puede expresarse de distintas formas,¹⁴⁵ por eso puede darse este “monólogo” entre el poeta y el filósofo, es decir, consigo mismo; al

¹⁴⁴ Sobre el fragmento II-1, ver pp. 78-82.

¹⁴⁵ Malpartida y Doce, p. 29.

decir en verso: *That was a way of putting it*, se vierte en la expresión tal conflicto, la misma frase se vuelve contradictoria.¹⁴⁶

En los versos que cuestionan la sabiduría y el conocimiento derivado de la experiencia, así como los que refieren el temor a la entrega: *Of belonging to another, or to others, or to God*, versos 95 al 97, de nuevo apuntan hacia pasajes de la Biblia y de la Subida del Monte Carmelo.¹⁴⁷ También hay eco de la filosofía de F. H. Bradley,¹⁴⁸ sobre la que Eliot realizó una tesis doctoral. Los versos 90 y 91 son una alusión a los versos con que inicia La Divina Comedia de Dante, a la vez que guardan relación con la noche espiritual de San Juan de la Cruz. Los versos 92 y 93 aluden al sabueso aterrador de la novela de Arthur Conan Doyle *The Hound of the Baskervilles*,¹⁴⁹ pero la imagen del monstruo permite derivar otras asociaciones, por ejemplo, con el grabado de Goya que reza: “El sueño de la razón produce monstruos”,¹⁵⁰ y con las mismas guerras mundiales como parte del desencanto de la Ilustración. Tan sólo en esta estrofa, se cuestiona los valores predominantes de la época: el

¹⁴⁶ R. W. Flint valora los FQ como poemas filosóficos al mismo tiempo que por la capacidad de desarrollarlos tan poéticamente; considera que la dificultad que plantean no nace de la creencia religiosa sino “de la concentración que impregna a la forma de expresión”. En Montezanti, p. 13.

¹⁴⁷ “Si alguno le parece que es sabio entre vosotros, hágase ignorante para ser sabio, porque la sabiduría de este mundo es acerca de Dios locura. De manera que, para venir el alma a unirse con la sabiduría de Dios, antes ha de ir no sabiendo que por saber” 1 Corintios 3: 18-19, en De la Cruz: Libro I, Cap. 4, no. 5.

¹⁴⁸ Bradley, en defensa de la metafísica, critica que se dé validez sólo a las formas de conocer que tienen como base la experiencia y a ella se cía la reflexión: “And the opponent of metaphysics, it appears to me, is driven to a dilemma. He must either condemn all reflection, on the essence of things, and, if so, he breaks, or, rather, tries to break, with part of the highest side of human nature, or else he allows us to think, but not to think strictly. He permits, that is to say, the exercise of thought so long as it is entangled with other functions of our being; but as soon as it attempts a pure development of its own, guided by the principles of its own distinctive working, he prohibits it forthwith.”. *Appearance and Reality*, p. 6.

¹⁴⁹ En la novela, el sabueso y dos personajes son los únicos que pueden atravesar una ciénaga sin hundirse, pues conocen el camino. El detective Watson dice: “Life has become like that great Grimpen Mire, with little green patches everywhere into which one may sink and with no guide to point the track”. A. Conan Doyle, 1902, en Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 103.

¹⁵⁰ Publicado en 1799, el sentido que Goya intentó darle a su grabado era que los monstruos se producen cuando la razón está dormida. Sin embargo, puede interpretarse también como los extravíos de la razón humana, sobre todo frente a los resultados del pensamiento Ilustrado.

culto a la razón, la autosuficiencia del yo, y desde una voz poética en conflicto, ofrece una réplica sobre el lugar disminuido que se da a la poesía en la sociedad.¹⁵¹

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 69 | That was a way of putting it—not very satisfactory: | 85 | The knowledge imposes a pattern, and falsifies, |
| 70 | A periphrastic study in a worn-out poetical fashion, | 86 | For the pattern is new in every moment |
| 71 | Leaving one still with the intolerable wrestle | 87 | And every moment is a new and shocking |
| 72 | With words and meanings. The poetry does not matter | 88 | Valuation of all we have been. We are only undeceived |
| 73 | It was not (to start again) what one had expected. | 89 | Of that which, deceiving, could no longer harm. |
| 74 | What was to be the value of the long looked forward to, | 90 | In the middle, not only in the middle of the way |
| 75 | Long hoped for calm, the autumnal serenity | 91 | But all the way, in a dark wood, in a bramble, |
| 76 | And the wisdom of age? Had they deceived us | 92 | On the edge of a grimpen, where is no secure foothold, |
| 77 | Or deceived themselves, the quiet-voiced elders, | 93 | And menaced by monsters, fancy lights, |
| 78 | bequeathing us merely a receipt for deceit? | 94 | Risking enchantment. Do not let me hear |
| 79 | The serenity only a deliberate hebetude, | 95 | Of the wisdom of old men, but rather of their folly, |
| 80 | The wisdom only the knowledge of dead secrets | 96 | Their fear of fear and frenzy, their fear of possession, |
| 81 | Useless in the darkness into which they peered | 97 | Of belonging to another, or to others, or to God. |
| 82 | Or from which they turned their eyes. There is, it seems | 98 | The only wisdom we can hope to acquire |
| | to us, | 99 | Is the wisdom of humility: humility is endless. |
| 83 | At best, only a limited value | | |
| 84 | In the knowledge derived from experience. | | |

That was a way of putting it—not very satisfactory: / A periphrastic study in a worn-out poetical fashion (69-70)

Como se había anotado antes, Eliot mezcla en sus versos lenguaje formal con coloquial; como ejemplo, en el verso 70, el primer hemistiquio suena academicista, y el segundo, coloquial. En algunas traducciones no se percibe un cuidado de ese aspecto, ya sea por los vocablos que eligen o por incorporar hipérbaton cuando en el original se intenta emular la oralidad, lo que hace pensar que la preocupación está puesta en el “buen decir” y se pasa por alto el estilo con que está concebido el poema que esconde detalles sutiles. Gaos particularmente se inclina hacia registros más formales: “lo que uno había aguardado” (*what one had expected*), “Este era un modo de exponerlo”; las versiones que incorporaron hipérbaton tienen un tono de formalidad:

Este era un modo de exponerlo - no muy satisfactorio: / Un estudio perifrástico en una trillada forma poética. (Gaos)

¹⁵¹ Pedro Serrano señala como uno de los rasgos característicos del poeta moderno, la oposición directa a los valores principales de la sociedad moderna, en la cual hay una reafirmación del yo y su autosuficiencia, el culto a la razón y un cuestionamiento sobre la función del poeta en la sociedad; esta postura se ve concentrada en estos versos, pp. 10, 19-24.

Eso era una manera de decirlo - no muy satisfactoria: / un estudio perifrástico en un gastado estilo poético, (Valverde)

Así fue la forma de decirlo. - No muy satisfactoria: / Un ejercicio de perífrasis sobre una trillada forma poética (Alvarado)

Esta era una forma de expresarlo, no muy satisfactoria: / Un ejercicio perifrástico en agotado estilo poético, (Rivas)

En la traducción de Alvarado, no es acertado el uso del artículo determinado en: “Así fue **la forma** de decirlo”, pierde el contraste de la voz del filósofo que argumenta sus ideas de distintas maneras: *That was a way of putting it*.

Tienen un tono más coloquial las versiones que usan: “una manera de decirlo” o “una forma de decirlo”. Pujals y Doce suenan cercanos a la oralidad, pese a que omiten el adjetivo “poético”, la omisión no es grave puesto que los versos refieren a la estrofa inmediata anterior, esa referencia se refuerza versos adelante con: *poetry does not matter*. En la traducción de Tello es posible que “perifrástico” sea un error tipográfico.

Ésta era una de las maneras de decirlo, / no muy satisfactoria: un estudio / perifrástico en estilo anticuado (Pujals)

Ésta fue una manera de decirlo, no muy satisfactoria: / un ejercicio perifrástico en un estilo envejecido, (Doce)

Esa fue una manera de decirlo - no muy satisfactoria: / Un estudio perifrástico en un estilo poético gastado, (Díaz)

Esa era una manera de decirlo -no muy satisfactoria: / un estudio perifrástico [sic] en una manera poética gastada, (Tello)

Esta era una manera de expresarlo, / no muy satisfactoria: / un ejercicio perifrástico / en un estilo poético gastado, (Wilcock)

Esto fue una manera de decirlo, no muy satisfactoria. / Un ejercicio perifrástico en un estilo poético raído (Pacheco, 1989)

Esto fue una manera de decirlo, no muy satisfactoria, / Un ejercicio perifrástico en un estilo poético raído (Pacheco, 2014)

Esa fue una manera de decirlo, no muy satisfactoria / un estudio perifrástico en una moda poética remanida (Montezanti)

Resalta el vocablo que usa Montezanti: “remanida”, en lugar de solo “manida” (trillada), este uso de las formas intensificadas con re- (relindo) es común en el habla de los argentinos.

And the wisdom of age? Had they deceived us /Or deceived themselves, the quiet-voiced elders, (76-77)

La versión de Gaos a la que tuve acceso, es una edición de Fontamara que no le hace honor al poema,¹⁵² el formato obliga a apretar los versos en la página llena de corchetes, lo que hace suponer que es decisión del editor más que del traductor, la unión de estrofas como la II-1 con la II-2, sin que se aprecie cabal o visualmente los cambios entre una y otra. En cuanto a la traducción, Gaos interpreta *deceive* (engañar) errónamente como “decepcionar” que viene siendo el efecto de reconocer el engaño, así traduce: “¿Y la sabiduría de la madurez? ¿Nos habrían decepcionado / O se decepcionaron a sí mismos, los antecesores de voz silenciosa,” este error lo repite en los versos 88 y 89: “...Sólo estamos decepcionados / De lo que, decepcionando, no puede ya dañar más.”

El verso 77, *the quiet-voiced elders*, fue traducido como: “ancianos de voces tranquilas” (Tello), “ancianos de serena voz” (Wilcock), “ancianos de voz queda” (Pujals), “mayores de quietas voces” (Díaz), “los viejos de voz queda” (Doce), “gerontes de voz serena” (Montezanti), que son más cercanos al sentido que refiere a los viejos en general antes y ahora; las otras traducciones: “antecesores de voz silenciosa” (Gaos), “ancestros de tranquila voz” (Valverde), “ancestros de voces tranquilas” (Pacheco), “ancestros de pausada voz” (Rivas) “antepasados de silenciosa voz” (Alvarado), agregan un matiz de lejanía en la ascendencia, a tono con la idea de herencia, pues en otros versos el poema lo sugiere: *Bequeathing us merely a receipt for deceit?*. También es llamativa la interpretación que cada uno dio a *quiet-voiced*, las mejor logradas me parecen “serena voz”, “de voz queda”, “de

¹⁵² Contrasta con la modesta y bella edición de la editorial Raigal de 1956, que siendo de formato más pequeño tiene una proporción equilibrada y perfectamente legible entre el tipo de fuente y el tamaño de página, aún sin los recursos tecnológicos con que posiblemente contó la edición de 2007 de Fontamara.

tranquila voz” o “de voces tranquilas” y “de pausada voz”, porque ofrecen una imagen verosímil de los ancianos. Por otra parte, “quietas voces” y “silenciosa voz” forman un oxímoron que da la idea de aquellos que ya se fueron y no pueden hablar más pero que es coherente con la idea de ancestros lejanos en el tiempo.

En cuanto al vocablo que usa Montezanti: “geronte”, se trata de la creación de un adjetivo con el que hace un guiño al poema *Gerontion* de Eliot. Ni el adjetivo se registra en los diccionarios de español, ni *Gerontion*¹⁵³ en inglés, pero se entienden porque ambos usan la raíz griega con el mismo sentido de viejo o anciano, que en español se usa como elemento de composición “geronto-”.

Bequeathing us merely a receipt for deceit? (78)

Tanto Tello como Gaos traducen *receipt* como “recibo”: “legándonos tan sólo un recibo de engaño?” (Tello), “Legándonos meramente el recibo de un fraude?” (Gaos). Una de las acepciones en desuso de *receipt* es *recipe*, es decir en el sentido de fórmula o procedimiento para hacer o lograr algo. En su intercambio con Hayward para revisar los borradores, Eliot señala que usa el término en el sentido de fórmula, de receta.¹⁵⁴ Alvarado y Díaz prefirieron traducir “fórmula” y los demás, “receta”.

The serenity only a deliberate hebetude (79)

En este verso, el vocablo *hebetude* se prestó a una diversidad de versiones: estupidez (Tello, Alvarado), atontamiento (Valverde), embotamiento (Wilcock, Pujals, Díaz), torpeza

¹⁵³ Posiblemente en alusión al poema *The Dreams of Gerontius* (1865), de John Henry Newman.

¹⁵⁴ Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 101. Eliot sigue incorporando palabras con sentido arcaico. *Receipt* y *recipe* tienen un origen común, inicialmente el único sentido de *receipt* era el de “receta” (S. XII); el vocablo *recipe* en la lengua inglesa, surgió hasta el siglo XVI. El sentido de *receipt* como documento que hace constar recibo de dinero o bienes, surgió en el siglo XVII (Merriam-Webster y Oxford Dictionaries).

(Gaos, Pacheco - 1989, Montezanti), letargo (Pacheco -2014, Rivas), aturdimiento (Doce).

Todos son apropiados, aunque “letargo” y “torpeza” es común que se asocien con la vejez.

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 (85-88)

Pattern parecía un término que daría lugar a la literalidad, al equivalente automático. De manera similar pudo pasar con *shocking*, con *valuation*, con *falsifies*, incluso con el vocablo *knowledge*; sin embargo, se dio un despliegue de creatividad en la traducción de los vocablos, y en unas versiones, también en la construcción de los versos.

*Pattern*¹⁵⁵ se tradujo como: “patrón” (Tello y Montezanti), “norma” (Gaos), “modelo” (Wilcock y Alvarado), “estructura” (Valverde y Pacheco, 1989), “pauta” (Pujals y Doce), “arquetipo” (Alvarado), “diseño” (Pacheco, 2014), “esquema” (Rivas) y “figura” (Díaz). Con mayor acierto aquellos vocablos que sugieren imitación-repetición, “figura” es la menos precisa para el sentido del poema y por otra parte “arquetipo” en este verso es bastante precisa aunque demasiado formal, además, no es casual que Eliot utilice la misma palabra *pattern* a lo largo de *FQ*; a través de la repetición de ciertas palabras en distintos momentos del poema las dota de movimiento y funcionan como motivos.¹⁵⁶

Shocking se tradujo como “inquietante” (Tello, Alvarado), “hiriente” (Gaos), “desconcertante” (Wilcock y Díaz), “chocante” (Valverde), “sorprendente” (Pujals y

¹⁵⁵ Folguera, al percatarse que Eliot usa *pattern* diez veces a lo largo de *FQ*, considera que el vocablo *pauta* es el más coherente para mantenerse en todos esos casos, pero nota que los cuatro traductores que estudia (Gaos, Wilcock, Valverde y Pujals) van cambiando los vocablos según los pasajes que traducen, p. 273.

¹⁵⁶ Abordaré el tema de los motivos más adelante, al argumentar sobre el uso de *dark* y *darkness*, ver pp. 104-105.

Montezanti), “estremecedora” (Pacheco, 1989 y 2014), “impresionante” (Rivas), “atribulada” (Doce). “hiriente” va más hacia el sentido de lo ofensivo, me parece que en el contexto del poema *shocking* se refiere a lo que causa sorpresa en un sentido desagradable no precisamente que conlleve una intención ofensiva.

En la traducción de *valuation*, Tello traduce erróneamente “variación”. Los demás traducen: “valoración” (Gaos, Valverde, Pujals, Alvarado, Pacheco y Doce), “evaluación” (Wilcock y Rivas), “valuación” (Montezanti), y “apreciación” que me parece bien logrado por parte de Díaz.

La mayoría tradujo *The knowledge*, como: “El conocimiento”; Montezanti: “El conocer”; Doce: “Lo conocido”. Pujals tradujo: “la percepción”, por un lado parece que demarca el sentido como conocimiento empírico y no hacia un sentido más general, pero así está sugerido en los versos anteriores a este (83 y 84) pues dice: *At best, only a limited value / In the knowledge derived from experience. / The knowledge imposes a pattern...* y en el verso 84, Pujals traduce *knowledge* como “el saber”.

En cuanto a *falsifies*, casi todos tradujeron “falsifica”, Montezanti y Doce eligieron “falsea”; Wilcock, Pujals y Rivas incorporaron otro verbo para decir: nos induce, lleva, o indúcenos “a error”, de los tres, la mejor lograda es la versión de Wilcock. Otra observación es el cambio de participio a pretérito, de “hemos sido” a “fuimos”, que usan Wilcock y Rivas.

El conocimiento impone un patrón, y falsifica, / porque el patrón es nuevo en cada momento / y cada momento es una nueva e inquietante / variación de todo cuanto hemos sido. (Tello)

El conocimiento impone una norma, y falsifica, / Pues la norma es nueva en cada momento / Y cada momento es una nueva e hiriente / Valoración de todo cuanto hemos sido. (Gaos)

Ese conocimiento nos impone un modelo / y nos induce a error / porque el modelo es nuevo a cada instante / y cada instante es una nueva y desconcertante / evaluación de todo lo que fuimos (Wilcock)

El conocimiento impone una estructura, y falsifica, / pues la estructura es nueva en cada momento / y cada momento es una nueva y chocante / valoración de todo lo que hemos sido. (Valverde)

Hay, nos parece, a lo sumo un valor / limitado en el saber por experiencia. / Impone su pauta la percepción / y lleva a error, pues es nueva la pauta / a cada instante y cada instante / es una valoración renovada / y sorprendente de cuanto hemos sido. (Pujals)

El conocimiento crea un arquetipo y falsifica. / Pues el modelo es nuevo cada vez / Y cada momento una nueva e inquietante valoración / De todo cuanto hemos sido (Alvarado)

El conocimiento impone una estructura y falsifica, / Porque la estructura es nueva a cada instante / Y cada instante una nueva y estremecedora / Valoración de cuanto hemos sido. (Pacheco 1989)

El conocimiento impone un diseño y falsifica, / Porque el diseño es nuevo a cada instante / Y cada instante, una nueva y estremecedora / Valoración de cuanto hemos sido. (Pacheco, 2014)

Ese conocimiento nos impone un esquema, e indúcenos a error. / Porque el esquema es nuevo a cada instante / Y cada instante es una nueva e impresionante / Evaluación de todo lo que fuimos (Rivas)

El conocimiento impone una figura, y falsifica, / Porque la figura es nueva en cada momento / Y cada momento es una apreciación nueva y desconcertante / De todo lo que hemos sido. (Díaz)

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. (Montezanti)

Lo conocido impone una pauta, y falsea, / ya que la pauta es nueva a cada instante / y cada instante es una nueva y atribulada / valoración de cuanto hemos sido. (Doce)

In the middle, not only in the middle of the way / But all the way, in a dark wood, in a bramble (90-91)

Puesto que estos versos son una clara alusión a la Divina Comedia,¹⁵⁷ debiera conservarse la huella en la traducción al español, aprovechando además la cercanía lingüística con el italiano. Esa huella se conserva mejor donde traducen: *dark wood* como selva oscura (Gaos, Pujals, Pacheco, Rivas y Doce), en cambio se opaca en las demás versiones que traducen: oscuro bosque, bosque sombrío o bosque oscuro. Pacheco hace un cambio afortunado en la sintaxis de su segunda versión; la primera era “En medio, no sólo en medio del camino, en todo el camino, / La selva oscura, la zarza, al borde de una ciénaga en donde todo paso es inseguro” (1989) a “En medio, no solo en medio del camino, / Sino en todo el camino, / En un zarzal, en una selva oscura” (2014).

¹⁵⁷ Que comienza: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura*” (Dante Alighieri en Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 103). En la traducción en verso de Bartolomé Mitre (1897, reed. 1922): “En medio del camino de la vida, / errante me encontré por selva oscura”. Una traducción del S. XX muy reconocida es la del español Ángel Crespo.

On the edge of a grimpen, where is no secure foothold (92)

Se observa un error en la versión de Tello, donde dice: “al borde de un precipicio”, por *On the edge of a grimpen*, aunque este error es comprensible puesto que la palabra *grimpen* no aparecía en los diccionarios de inglés cuando Eliot la usó ni cuando Tello tradujo, e incluso ahora es difícil de rastrear; la palabra aparece escrita por primera vez en *The Hound of the Baskervilles*, y por segunda vez en *East Coker*,¹⁵⁸ Tello sorteó este escollo lo mejor que pudo. Esta imprecisión se repite en las versiones de Gaos, Alvarado y Rivas, quienes traducen *grimpen* como precipicio. Para los años cuando Alvarado y Rivas hacen su traducción, publicadas en 1988 y 1990, ya proliferaban los estudios sobre la obra de Eliot donde apoyarse para sortear las dificultades de interpretación. Los demás, traducen “pantano” (Wilcock, Díaz y Montezanti) o “ciénaga” (Valverde, Pujals, Pacheco y Doce).

... Do not let me hear / Of the wisdom of old men, but rather of their folly, / Their fear of fear and frenzy...(94 -96)

De estos versos, la mayoría tradujo *folly*, como “locura” y *wisdom* como “sabiduría”, muy acorde a la alusión más arriba citada de Corintios y de San Juan de la Cruz.¹⁵⁹ Una solución aceptable también es la de Díaz que además forma aliteraciones: “...No me vengáis con aquello / De la sensatez de los viejos, sino más bien de su insensatez”. Por su lado, Montezanti intenta una traducción muy coloquial como “...Ni oír quiero / hablar de sapiencia de viejos: más bien de chochera”, donde ciertamente “chochera” está asociada a la senilidad,

¹⁵⁸ Según los estudios realizados por Gardner, así lo hace constar el *Supplement to the Oxford English Dictionary, A-G* (1972), donde además de referir estas dos obras como origen del vocablo, define el término *grimpen* como *a marshy area* (un área cenagosa). A Helen Gardner le causó extrañeza que J. Hayward -a quien Eliot dedica en *FQ* particular agradecimiento por sus revisiones y mejoras- pasara inadvertida la palabra, sin observarla como hizo por ejemplo con *receipt*. Supone que igual que Eliot, Hayward estaba familiarizado con el término *grimpen*, pues tenían en común la lectura de la novela de A. Conan Doyle (Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p.103). Es de tomar en cuenta que Tello tradujo el poema cuando aún no había el amplio bagaje de estudios sobre la obra de Eliot de que se dispone ahora.

¹⁵⁹ Ver nota 147.

aunque es menos evidente la alusión bíblica. Pujals traduce “demencia”, que lleva a asociarla con la demencia senil, aunque se toma la licencia de sintetizar y se salta la traducción de *Their fear of fear and frenzy*, dice: “No me hable nadie / del saber de los viejos, / sino de su demencia, su temor / a la posesión...”. La traducción de *frenzy* por la mayoría es “frenesí”, un término cercano en sonido y en sentido al vocablo inglés en cuanto a perturbación abrupta. También acertadas son las traducciones como “extravío” (sugere en el sentido de extravío mental) (Montezanti); y “delirio” por Rivas, Doce y Pacheco (2014); en español se asocia más a la vejez, el delirio que el frenesí.

Antes había observado que el colombiano, Alvarado, usó formas verbales del pronombre informal “vosotros” para una escena que remite al pasado, pero es un pronombre que no se usa en su país. En esta estrofa, Tello, también colombiano, recurre a esa forma verbal en el verso 94: “No me dejéis oír”; Alvarado también: “No habléis” y el venezolano, Díaz: “No me vengáis con aquello”. Una explicación posible es que los tres traductores asocian esas formas verbales con el tono bíblico,¹⁶⁰ a la vez que asocian algunos versos de Eliot con ese tono, que efectivamente están impregnados de alusiones a la Biblia entre otras obras.

III.2.6 Observaciones sobre el Fragmento III

Este fragmento discurre sobre el sino de la humanidad que, sin importar rango o fortuna, se encamina hacia la oscuridad no solo de la muerte sino del vacío interior, del sufrimiento. La voz poética intenta buscar en autorreflexión, en la quietud, el silencio y la

¹⁶⁰ Las biblias de mayor circulación en Hispanoamérica hasta ya avanzado el S. XX, eran traducciones españolas. Incluso la Versión Moderna de la Biblia publicada en Colombia (1893 y 1929), usa las formas verbales de “vosotros”. Las publicaciones más recientes de la Biblia se han adaptado al español de América. (Bible Gateway en HarperCollins Christian Publishing y Biblia Online en Bibliatodo).

paciencia, un nuevo sentido. En el contexto del pensamiento de San Juan de la Cruz, la noche oscura es un camino de purgación del alma en el ascenso hacia la comunión con Dios, en el que es necesaria la negación de los sentidos y del intelecto, la redención a través de la fe; la unión espiritual entre el alma y Dios se expresa también como un abandono en el Otro. Sin embargo, sería un error acotar el poema a una sola interpretación. Esta es solo una de las diversas lecturas que Eliot logra sincretizar en sus versos. Es posible que los versos sobre el vacío y la nada, sean eco de lecturas sobre filósofos orientales.

Ya el primer verso de este fragmento, tiene reminiscencias de dos lecturas: con el verso con que comienza el *Samson Agonistes* de John Milton,¹⁶¹ junto con una objeción sobre el inicio del *Ascension Hymn* de Henry Vaughan,¹⁶² con las que el poeta teje un inicio propio¹⁶³ y cuyas traducciones ofrecen elementos de análisis a continuación (versos 102-103).

O dark dark dark. They all go into the dark, /The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant (102-103)

Pujals y Montezanti conocen y anotan al pie de sus traducciones, las citas detrás de estos versos, no obstante, deciden omitir parcialmente los rastros en el poema, reduciendo las repeticiones que están en el original. Lo de “Tinieblas y más tinieblas” es lamentable.

Tinieblas y más tinieblas. Sumérgense / todos en las tinieblas, en los vacuos / espacios interastrales, vacío / al vacío, capitanes, banqueros, (Pujals)

Oh, lo oscuro, lo oscuro. Todos a lo oscuro / los espacios estelares vacantes, el vacío al vacío (Montezanti)

¹⁶¹ “O dark, dark, dark, amid the blaze of noon... / The Sun to me is dark / And silent as the moon / When she deserts the night / Hid in her vacant interlunar cave-“ Milton, en Gardner, *The Composition of Four Quartets*, p. 103.

¹⁶² “They are all gone into the world of light”-Vaughan, en Eliot, *Cuatro Cuartetos*, trad. Esteban Pujals, p. 107; en Montezanti, p. 85; y en Eliot, *East Coker*, trad. José Emilio Pacheco, nota 15.

¹⁶³ Es importante el argumento de Gardner (*The Composition of Four Quartets*, p. 30) respecto a que los poemas de *FQ* no se construyen sobre fuentes literarias sino que son poemas de la experiencia, en este caso de la experiencia de lectura.

Aún sin saber si Wilcock conocía o no sobre estas referencias, lo cierto es que también omite repeticiones que son un recurso del original, incluso entre el primer hemistiquio y el segundo evita usar el mismo vocablo (tiniebla / oscuro).

¡Oh tiniebla, tiniebla! / Todos descienden a lo oscuro, / a los vacuos espacios estelares, / lo vacuo a lo vacío, (Wilcock)

La versión de Tello es afortunada, forma un encabalgamiento entre los dos primeros versos y esa breve pausa sirve de suspenso; lo que hace es eliminar el artículo (los) en “vacíos espacios interestelares”, y al decir “lo vacío al vacío” sugiere que “Todos” son “lo vacío”. Obsérvese la diferencia con “el vacío en el vacío” (de Gaos) que no establece la misma relación entre “todos” y “vacío”; esta sutil insinuación también se rompe en el verso de Rivas.

La mayoría buscó un verbo distinto o más elegante que el sencillo *go* en *They all go into the dark*: “entran” (Gaos, Valverde y Díaz), “fluyen” (Doce), “sumérgense” (Pujals), “descienden” (Wilcock), “caen” (Pacheco), “se sumen” (Rivas); es llamativa la interpretación que dan, hacia la oscuridad o hacia las tinieblas como algo hacia abajo o donde se hunden. Montezanti lo resuelve sin verbo: “Todos a lo oscuro”. Solo Tello y Alvarado eligen “van” para sus versiones. Habría funcionado mejor en el verso 107 de Tello, mantener el vocablo “oscuro”, donde traduce: “capitanes de industria y pequeños contratistas, todos van a la sombra”, se pierde un poco el tono de fatalidad.

Oh, oscuro, oscuro, oscuro. Todos van a los oscuros / vacíos espacios interestelares, lo vacío al vacío, (Tello)

Oh noche, noche, noche. Todos van a la noche, / Los vacíos espacios entre estrellas, lo vacío en el vacío, (Alvarado)

Ah, oscuro, oscuro, oscuro. Todos entran en lo oscuro. / Los vacíos espacios interestelares, el vacío en el vacío: (Gaos)

Oh oscuridad oscuridad oscuridad. Todos entran en la oscuridad, / En los vacíos espacios interestelares, lo vacío a lo vacío, (Díaz)

Ah oscuro oscuro oscuro. Todos fluyen hacia lo oscuro, / los vacíos espacios interestelares, lo vacío hacia el vacío, (Doce)

Oh tiniebla tiniebla tiniebla. Todos entran a la tiniebla, / los vacíos espacios interestelares, lo vacío en lo vacío, (Valverde)

Oh tinieblas, tinieblas, tinieblas. Todos caen en tinieblas, / Los vacantes espacios entre los astros, lo vacío en el vacío, (Pacheco, 1989)

Oh tinieblas, tinieblas, tinieblas. / Todos caen en tinieblas, / Los espacios vacantes entre los astros, / lo vacío en el vacío:
(Pacheco, 2014)

¡Oh tinieblas, tinieblas, tinieblas! Todos se sumen en las tinieblas, / Los vacuos espacios interestelares, la vacuidad vacía,
(Rivas)

Cabe mencionar la nota 16 de Pacheco que dice: “A Eliot el empleo del adjetivo *interlunar* le pareció un golpe de genio”, refiriéndose al verso de Milton. Es tal vez por ese verso que Eliot incorpora *interstellar*, pero Pacheco no conserva el vocablo próximo “interestelar”, sino que traduce “entre los astros” porque resulta en una mejor sonoridad en el verso que él elabora.

Dark y darkness

En relación con los versos 102 y 103, la traducción de *dark*, como “tiniebla”, “oscuro” y “oscuridad”, son acertadas en tanto que en inglés y español significan falta de luz. La dificultad radica, por una parte, en la ambigüedad de su función en inglés como adjetivo y sustantivo dentro del verso, es por ello que en algunas traducciones aparece como adjetivo y en otras como sustantivo; y, por otro lado, *dark* y el políptoton *darkness*, se repiten como una metáfora de la que se puede desprender sentidos distintos a lo largo de la estrofa en los siguientes versos:

O **dark dark dark**. They all go into the **dark**, (102)

Industrial lords and petty contractors, all go into the **dark**, (107)

And **dark** the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha (108)

I said to my soul, be still, and let the **dark** come upon you (113)

Which shall be the **darkness** of God. As, in a theatre, (114)

With a hollow rumble of wings, with a movement of **darkness** on **darkness** (116)

So the **darkness** shall be the light, and the stillness the dancing. (129)

Alvarado traduce “noche”, no es la metáfora que usa Eliot y deja fuera la pista hacia el verso de Milton, la mantiene en otros versos donde le funciona cuando dice “Pues será la noche de Dios”, en el sentido de la noche oscura de San Juan de la Cruz, pero no le funciona

para los versos 108, 116 y 129 donde ha tenido que usar las otras opciones: sombra, oscurecen, oscuro y oscuridad.

El vocablo “tinieblas” es el más elegido por las distintas traducciones de la Biblia en español, y *darkness* por las biblias en inglés,¹⁶⁴ y en ese sentido es evocador. Ahora bien, hay un movimiento de sentido en la repetición de estas palabras que sirven, en términos musicales,¹⁶⁵ de motivo en esta estrofa; las versiones de Gaos, Díaz, Montezanti, Pacheco y Doce, procuraron esa repetición; en las demás traducciones las evitaron con sinónimos. En la versión de 1989, Pacheco mantiene “tinieblas” a lo largo de la estrofa, percibe que la repetición es importante, no la cambia, pero en el verso 116, esa palabra no funciona con naturalidad para la imagen que se crea en el poema de algo oscuro que se mueve al fondo del escenario donde se han apagado las luces, “Con un hueco rumor de bastidores, un movimiento de tinieblas sobre tinieblas”, posiblemente así lo percibió porque la cambió en su versión de 2014, por “Con un hueco rumor de bastidores, / Movimiento de sombras entre sombras”). Valverde también mantuvo la repetición de “tinieblas”, hasta que en el verso 129, donde “tinieblas” funcionaría bien, usa un sinónimo, “oscuridad”. Gaos y Doce dan muestras de haber captado “el motivo” y logran trasladarlo en español casi de manera paralela, pues Eliot hizo el cambio de *dark* a *darkness* a partir del verso 114, ambos hacen también el cambio e introducen “oscuridad”; Doce desde el verso 113.

¹⁶⁴ Por ejemplo, Génesis 1:2 “La tierra era un caos total, las tinieblas cubrían el abismo...” (CST), “La tierra estaba desordenada y vacía, las tinieblas estaban sobre la faz del abismo...” (RVR 1995), “Y la tierra estaba sin orden y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo” (JBS). En inglés: “*The earth was without form, and void; and darkness was on the face of the deep*” (NKJV), “*The earth was formless and empty. Darkness was on the surface of the deep*” (WEB), “*the earth was a formless void and darkness covered the face of the deep*” (NRSVACE). HarperCollins Christian Publishing.

¹⁶⁵ Un motivo musical es una pequeña sección de una pieza musical, una figura breve. Se le llama motivo pues esa breve sección se desarrollará a lo largo de una pieza completa, repitiéndose con ciertas diferencias a lo largo de la misma. Y en arte, en general, “motivo” es un rasgo característico que se repite.

Gaos

Ah, **oscuro, oscuro, oscuro**. Todos entran en lo **oscuro**. (102)
Magnates industriales y pequeños contratistas, todos entran en lo **oscuro** / (107)
Y **oscuros** el Sol y la Luna y el Almanaque de Gotha (108)
Le dije a mi alma, permanece tranquila, y deja que dé contigo lo **oscuro** (113)
Que será la **oscuridad** de Dios. Tal, en un teatro. (114)
Con un hueco estruendo de alas, con un movimiento de **oscuridad** en lo **oscuro**, (116)
Así la **oscuridad** será la luz, y la inmovilidad la danza. (129)

Doce

Ah **oscuro oscuro oscuro**. Todos fluyen hacia lo **oscuro**, (102)
señores de la industria y simples contratistas, hacia lo **oscuro** todos, (107)
y **oscuros** Sol y Luna, y el almanaque de Gotha (108)
Estáte quieta, le dije a mi alma, y deja que la **oscuridad** te anegue, (113)
pues ha de ser la **oscuridad** de Dios. Como en un teatro (114)
con un hueco rumor de bastidores, movimiento de lo **oscuro** en lo **oscuro**, (116)
y así la **oscuridad** será la luz, y la quietud el baile. (129)

El uso de “oscuro” permite el juego con el políptoton que no lo permite “tinieblas”. Esto no quiere decir que baste para hacer funcionar el poema en su traducción, sino la combinación de distintos recursos.

And we all go with them, into the silent funeral, / Nobody's funeral, for there is no one to bury¹⁶⁶ (111-112)

Estos versos no representaron una dificultad en particular. Las versiones muy cercanas entre sí traducen *funeral* por su proximidad como “funeral”, *silent* como “silencioso” y *bury* como “enterrar”. Resalta por su versión menos literal, la de Rivas que dice “Y todos los seguimos, en silenciosa procesión, / Al sepelio de nadie, pues nadie hay a quien darle tierra”. Y con pequeñas diferencias respecto a la mayoría:

Y todos los seguimos en el silencioso entierro, / El entierro de nadie, porque no hay nadie a quien enterrar. (Díaz)
Y todos vamos con ellos, en silencioso cortejo, / El funeral de nadie, porque no hay a quien enterrar. (Alvarado)
y todos nos vamos con ellos al funeral silente / el funeral de nadie, porque no hay nadie a quien sepultar. (Montezanti)
Y les seguimos todos al funeral callado, / el funeral de nadie, pues a nadie se entierra. (Doce)

¹⁶⁶ Montezanti considera que esta paradoja se trata de “hombres huecos” como titula Eliot a uno de sus poemas, p. 85.

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you (113)

Be still encierra más de un significado, desde estar callado, inmóvil, o en calma, que son estados distintos. Así tradujeron: calla, permanece tranquila, queda en calma, quédate quieta o estate quieta, no te muevas, quédate inmóvil. La otra dificultad es traducir *come upon*; significa encontrar o encontrarse por casualidad, pero también quiere decir provocar que suceda algo a alguien, como atacar, o que suceda algo a alguien por destino, afectar o aquejar, con el matiz de que eso que sucede viene desde arriba o sobre uno. Se tradujo como: dé contigo, sobre ti caiga o caiga sobre ti, desciendan sobre ti, venga sobre ti o venga a ti o llegue a ti; también se tradujo como “te anegue” y “te envuelva” que tal vez no sean tan cercanas al vocablo en inglés pero que al hablar de oscuridad o de tinieblas, se entienden y suenan bien. Ahora, se trata de que eso que viene a afectar desde arriba es la oscuridad/tiniebla/noche o lo oscuro de Dios, de manera que “caiga” o “descienda sobre ti” aportan en ese sentido, mejor que las opciones “dé contigo”, “venga a ti” o “llegue a ti”. Rivas fue uno de los que propuso “deja que te envuelvan las tinieblas”, su desatino viene en el verso que le sigue: “Pues serán sacrosantas las tinieblas”, donde sustituye la referencia precisa a Dios, que Eliot tuvo mucho cuidado de introducir en escasos versos.

Permanece tranquila, dije a mi alma, y deja que te envuelvan las tinieblas, / Pues serán sacrosantas las tinieblas. (Rivas)

Dije a mi alma, quédate quieta, y déja [sic] que la sombra, / que será la sombra de Dios, sobre ti caiga. Como en un Teatro (Tello)

Le dije a mi alma, permanece tranquila, y deja que dé contigo lo oscuro (Gaos)

No te muevas, le dije a mi alma / Deja que caiga sobre ti la oscuridad (Wilcock)

Dije a mi alma, calla, y deja que venga sobre ti la tiniebla (Valverde)

Le dije a mi alma, quédate quieta, / deja que te anegue la oscuridad (Pujals)

Dije a mi alma, queda en calma y espera que la noche venga a ti (Alvarado)

Le dije a mi alma, estáte [sic] quieta y que lo oscuro llegue a ti (Montezanti)

Quédate inmóvil, dije a mi alma, y deja que caigan sobre ti las tinieblas (Pacheco, 1989)

Quédate inmóvil, dije a mi alma, / y desciendan sobre ti las tinieblas (Pacheco, 2014)

Estáte quieta, le dije a mi alma, y deja que la oscuridad te anegue, (Doce)

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 facade are all being rolled away— (116 - 118)

Entre los versos 114 -118, se desarrolla una imagen del teatro en comparación con la oscuridad de Dios. En el verso 116, tenemos el vocablo *wings* que se refiere a los bastidores donde se monta el escenario pero también significa “alas”, por tanto se hace un juego de sentido con los otros vocablos que describen un sonido: *hollow*, describe un sonido profundo que es retumbante; *rumble*, refiere a un sonido bajo, repetitivo o que se prolonga, como una vibración o resonancia y también se refiere al sonido que hacen las ruedas. Así tenemos que para *wings*, la mitad eligió “alas” y la otra, “bastidores”. *Hollow* se tradujo como: hueco, vacío, sordo, y vacío; *rumble*, se tradujo mayormente como “rumor”; Alvarado lo trasladó como un movimiento que ciertamente evoca el sonido de las alas de un ave: “batir”, (“Con un vacío batir de alas”); Gaos le dio el sentido de sonido fuerte, en lugar de bajo: “estruendo” (“Con un hueco estruendo de alas”); y Montezanti, creativamente eligió “runrún”, que tiene que ver con un sonido continuado y áspero, un zumbido, que también se puede asociar con el que hacen las ruedas, además lo pone junto a “alas” que en español no significa bastidores, así la imagen se vuelve sugestiva (“con un hueco runrún de alas”).

El poema continúa con el desmontaje del escenario de una lista de cosas (*hills, trees, panorama, facade*); *are all being rolled away*, se tradujo de manera acertada y semejante como algo que se está enrollando, o como lo puso Gaos “arrollando” (si bien en México, ese verbo lo asociamos más con el atropello), entre las versiones menos literales: “están siendo retirados” (Díaz), “se alejan transportados sobre ruedas” (Wilcock); y la de Rivas “están disipándose”, con lo que está haciendo explícito algo que intenta evocarse en la metáfora sobre la oscuridad de Dios y que él llama “sacrosantas tinieblas”.

And you see behind every face the mental emptiness deepen (121)

Sobre este verso, llamaría la atención hacia la versión de Rivas, donde la frase que agrega “en la ausencia de” no aporta a la claridad ni a la creatividad del verso, probablemente su intención era crear la imagen de mirada ausente, sin lograrlo. En la de Tello “vacuidad” escapa a la sonoridad del verso que venía elaborando. Están mejor logradas las versiones de Gaos, Díaz, Doce y sobre todo la de Pacheco.

Y vemos ahuecarse en la ausencia de cada rostro el vacío mental (Rivas)
úno puede ver detrás de cada rostro ahondarse la vacuidad mental (Tello)
Y tras cada rostro veis que el vacío mental se ahonda (Gaos)
y detrás de las caras uno ve claramente / el vacío mental (Wilcock)
y ves detrás de cada cara ahondarse el vacío mental (Valverde)
hacerse el silencio y en cada rostro / ves ahondarse el vacío de la mente (Pujals)
Y ves detrás de cada rostro un profundo vacío mental (Alvarado)
Y uno ve ahondarse el vacío mental detrás de cada rostro (Pacheco, 1989 y 2014)
Y uno ve detrás de cada rostro cómo se ahonda el vacío mental (Díaz)
y detrás de cada rostro se ve que se ahonda el vacío de la mente (Montezanti)
y vemos descender en cada rostro el vacío mental, (Doce)

Observaciones de ritmo

De la enumeración en el inicio de la estrofa, a los versos sobre el escenario del teatro, el poema sin acortar los versos cambia casi inadvertidamente de un tono narrativo a un sutil tono lírico. Ya he dado cuenta de la manera como Wilcock divide los versos y los aumenta, Pujals hace lo propio usando encabalgamientos. En la versión de 2014, Pacheco eligió versos más cortos, separando los hemistiquios que es la estrategia de Wilcock también.

Wilcock

capitanes, banqueros comerciantes,
hombres de letras eminentes,
los prodigos mecenas de las artes,
los estadistas y los gobernantes,

Rimas asonantes y consonantes,
Tres sílabas tónicas en algunos versos con distinta posición.

Pujals

Tinieblas y más tinieblas. Sumérgense
todos en las tinieblas, en los vacuos
espacios interastrales, vacío
al vacío, capitanes, banqueros,
hombres de letras eminentes,
governantes y estadistas, magnánimos
protectores de las artes, ilustres
funcionarios, presidentes de muchos
comités, magnates de la industria

Versos de tres sílabas tónicas en distinta posición en varios versos seguidos. Encabalgamientos.

Pacheco 2014

Militares, banqueros mercantiles,
Eminentes hombres de letras,
Mecenas generosos, estadistas y gobernantes,
Notables funcionarios, presidentes de muchos
comités,

Tres sílabas tónicas en dos versos seguidos. El tercer y cuarto versos de este ejemplo, inician con un ritmo regular y luego se diversifica. 'Mecenas generosos, estadistas' y 'Notables funcionarios, presidentes' comparten el mismo ritmo.

En la traducción de los versos 117-118, Pacheco hace cambios a su segunda versión que suena particularmente lírica:

Eliot (117-118)

And we know that the hills and the trees, the distant panorama
And the bold imposing façade are all being rolled away—

Pacheco, 1989

Y sabemos que enrollan y quitan de su lugar
las colinas y los árboles, el panorama distante
Y la fachada altiva e imponente.

Pacheco, 2014

Y sabemos que enrollan y se llevan
La colina, el árbol y el paisaje,
Las altivas fachadas imponentes.

Al revisar en qué consiste esa notoria sonoridad en la traducción de 2014, puede verse la regularidad en el número y posición de las sílabas tónicas, en combinación con aliteraciones con l, ll, n, s, m, y entre las vocales. Estos tres versos comparten una misma estructura: anapesto + anapesto + anacrusa + troqueo,¹⁶⁷ puesto de otra manera, los tres versos

¹⁶⁷ Anapesto: dos sílabas átonas seguidas de una tónica. Anacrusa: en música, nota o grupo de notas débiles (aquí serían átonas) que preceden al tiempo fuerte. Troqueo: una sílaba tónica seguida de una átona.

tienen este ritmo: da da DUM da da DUM da da da DUM da. Para lograr este ritmo, eliminó “el panorama distante” y un poco de paja (“de su lugar”). En los versos 117 y 118 de Eliot, el primer hemistiquio tiene tres sílabas tónicas pero en el segundo es irregular y es un movimiento continuo entre ritmos a lo largo de la estrofa, entre versos de cuatro sílabas tónicas a versos de cinco o de seis, e incorpora versos sueltos en el ritmo. Pacheco muestra sensibilidad a ello y por eso no aplica un mismo ritmo a toda la estrofa sino que procura la variedad.

Estrofa III-2

Esta estrofa comienza con tono ilocutivo hacia sí mismo o hacia el lector, de una forma que sirve de advertencia a lo que viene que es algo que alguien más ya ha dicho¹⁶⁸ de alguna manera, o que el propio poeta ya había dicho antes.¹⁶⁹ Para John Danby¹⁷⁰, Eliot es capaz de burlarse tomando distancia de su propio estilo.

135	You say I am repeating	142	In order to possess what you do not possess
136	Something I have said before. I shall say it again,	143	You must go by the way of dispossession.
137	Shall I say it again? In order to arrive there,	144	In order to arrive at what you are not
138	To arrive where you are, to get from where you are not,	145	You must go through the way in which you are not.
139	You must go by a way wherein there is no ecstasy.	146	And what you do not know is the only thing you know
140	In order to arrive at what you do not know	147	And what you own is what you do not own
141	You must go by a way which is the way of ignorance.	148	And where you are is where you are not.

¹⁶⁸ En estos versos entre otras reminiscencias, hay lecturas de: Sócrates (“sólo sé que no sé nada”); Pascal (“The other extreme is that reached by great intellects who, having run through all that men can know, find they know nothing, and come back again to that same ignorance which is conscious of itself”); Baudelaire (“Siempre tengo la impresión que estaría mejor donde no estoy”.- Ricks y McCue, *Op. Cit.*, p. 946.

¹⁶⁹ Por ejemplo, en su ensayo *Poets borrowings* de 1928: “that any poet, even the greatest, will tend to use his own impressions over and over again. It is by no means a matter of poverty of inspiration. Every man who writes poetry has a certain number of impressions and emotions which are particularly important to him [...] will be inclined to seek endlessly for a final expression of these, and will be dissatisfied with his expressions and will want to employ the initial feeling, the original image or rhythm, once more in order to satisfy himself”. *Ibid*, p. 944.

¹⁷⁰ En Montezanti, p. 25.

El tono ilocutivo toma forma en la transición entre pronombres: *You say I am repeating*, de manera que una primera observación es a las siguientes versiones que alteran el manejo de los pronombres del original y que, en consecuencia, pierden la ambigüedad acerca del receptor, al mismo tiempo que se pierde lo que da forma al acto de habla:¹⁷¹

Diré que estoy repitiendo / algo que ya antes he dicho. Y lo diré de nuevo. (Tello)

Dicen que digo / algo que ya dije antes. Lo diré nuevamente. (Wilcock)

En la versión de Gaos la voz se dirige en segunda persona del singular en otro tiempo verbal, como si el acto ilocutivo se imaginara a futuro, también puede entenderse como una suposición de lo que el otro está pensando:

Diras [sic] que estoy repitiendo / Algo que ya he dicho antes. Volveré a decirlo. (Gaos)

Tello no sólo quita la segunda persona del singular al inicio de la estrofa, sino que en el resto de ella la usa en plural con la forma verbal de “vosotros”, como en el siguiente verso:

para llegar a donde estáis, para iros de donde no estáis, (Tello)

De esta manera, de nuevo se pierde la ambigüedad sobre si se habla a sí mismo o al lector.

Hay que recordar que en la estrofa anterior la voz poética le hablaba a su alma.

Una referencia intencionalmente evidente, son los versos de *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz.¹⁷² Eliot adapta sus versos actualizando los vocablos

¹⁷¹ A diferencia de su poema *Love song of J. Alfred Prufrock*, aquí Eliot no crea un personaje que enmascare el Yo para dirigirse a otros, pero está interpelando a alguien. Al eliminar el Tú, se deja de lado un aspecto importante en la poesía de Eliot: la del uso de distintas voces para crear un monólogo dramático. Justo la segunda voz del poeta, donde habla con otros, es la que domina en el monólogo dramático. Terán Cornejo, pp. 82-83.

¹⁷² “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.” De la Cruz: Libro I, Cap. 13, núm. 11.

arcaicos, o dándoles un giro hacia el final, los más parecidos son los versos 140-145 (incluso tienen la misma disposición).

Esto planteaba una posibilidad de traducción que aprovechó Jordi Doce:¹⁷³ la de tomar la cita directamente del original en español y adaptarlos donde Eliot hizo lo mismo. Obsérvese que Doce transcribe los versos de San Juan de la Cruz pero conserva la disposición que tienen los versos en el poema de Eliot, una solución ingeniosa para dejar huella de ambos autores.

Sn. Juan de la Cruz¹⁷⁴

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.

Sn. Juan de la Cruz,

Traducción de Edgar Allison Peers¹⁷⁵

In order to arrive at that which thou knowest not,
Thou must go by a way that thou knowest not.
In order to arrive at that which thou possessest not,
Thou must go by a way that thou possessest not.
In order to arrive at that which thou art not,
Thou must go through that which thou art not.

Doce¹⁷⁶

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.

Eliot (*East Coker*, versos 140-145)

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.

¹⁷³ José A. Muñoz Rojas también se percató de tal posibilidad y la aprovechó. Debido a que ya estaba avanzado este análisis al momento de recibir su traducción, no le he incluido, pero es llamativo que se percatara de este detalle cuando aún no se desarrollaban los numerosos estudios sobre *FQ*. En su versión, los versos 140-145 dicen: “Para venir a lo que no sabes / has ir [sic] por un camino que es camino de ignorancia. / Para poseer lo que no posees / has de ir por el camino de la desposesión. / Para venir a lo que no eres / has de ir por donde no eres.” Andreu Jaume (en Eliot, *Cuatro cuartetos: La Roca y Asesinato en la Catedral*) también retoma directamente los versos de San Juan de la Cruz para este pasaje.

¹⁷⁴ De origen español, vivió entre 1542 – 1591. Las traducciones de su obra al inglés tuvieron mucho tiempo como base los textos de la Colección *Biblioteca de Autores Españoles* (1853) que a su vez estaba basada en una edición de 1703. La traducción de E. Allison Peers parte de la edición de P. Silverio de Santa Teresa (1929-31) que recopila otros manuscritos encontrados y que supera los trabajos previos en torno a su obra. *Of the Cross*, pp. 4-5.

¹⁷⁵ *Of the Cross*, I, XIII-11, p. 85.

¹⁷⁶ Estrofa completa de Doce: “Afirmas que repito / algo que ya he dicho. Lo diré otra vez. / ¿Lo diré otra vez? Para venir allá, / para venir adonde estás, para salir de donde no estás, / has de ir por donde no hay éxtasis. / 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. / Y lo que no sabes es lo único que sabes / y lo que posees es lo que no posees / y donde estás es donde no estás.”

Se dice que la traducción de reversa no devuelve el mismo resultado del que partió,¹⁷⁷

y eso se observa en las otras versiones:

Tello

Para poder llegar a donde no sabéis,
debéis seguir un camino que es el de la ignorancia.
Para poder poseer lo que no poseéis,
debéis ir por el camino de la desposesión.
Para poder llegar a lo que no soís,
debéis seguir el camino de lo que no sois.

Wilcock

Para llegar a lo que uno no sabe
hay que ir por un camino que es el de la ignorancia.
Para poseer lo que uno no posee
hay que ir por el camino donde uno no está. [sic]
Para llegar a lo que uno no es
hay que ir por el camino donde uno no está.

Pujals

Para acceder a lo que no conoces
debes seguir una senda de ignorancia.
Para poseer lo que no posees
debes recorrer el camino
de la desposesión.
Para poder ser quien aún no eres
debes seguir el sendero en que no estás.

Pacheco (1989)

Para llegar a lo que no sabes
Debes ir por un camino que es el de la ignorancia.
Para poseer lo que no posees
Debes ir por el camino de la desposesión.
Para llegar a lo que no eres
Debes ir por el camino en que no eres.

Rivas

Para llegar a lo que uno no sabe
Hay que pasar por el camino de la ignorancia,
Para poseer lo que no posees
Hay que pasar por el camino de la privación,
Para llegar a lo que no eres
Hay que pasar por el camino en que no estás.

Gaos

Para llegar a lo que no sabes
Debes ir por un camino que es el camino de la ignorancia.
Para poseer lo que no posees
Debes ir por el camino de la desposesión.
Para llegar a lo que no eres
Debes pasar por el camino de tu no ser.

Valverde

Para llegar a lo que no sabes
tienes que ir por un camino que es el camino de la ignorancia.
Para poseer lo que no posees
tienes que ir por el camino del desposeimiento.
Para llegar a lo que no eres
tienes que ir por el camino en que no eres.

Alvarado

Para llegar a lo que no conoces
Debes ir por un camino que es camino de ignorancia.
Para poseer lo que no tienes
Debes ir por el camino de la renunciación.
Para llegar a lo que no eres
Debes ir a través del camino donde no eres.

Pacheco (2014)

Para llegar a lo que no sabes
Debes ir por un camino que es el de la ignorancia.
Para poseer lo que no posees
Debes ir por el camino de la desposesión.
Para llegar a lo que no eres
Debes ir por el camino en el que no eres.

Díaz

Para llegar a lo que no se conoce
Hay que ir por un camino que es el de la ignorancia.
Para poseer lo que no se posee
Hay que ir por el camino del desprendimiento.
Para llegar a lo que no se es
Hay que ir por el camino en que no se está.

¹⁷⁷ El propio E. Allison Peers en el prefacio a la primera edición, mencionaba que las traducciones existentes en inglés de la obra del beato, con frecuencia retraducían de la Vulgata las citas en español que el Santo tomaba de la Biblia, en vez de poner en inglés la citas usando el texto que tenían enfrente (podría referirse también a las versiones de la Biblia en Inglés). (“...and frequently retranslate from the Vulgate the Saint’s Spanish quotations from Holy Scripture instead of turning into English the quotations themselves, using the text actually before them), pp. 4-5.

Montezanti

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

De esta muestra, se observa un error probablemente de edición, en la traducción del verso 143 en Wilcock (“Para poseer lo que uno no posee / hay que ir por el camino donde uno no está”). Considero en cambio, un error por parte de Wilcock, Pujals, Rivas y Díaz, traducir el verbo *be* (de los versos: *In order to arrive at what you are not / You must go through the way in which you are not*) mezclando “ser” y “estar”, puesto que descomponen la paradoja. Tal decisión es menos comprensible en el caso de Pujals quien anota al pie de su traducción la referencia a San Juan de la Cruz, es decir, conocía los versos del español. Por otra parte, son interesantes las traducciones de *dispossession* como: privación (Rivas), renunciación (Alvarado), y desprendimiento (Díaz), que aportan a la interpretación de la *ascesis*, sobre todo las dos últimas que sugieren voluntad.

III.2.7 Observaciones sobre el Fragmento V

Este es el último fragmento del poema, donde la voz poética intenta conciliar dos pugnas que le afligen, la espiritual y la de la disciplina del arte. Aunque el conflicto entre pensamiento y alma continúe, lo importante es seguir la búsqueda, moverse en los “silencios” (*we must be still and still moving*) hacia la comunión anhelada donde está puesta su esperanza.

Estrofa V-1

174	So here I am, in the middle way, having had twenty years-	185	By strength and submission, has already been discovered
175	Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux	186	Once or twice, or several times, by men whom one cannot
176	guerres-		hope
177	Trying to learn to use words, and every attempt	187	To emulate-but there is no competition-
178	Is a wholly new start, and a different kind of failure	188	There is only the fight to recover what has been lost
179	Because one has only learnt to get the better of words	189	And found and lost again and again: and now, under
180	For the thing one no longer has to say, or the way in which		conditions
181	One is no longer disposed to say it. And so each venture	190	That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
182	Is a new beginning, a raid on the inarticulate	191	For us, there is only the trying. The rest is not our
183	With shabby equipment always deteriorating		business.
184	In the general mess of imprecision of feeling, Undisciplined squads of emotion. And what there is to Conquer		

Comienza en un tono entre autorreflexivo e ilocutivo como si continuara una conversación, no importa si consigo mismo o con otro.¹⁷⁸

So here I am, in the middle way, having had twenty years- / Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres- (174-175)

El tono ilocutivo se percibe mejor en las traducciones que no usan frases o vocablos formales sino que, por el contrario, están expresadas de manera coloquial. También es importante que conserven el guiño hacia el verso inicial de la Divina Comedia. Por otra parte, el autor utiliza la expresión en francés: *l'entre deux guerres*, en lugar del vocablo inglés *interwar*. La locución adjetiva en español es “entreguerras” que es igualmente correcto usarla, si bien hay que tomar en cuenta el motivo por el cual el autor usa el vocablo extranjero. Las razones de su elección pueden ser de estilo o porque es el título de un libro¹⁷⁹ que le sirve para adjetivar el periodo que le tocó vivir entre las dos guerras mundiales. Pacheco quien en la primera traducción usó “entreguerras”, en la segunda la cambió a la expresión en francés, junto con el cambio de: años “perdidos” a años “baldíos”, que apunta hacia *Tierra Baldía*

¹⁷⁸ Ricks y McCue llaman la atención hacia el comienzo de otro poema de Eliot, de *Gerontion*, “*Here I am, an old man in a dry month*”, entre otras citas que encuentran alusivas. *Op. Cit.*, p. 950.

¹⁷⁹ *L'entre deux guerres* de Léon Daudet, un libro que Eliot recomendó para su publicación en Faber, sin conseguirlo. El libro no es sobre las guerras mundiales sino sobre el periodo posterior a la guerra franco-prusiana. *Ibid.*, p. 950.

(*The Waste Land*), en el que Eliot expresa desencanto y desesperanza. Estas consideraciones están expresadas de mejor manera en los versos de Gaos, Pacheco, Doce, Pujals y Rivas. Las expresiones “ampliamente desperdiciados” o “por lo tanto” (Tello y Wilcock) resultan formales para el tono de conversación.

Así pues, aquí estoy, en medio del camino, habiendo pasado veinte años- / veinte años malgastados en gran parte, los años de *l'entre deux guerres* (Gaos)

Y bien, estoy aquí, en medio del camino / Y he pasado veinte años -veinte años en gran parte perdidos, / Los años de entreguerra- (Pacheco, 1989)

Y bien, estoy aquí, en medio del camino. / He pasado veinte años / -Veinte años en gran parte baldíos, / Los años de *l'entre deux guerres*- (Pacheco 2014)

Aquí estoy, pues, en medio del camino, después de veinte años / -años en buena parte malgastados, los años de *l'entre deux guerres*- (Doce)

Aquí estoy, pues, en medio del camino, / después de haber pasado veinte años / -veinte años casi perdidos, los de entreguerras- (Pujals)

Conque heme aquí, en medio del camino, después de veinte años, / En gran parte perdidos, los años de entreguerras, (Rivas)

De modo que aquí estoy, en mitad del camino, habiendo tenido veinte años / -veinte años ampliamente desperdiciados, los años *d'entre deux guerres*- (Tello)

Aquí estoy, por lo tanto, en medio del camino, / después de veinte años, / veinte años bien perdidos, los años de entreguerra, (Wilcock)

Así que aquí estoy, por el camino de en medio, habiendo pasado veinte años, / veinte años casi desperdiciados, los años de *l'entre deux guerres*; (Valverde)

Así aquí estoy, en medio del camino, habiendo pasado veinte años- / Veinte años desperdiciados, los años de *l'entre deux guerres* (Alvarado)

Así que aquí estoy, a medio camino, habiendo estado veinte años- / Veinte años desperdiciados en gran parte, los años de *l'entre deux guerres*- (Díaz)

Así que estoy aquí, en mitad del camino, habiendo gastado / veinte años casi totalmente malogrados, los años de *l'entre deux guerres* (Montezanti)

Because one has only learnt to get the better of words (178)

Get the better of words, es una frase bastante sencilla, tal vez en ello radica la dificultad de hacer que suene bien en el poema. Una salida creativa que se adapta bien en los versos, fue la elegida por cuatro traductores con apenas pequeñas diferencias en la sintaxis, la de aprender “a dominarlas” (Wilcock, Pujals y Pacheco) y la de Rivas: “a servirse de ellas”. A pesar de la cercanía en la connotación de “prevalecer” con la de “dominar” que usa Valverde, no encaja bien por ser más rebuscada o formal y porque es un vocablo más largo

(de cuatro sílabas) que sale del ritmo; obsérvese que Díaz también recurre a un vocablo largo pero se produce una sinéresis entre las vocales de “aprendido-a-aprovechar” con lo que la cesura o anacrusa es menos larga que en el verso de Valverde. Respecto al ritmo en el poema fuente, si bien no es regular, no tiene más de tres sílabas átonas juntas, mantiene el mismo número de acentos varios versos seguidos, introduce algunos saltos donde hace los cambios, por ejemplo, de 8 sílabas tónicas a 6 y varios versos después a 8 y luego a varios versos de 4, lo que hace imaginar los giros que se usan en la música.

porque cuanto hemos aprendido es a usar lo mejor de las palabras (Tello)

porque uno sólo aprende a dominarlas (Wilcock)

porque sólo se aprende a dominar las palabras (Pujals)

Porque uno sólo ha aprendido a dominar las palabras (Pacheco, 1989)

Porque uno solo aprende a dominar las palabras (Pacheco, 2014)¹⁸⁰

Porque uno sólo aprende a servirse de ellas (Rivas)

porque uno ha aprendido sólo a prevalecer sobre las palabras (Valverde)

Porque sólo se ha aprendido a aprovechar las palabras (Díaz)

Otras soluciones que suenan muy bien, y en su sencillez se acercan a la expresión del original, son las de Gaos y Alvarado. Entre la de Montezanti y la de Doce hay semejanza de sentido, “sacar” es incluso una palabra bastante corriente pero le falta eufonía.

Porque uno sólo ha aprendido a disponer de lo mejor de las palabras (Gaos)

Porque uno sólo ha aprendido a usar lo mejor de las palabras (Alvarado)

porque uno sólo ha aprendido a sacar lo mejor de las palabras (Montezanti)

pues uno sólo aprende a extraer lo mejor de las palabras (Doce)

And so each venture... (180-184)

180 One is no longer disposed to say it. And so each venture

181 Is a new beginning, a raid on the inarticulate

182 With shabby equipment always deteriorating

¹⁸⁰ En la versión de 2014 Pacheco eliminó la tilde en todos los casos donde aparece “solo”. En la edición de Era, las restituyen.

183 In the general mess of imprecision of feeling,
184 Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer

Estos cinco versos dan varios elementos para observar. En el verso 180, tenemos el vocablo *venture* en lugar de *adventure*; el primero refiere a un viaje o un proyecto o tarea que implica riesgo o audacia; el segundo refiere a una experiencia poco usual, audaz o emocionante. Así tuvimos cuatro traducciones como “aventura” (Tello, Gaos, Wilcock y Montezanti) y, en el sentido que se acerca más hacia *venture*, se tradujo como “intento” (Valverde, Díaz, Alvarado y Pacheco), “empresa” (Pujals) y “ensayo” (Rivas). La propuesta de Doce: “salida”, no es la más apropiada.

Con respecto a la traducción de *beginning*, es una buena decisión por parte de Doce, como de Pacheco en la versión 2014, traducir: “principio”, puesto que Eliot sigue usando el mismo vocablo para resignificarlo cada vez.

Tello y Díaz traducen erróneamente *a raid*, tomando uno de sus significados de hostilidad: “invasión” y “asalto”, respectivamente. Ciertamente Eliot en esta estrofa usa vocablos que aluden a la guerra porque la estaba viviendo, también vive diariamente la lucha con la escritura, por esta razón la polisemia de *raid* le funciona. “Incurción” se usa tanto como entrada hostil a territorio enemigo, como en el sentido de adentrarse brevemente en un asunto, por eso la mayoría lo eligió en su traducción. Wilcock tradujo “excursión” que implica moverse hacia un lugar para estudio o entretenimiento, pero suele ser en colectividad; el vocablo elegido por Montezanti, “batida”, también está relacionado con una actividad colectiva en el sentido de explorar una zona. Considerando que Eliot habla de la escritura, una actividad que se hace en soledad, y dada la polisemia mencionada, funciona mejor “incurción”.

El verso 182 (*With a shabby equipment always deteriorating*), *shabby*¹⁸¹ que tiene el sentido de gastado, tuvo variedad de traducciones: harapiento, andrajoso, mísero, desastrado, raído y viejo. Montezanti, en la traducción de *equipment* ingeniosamente usó un término relacionado con la guerra: “impedimenta”, el equipaje militar que se describe como un lastre que impide la celeridad de las marchas. Además de las traducciones más literales de *always deteriorating*, están otras cercanas como “sin cesar se deterioran” (Pujals), “cada vez más gastado”, “que continuamente se deteriora” (era mejor usar “siempre” que “continuamente” por la sonoridad); y las soluciones creativas de Montezanti, Pacheco y Doce: “en franco deterioro”, “cada vez más raído” y “en terco deterioro”, respectivamente.

La traducción de *general mess* en el verso 183, no representó mayor problema, casi todas las versiones trasladan uno de sus sentidos: confusión, caos, desorden, desarreglo. Solo Rivas y Doce toman la libre con “el fracaso general” y “hundidos en el caos”. De manera similar en *the imprecision of feeling*, casi todos traducen de manera muy próxima, salvo Gaos y Rivas que por *feeling* eligen: “sentido” y “pensamiento”; y Doce, quien traduce: “errada sentimentalidad”, parece interpretarlo en relación con el fragmento III (*For love would be love of the wrong thing*), aunque “sentimentalismo” entraña connotaciones que no está tratando el poema. En los tres casos, un error, puesto que este pasaje es sobre la permanente lucha del poeta por poner en palabras sus emociones, la “imprecisión” tiene que ver con lo inefable (*on the inarticulate*), el sentido viene después cuando se ha logrado o intentado nombrar.

¹⁸¹ Frank Morley recomendó a Eliot restaurar en su lugar *worn-out* como estaba en el primer borrador. A lo que Eliot argumentó que ya había usado *worn-out* y que necesitaba un adjetivo ahí por razones de metro y porque de otra manera recaía un acento muy fuerte sobre *equipment*. Ricks y McCue, *Op. Cit.*, p. 952.

En el verso 184, *Undisciplined squads of emotions*, de nuevo Eliot usa un término bélico: *squads*, que refiere a grupos de soldados o a una división de fuerzas policiales. Las traducciones fueron: escuadrones, escuadras, patrullas, todas muy próximas en el sentido denotativo, sin embargo las percibo forzadas en los versos, sobre todo “patrullas”. Como metáforas en español, no logran evocar la sensación de emociones que se juntan, que llegan en desorden, que no se las ha dominado. Otra opción podría ser ‘tropel(es)’ que tiene un sentido militar en desuso, pero que aún da la idea de soldados o de muchedumbre en desorden, de tumulto, y que puede combinar con “rebeldes” en lugar de “indisciplinados”, un vocablo muy largo, menos flexible de armonizar en el verso.

Tello

en que ya no estamos dispuestos a decirlo. Y así cada aventura es un nuevo empezar, una invasión sobre lo inarticulado con harapiento equipo siempre deteriorándose en la confusión general de la imprecisión de sentimiento, indisciplinados escuadrones de emoción.

Wilcock

Por eso cada intento es un nuevo comienzo, una excursión a lo inarticulado con un mísero equipo cada vez más gastado en el desorden general de la inexactitud del sentimiento, patrullas de emoción sin disciplina.

Pujals

ya decirlo. Así cada empresa es comenzar de nuevo; una incursión en lo inarticulado con mísero equipo que sin cesar se deteriora en el desarreglo general del sentimiento impreciso: indisciplinadas patrullas de la emoción. Y aquéllo que se trata

Pacheco (1989)

Por eso cada intento
Es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado
Con un mísero equipo cada vez más roído
En el desorden general de la inexactitud del sentimiento,
Escuadras de la emoción sin disciplina. (Pacheco 1989)

Rivas

Por eso cada ensayo es un comienzo nuevo,
Una incursión en lo inarticulado
Con un raído equipo cada vez más gastado
En el fracaso general de la inexactitud del pensamiento,
Escuadras de emoción sin disciplina. Y lo que se podría

Gaos

Así, cada aventura
Es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado
Con andrajoso equipo, siempre deteriorándose
En el caos general de la imprecisión de sentido,
Escuadras indisciplinadas de la emoción.

Valverde

como uno ya no está dispuesto a decirlo. Y así cada intento es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado con un desastrado equipo siempre deteriorándose en la confusión general de la imprecisión del sentimiento, indisciplinadas escuadras de emoción. Y lo que hay que vencer

Alvarado

Y así cada intento
Es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado
Con un desastrado equipo siempre en deterioro
En el desorden general de impreciso sentimiento,
Indisciplinados escuadrones de emoción. Y lo que queda por
Conquistar

Pacheco (2014)

Por eso cada intento es un nuevo principio,
Una incursión en lo inarticulado
Con un mísero equipo cada vez más roído
En el desorden general
De la inexactitud del sentimiento,
Escuadras de la emoción sin disciplina.

Díaz

Ya no se está dispuesto a decirlo. Y así cada intento
Es un nuevo comienzo, un asalto a lo inarticulado
Con un equipo viejo que continuamente se deteriora
En la confusión general de la imprecisión de lo que
sentimos,

Conquistar

Montezanti

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

Estrofa V-2

192 Home is where one starts from. As we grow older
193 The world becomes stranger, the pattern more
194 complicated
195 Of dead and living. Not the intense moment
196 Isolated, with no before and after,
197 But a lifetime burning in every moment
198 And not the lifetime of one man only
199 But of old stones that cannot be deciphered.
200 There is a time for the evening under starlight,
201 A time for the evening under lamplight
(The evening with the photograph album).

Indisciplinadas patrullas de emoción. Y lo que queda por

Doce

ya no quiere decirlo. Y así, cada salida es un nuevo principio, una incursión en lo inarticulado con equipos raídos, en terco deterioro, hundidos en el caos de una errada sentimentalidad, entre indisciplinadas patrullas de emoción. Y cuanto se ha de conquistar

202 Love is most nearly itself
203 When here and now cease to matter.
204 Old men ought to be explorers
205 Here and there does not matter
206 We must be still and still moving
207 Into another intensity
208 For a further union, a deeper communion
209 Through the dark cold and the empty desolation,
210 The wave cry, the wind cry, the vast waters
211 Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

Home es una forma de referirse al lugar de origen, a la tierra nativa, por eso la interpretación como “patria” es una de las posibles. “Casa” sería más cercana a *house*. Por otra parte, un vocablo más próximo en cuanto a los distintos significados que puede evocar, es “hogar”, permite al lector derivar sus propias significaciones, los mismos matices que produce contiene *home*, la mayoría lo usó. Las traducciones de *As we grow older*, tienen semejanzas (mientras envejecemos, cuando envejecemos, a medida que envejecemos, al envejecer, conforme envejecemos). Doce encontró una expresión distinta, sencilla y funciona bien: “Con los años”. Obsérvese que el comienzo sencillo de Díaz es más efectivo que el de Montezanti, al que le sobra “aquello desde”. La frase “se nos vuelve” por *become*, dota de armonía a los versos de Doce y Pacheco.

Esta estrofa, que es el cierre del poema, retoma temas de los movimientos anteriores, aparecen de nuevo: *dark, old men, pattern*. El verso 193: *The world becomes stranger, the pattern more complicated / Of dead and living...*, resulta en una variedad de traducciones

para *pattern*, como había sucedido antes. Es un acierto conservar el mismo vocablo usado en el movimiento II-2, precisamente para traerlo de vuelta, como hicieron Gaos, Rivas, Díaz¹⁸² y Doce.

El hogar es el sitio de partida. Mientras envejecemos / el mundo se hace extraño, el diseño más complicado (Tello)

La patria es de donde uno procede. Cuando envejecemos / El mundo se hace más extraño, más complicada la norma (Gaos)

Hogar es el lugar donde empezamos. / A medida que envejecemos / el mundo se nos vuelve más extraño, / más complejo el diagrama de muertos y de vivos. (Wilcock)

Nuestra casa es desde donde se arranca. Al envejecer / el mundo se nos vuelve más extraño, más complicada la ordenación (Valverde)

El hogar es el punto del que partimos. Vuélvese / más extraño el mundo a medida que envejecemos, / más complicada la trama de muertos y vivos. (Pujals)

La patria es de donde uno procede. Cuando envejecemos / El mundo se hace extraño, el ejemplo de vivir / Y morir, más complicado. No el intenso momento (Alvarado)

La casa es el lugar del que partimos. / A medida que envejecemos / El mundo se nos vuelve más extraño, más compleja / La ordenación de muertos y vivos. (Pacheco, 1989)

Hogar es el lugar del que partimos. / A medida que envejecemos / El mundo se nos vuelve más extraño, más compleja / La ordenación de muertos y vivos. (Pacheco, 2014)

Hogar es el lugar del que se parte. Conforme envejecemos / El mundo se nos vuelve más ajeno, más complejo el esquema (Rivas)

El hogar es de donde partimos. A medida que envejecemos / El mundo se hace más extraño, se hace más complicada la figura (Díaz)

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 (Montezanti)

En el hogar está el comienzo. Con los años, / el mundo se nos vuelve más ajeno, más ardua / la pauta de los vivos y los muertos. No el instante (Doce)

**...Not the intense moment / Isolated, with no before and after, /But a lifetime burning
in every moment (194/196)**

Estos versos tienen cierta ambigüedad respecto a si *isolated* se refiere a un momento en soledad que se vuelve intenso, o si se refiere a lo excepcional del momento intenso porque es distinto al resto del tiempo. Tal ambigüedad se conserva con el vocablo próximo “aislado” como tradujo la mayoría, pero también en el verso eufónico de Doce se puede interpretar en ambos sentidos:

¹⁸² Pese a que la elección de “figura” por *pattern*, no es la mejor.

...No el instante /intenso y solitario, sin antes ni después,

También de intensidad trata el verso 196: *But a lifetime burning in every moment*, que comparte el elemento fuego del último cuarteto (y sus connotaciones), Rivas pierde de vista este elemento y la intensidad del verso. Las demás traducciones son semejantes (la vida entera ardiendo o que arde en cada momento o en cada instante). Destaca la de Doce por su sonoridad.

Sino toda una vida latiendo en cada instante (Rivas)

sino la vida entera ardiendo en cada instante (Doce)

La de Pujals también se distingue por su sintaxis y sonoridad, es lamentable el encabalgamiento que sigue un verso después, puesto que resulta cómico.

sino el arder constante de una vida,
y no la sola vida de un hombre, sino de viejas
piedras que nadie sabe descifrar. Hay un tiempo (Pujals)

Love is most nearly itself / When here and now cease to matter (202-203)

De estos versos resalto algunos detalles que alteran su sentido o las posibilidades de interpretación por parte del lector. Como el “deber ser” del amor, en Tello. El de Gaos produce una lectura diferente por la falta de una “n”, ¿qué es lo que “deja” de importar?. Alvarado dice erróneamente: “el amor está más cerca de ti”, lo priva de la meditación ontológica que hay detrás, que es lo mismo que sucede con el verso de Doce, es importante dejarle al lector procesar por su cuenta lo que el poema intenta decirle.

El amor se acerca más a lo que debe ser / cuando aquí y allá dejan de tener importancia. (Tello)

El amor está lo más cerca de sí mismo / Cuando aquí y ahora deja de importar. (Gaos)

El amor está más cerca de sí mismo / cuando dejan de importarle el ahora y el aquí. (Wilcock)

El amor es más aproximadamente él mismo / cuando dejan de importar el aquí y el ahora. (Valverde)

Es más él mismo el amor cuando aquí / y ahora dejan de importar. (Pujals)

El amor está más cerca de ti mismo / Cuando el aquí y el ahora dejan de importar. (Alvarado)

El amor se acerca más a sí mismo / Cuando dejan de importar el aquí y el ahora. (Pacheco, 1989 y 2014)

El amor está más cerca de sí mismo / Cuando el aquí y ahora deja de importar. (Rivas)
El amor está más cerca de lo que es / Cuando el aquí y el ahora ya no importan. (Díaz)
El amor llega a ser él mismo / cuando aquí y ahora dejan de importar. (Montezanti)
El amor alienta más plenamente / cuando el aquí y ahora dejan de preocuparnos. (Doce)

We must be still and still moving¹⁸³ (206)

Además de las significaciones de *still* que abordé antes:¹⁸⁴ estar callado, inmóvil o en calma, verbos que describen distintos estados: de sonido, de movimiento, de actitud, funcionan también como adjetivos, y adicionalmente en este verso, como adverbio: todavía, sin embargo. Estos distintos sentidos se disparan con el uso del retruécano de manera que se forma la paradoja “estar quietos y quietos movernos” o “estar quietos y sin embargo, movernos”. En español, “estar quieto” tiene al menos dos significaciones compartidas de movimiento y actitud, pero no el de adverbio, de manera que es insalvable toda su significación. Así es que la decisión de conservar por lo menos cierta repetición mediante el oxímoron inmóvil – movernos, es una solución loable.

debemos mantenernos quietos y no obstante movernos (Tello)
Debemos estar inmóviles y sin embargo movernos (Gaos)
debemos continuar moviéndonos, moviéndonos, (Wilcock)
debemos estar quietos y seguir moviéndonos (Valverde)
no importan, debemos quedarnos quietos / y movernos hacia otra intensidad (Pujals)
Debemos estar inmóviles y sin embargo movernos (Alvarado)
Debemos estar inmóviles y sin embargo movernos (Pacheco, 1989 y 2014)
Debemos continuar moviéndonos (Díaz)
Debemos estar quietos y siempre en movimiento (Montezanti)
debemos estar quietos y no obstante movernos (Doce)

¹⁸³ Este verso y *the silent motto* del verso 13, aluden a un lema de los Eliot: *Tace et fac: “Be silent and act”*. Ricks y McCue, *Op. Cit.*, p. 931.

¹⁸⁴ Ver pp. 52 y 107.

For a further union, a deeper communion... (208-211)

Eliot

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.

Del verso 208, señalo en particular las traducciones de Gaos y de Doce donde *a further unión* es “una unión más limpia”, de esta manera ciñen la interpretación hacia alguno de los diversos sentidos que el lector podría derivar (menos pecaminosa), en comparación con las otras: “unión ulterior”, “mayor unión”, “nueva unión” e incluso “hacia otra intensidad”.

En *dark cold*, vale lo señalado para *pattern* en el sentido que es un “motivo”, por tanto es mejor repetirlo como se usó en el fragmento III. En cuanto a los versos 210-211, preparan la transición hacia el elemento agua del siguiente cuarteto. Algunos conservaron el paralelismo *The wave cry, the wind cry*. Díaz formuló una anáfora entre los versos 209 y 210 que suena bien. Un error que señalar es la traducción que hacen Gaos y Alvarado de *porpoise* como “cerdo de mar” que no se justifica ni en imagen ni en armonía sonora ni en un referente cercano a su realidad. El riesgo de buscar soluciones de traducción en traducciones precedentes es repetir los errores, es lo que sucedió a Alvarado quien en buena parte fue editando versos de Tello, Gaos y Valverde.

Al inicio del análisis argumenté sobre el uso más favorable de “principio” como traducción de *beginning*, en lugar de “comienzo”. Valverde y Alvarado fueron los únicos que iniciaron el poema con la paradoja “en mi comienzo está mi fin”, ahora son quienes cierran con “en mi fin está mi comienzo”, en este aspecto fueron congruentes.

Tello

para una unión ulterior, una más profunda comunión
a través del tenebroso frío y de la vacía desolación,
el grito de la ola, el grito del viento, las vastas aguas

Gaos

Para una unión más amplia, una comunión más profunda
A través de la fría oscuridad y la vacía desolación.
El bramido de la ola, el bramido del viento, las vastas aguas

del petrel y de la marsopa. En mi fin está mi principio.

Wilcock

hacia otra intensidad, por una unión mayor,
por una más profunda comunión
a través de la fría desolación oscura,
el grito de las olas, el grito de los vientos,
las vastas aguas del petrel y la marsopa.
En mi fin está mi principio.

Pujals

para lograr mayor unión, una comunión
más profunda en la fría desolación oscura,
entre los gritos del viento y la ola,
en las aguas inmensas del petrel
y la marsopa. En mi fin está mi principio.

Pacheco, 1989

En busca de una mayor unión, una comunión más profunda
A través del frío oscuro y la vacía desolación,
El grito de la ola, el grito del viento, las grandes aguas
Del petrel y de la marsopa.
En mi fin está mi principio.

Rivas

Hacia otra intensidad, por una unión estrecha,
por una comunión más honda
Por entre las heladas tinieblas y la desierta desolación,
El clamor de las olas, el rugido del viento, las vastas aguas
Del petrel y la marsopa. En mi fin está mi principio.

Montezanti

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.

Del petrel y el cerdo marino. En mi fin está mi principio.

Valverde

para una mayor unión, una comunión más honda
a través del oscuro frío y la vacía desolación,
el clamor de la ola, el clamor del viento, las vastas aguas
del petrel y la marsopa. En mi fin está mi comienzo.

Alvarado

Para una unión ulterior, una comunión más intensa
A través de la fría noche y la vacía desolación,
El grito de la ola, el grito del viento, las vastas aguas
Del petrel y el cerdo de mar. En mi fin está mi comienzo.

Pacheco, 2014

En busca de una mayor unión, una comunión más profunda,
A través del frío oscuro y la vacía desolación,
El grito de la ola, el grito del viento, las grandes aguas
Del petrel y de la marsopa.
En mi fin está mi principio.

Díaz

Para una nueva unión, una comunión más profunda
A través del oscuro frío y la vacía desolación,
A través del grito de las olas y del viento, las vastas aguas
Del petrel y la marsopa. En mi fin está mi principio.

Doce

en busca de una unión más limpia, una más honda
comunión,
por el oscuro frío y la desolación desierta,
donde el grito del viento y de las olas, en las inmensas aguas
del petrel y la marsopa. En mi fin está mi principio.

CONCLUSIONES

Si entendemos por traducir a la empatía creadora de la que habla Verhesen, que consiste en hallar las cualidades fundamentales del poema para llevarlas al poema de destino, las traducciones de *Four Quartets* deben tomar en cuenta los elementos: aire, tierra, agua y fuego, que se combinan, que dan unidad y que son los cuatro *instrumentos* sugeridos en el título del conjunto; los contrapuntos: vocablos o elementos opuestos, transiciones bruscas y sutiles de tono y ritmo, lo conversacional y las rimas, registros formales e informales, en lo posible los registros o alusiones hacia lo antiguo y hacia la modernidad; las paradojas; las huellas intertextuales directas o más o menos directas; las voces sobre las que el propio Eliot teorizó (la polifonía); los motivos o nociones que se repiten; el carácter ontológico de algunos versos; y en lo posible, los recursos retóricos con los que elabora la resonancia, el énfasis, la sonoridad, la variación.

Durante muchos años la tendencia al antropocentrismo ha prevalecido junto a la concepción de fidelidad y a la idea de una supuesta equivalencia entre los sistemas lingüísticos. El temor de alterar lo dicho por el poeta, produce muchas veces traducciones literales sin el brillo evocador de la forma -que es hacia donde Borges dirige su crítica sobre la traducción-. En el otro extremo o postura radical, el traductor asume una amplia libertad creadora que desborda fuera de las fronteras del poema fuente. Cualquiera de los dos extremos falla si no se restituye los valores esenciales del poema que motiva la traducción.

Es comprensible que los primeros traductores, aunque intuían que había algo distinto en el poema, no alcanzaran por sus propios medios a distinguir todos los rasgos que lo componían, pues ha sido trabajo no de una sola persona sino de muchos y de muchos años

desentrañar sus misterios sin que se dé por acabado su estudio. Lo que pudieron derivar los primeros traductores, fue lo cercano a su contexto que se cruzaba además con la concepción de la poesía y de la traducción. José Antonio Muñoz Rojas tenía presente la recién terminada Guerra Mundial y los versos de San Juan de la Cruz que forman parte de la tradición literaria española. El poema, lo habrá confrontado consigo mismo o consideró que el propio verso se contradecía, pues no se atrevió a escribir “la poesía no importa”. Por su parte, Jaime Tello traduce *when an underground train, in the tube* por “cuando un tren subterráneo, en el tubo”, quizá porque los trenes subterráneos y el lenguaje en torno a su infraestructura estaban fuera de su realidad.¹⁸⁵

Este poema que es particularmente personal, aún contiene un juego polifónico donde por momentos deja cierta ambigüedad sobre el destinatario (su alma, un personaje imaginado por el poeta o el lector). Por tanto, donde el poema dice *you* era preferible la traducción en singular pues permitía tal ambigüedad, en cambio en plural no se entiende que la voz poética puede estar hablando consigo misma, también hay la tendencia a traducir *you* por *uno*. De igual manera, en los versos ilocutivos (*You say I am repeating*), ese tono se pierde en “dirán que estoy repitiendo” o “dicen que digo”, de Tello y Wilcock.

La contraposición entre rimas y versos no rimados, entre lo lírico y lo narrativo, es la más perceptible. Las traducciones que no se ocuparon de reformular los pasajes líricos, al mismo tiempo hacen a un lado parte del contraste y de lo que implica la variación en *FQ*. En este caso están las versiones de Jaime Tello, Harold Alvarado Tenorio, José María Valverde y Gustavo Díaz Solís. Gaos y José Luis Rivas se ocupan de las rimas parcialmente (en el

¹⁸⁵ El primer metro en Colombia se construyó entre 1990 y 1995.

fragmento IV), Wilcock y Montezanti logran un pasaje lírico con otras estrategias en la estrofa II-1, lo que falta es enfatizar el contraste con el estilo poético tradicional; ambos hacen un esfuerzo mayor en el fragmento IV con rimas asonantes. Pujals logra mejor el pasaje II-1 (donde hay menos encabalgamientos) que el IV donde consigue rimas consonantes. Sin embargo, en los dos pasajes líricos les superan en dominio de la versificación, la armonía y el ritmo, las versiones de José Emilio Pacheco y Jordi Doce.

Respecto a la inclinación de los traductores hacia la *sinonimización* que observa Kundera en su análisis, se observa también en estas traducciones al evitar repetir, por ejemplo: *beginning, dark, pattern, and a time for*, incluso en la paradoja *In order to arrive at what you are not / You must go through the way in which you are not*; así para no repetir *estar* la combinan con *ser* y se pierde el carácter paradójico de los versos. O donde el poema dice *Home* tienden a traducir *patria* o *casa*, acotando las posibilidades de interpretación por parte del lector. Al evitar repeticiones afectan: las nociones clave que el poema trata de desmontar o cuyos significados trata de mover o que sirven para retornar a un tema; o el objetivo de provocar resonancia o detonar otras evocaciones a través de las huellas intertextuales. Todos los traductores rehúyen las repeticiones en cierto momento. En mayor medida se observa en José Luis Rivas, en Esteban Pujals, y en J. R. Wilcock.

Esteban Pujals, Miguel Ángel Montezanti y José Luis Rivas, tras la búsqueda de soluciones ingeniosas descuidan otros aspectos del poema. Los tres descuidan las huellas intertextuales. Pujals crea rasgos en su versión que no corresponden al original en recursos retóricos y de ritmo. Rivas y Montezanti en la elección de vocablos agregan nuevos sentidos y varios errores.

Encuentro un mayor balance entre los distintos rasgos del poema en las versiones de José Emilio Pacheco y Jordi Doce, en términos de ritmo, rimas, lenguaje poético que no descuida el tono conversacional, con un cuidado de la intertextualidad, los motivos, menor cantidad de errores léxicos, y polifonía. En el fragmento V, hay muestras de distracción por parte de Doce, que explica o sobre interpreta versos donde era mejor dejar el elemento de indeterminación, pero en el resto del poema y en particular el pasaje I-3, da muestras de calidad poética y de síntesis. Pacheco por su parte, es más riguroso en mantener la indeterminación, las nociones repetidas, y en no acotar el sentido de las palabras corrigiendo por ejemplo donde había tendido hacia la sinonimización; su segunda versión es sin duda una mejora sutil pero importante. Así en el fragmento V donde Doce se distrae, Pacheco lo desarrolla mejor. En suma, en las traducciones de Doce y con mayor rigor en la de Pacheco, se unen, sino a la perfección sí de manera sobresaliente, una mayor fidelidad a las cualidades del poema original y una mayor capacidad de creación poética que, en una revisión superficial de las traducciones más recientes de Jaume y Rey, me parece que no consiguen superarlas.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. Trad. Tedi López-Mills. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Adamo, Gabriela (Comp.). *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós Entomos 15, 2012. Impreso.
- Agencia AFP. «Los suntuosos tapices gobelinos del Quijote expuestos en Nueva York.» *El Comercio* 26 de febrero de 2015. Web.
- Albeiro, Arias. *Poesía de Tolima (1905-1955): Bibliografía y panorama de autores*. Tesis de grado de Maestría en Literatura. Universidad Tecnológica de Pereira. Ibagué, 2012. Web Mayo de 2017. <<https://poesiadeltolima.wordpress.com/3-panorama-de-autores/3-8-jaime-tello-la-geometria-de-un-renovador/>>.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Ed. Nicolás Besio Moreno. Trad. Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922. Web.
- Alvarado, Harold. *La poesía de T. S. Eliot*. Colombia: Centro Colombo Americano, 1988. Impreso.
- Asher, Kenneth. *T. S. Eliot and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Impreso.
- Bastin, Georges L. “Subjectivity and Rigour in Translation History: The Case of Latin America.” *Charting the Future of Translation History*, edited by GEORGES L. BASTIN and PAUL F. BANDIA, University of Ottawa Press, Ottawa, 2006, pp. 111–130. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpfkh.10.
- Beyer, Stefan Werner Artur. *El Fausto de Goethe en español. Estudio crítico de sus traducciones*. Tesis doctoral. Ciudad de México: UNAM, 2012. Impreso.
- Bibliatodo. *Biblia Online*. 2018. 30 de junio de 2018. Web <<https://www.bibliatodo.com/labiblia>>.
- Bonnefoy, Yves. «La comunidad de los traductores.» *Periódico de Poesía*. 70 (2014).
- Borges, Jorge Luis. «Las dos maneras de traducir.» Borges, Jorge Luis. *Textos Recobrados 1919-1930*. Buenos Aires: Emecé, 1997. Impreso.
- Bradbury, John M. «Four Quartets: The Structural Symbolism.» *The Sewanee Review* 59. 2 (1951): 254-270. Impreso.

- Bradley, Francis Herbert. *Appearance and Reality*. 2a. edición. London, 1897. Web.
- Braybrooke, Neville (ed.). *A Symposium for His Seventieth Birthday*. London: Rupert Hart-Davis, 1958. Impreso.
- British History Online. «Text of the Somerset Domesday: Part 1.» 2014. *BHO British History Online*. noviembre de 2017. <<http://www.british-history.ac.uk/vch/som/vol1/pp433-478#fnn27>>.
- Danby, John F. «Language and Manner in the Four Quartets.» *Critics on T. S. Eliot*. Ed. Sheila Sullivan. Londres: George Allen and Unwin, 1973. 79-85. Impreso.
- De Campos, Haroldo. «De la traducción como creación y como crítica.» De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Ed. Rodolfo Mata. Trad. Rodolfo Mata. México: Siglo XXI, 2000. 175-193. Impreso.
- De la Cruz, San Juan. «Subida del Monte Carmelo.» s.f. *Editorial Monte Carmelo*. Web 19 de Octubre de 2016. <http://karmelitinnen-koeln.de/wp-content/uploads/2014/03/SanJuanDeLaCruz_SubidaAlMonteCarmelo.pdf>.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2a edición. University of Minnesota Press, 1983. Impreso.
- Dinwiddy, Hugh. «Reading T. S. Eliot with Schoolboys.» Braybrooke, Neville. *A Symposium for His Seventieth Birthday*. London: Rupert Hart-Davis, 1958. 92-97. Impreso.
- El País. «Murió en Valencia el poeta Vicente Gaos.» *El País* 19 de octubre de 1980. Web .
- Eliot, T. S. *Cuatro Cuartetos*. Trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1956. Impreso.
- . *Cuatro Cuartetos*. Trad. Gustavo Díaz Solís. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.
- . *Cuatro Cuartetos*. Trad. Esteban Pujals Gesalí. 4a edición. Madrid: Cátedra, 1999 (1987). Impreso.
- . *Cuatro cuartetos: Aproximación, Edición y Notas de José Emilio Pacheco*. México: Ediciones Era, 2017. Impreso.
- . *Cuatro cuartetos: La Roca y Asesinato en la Catedral*. Trad. Andreu Jaume. Madrid: Lumen, 2016. Impreso.
- . «East Coker.» Trad. y notas José Emilio Pacheco. *Letras Libres* 14-ene-2014. Web <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/east-coker>>

- Eliot, T.S. *Poesías reunidas 1909- 1962*. Trad. José María Valverde. 2a ed. Madrid: Alianza Literaria, 2006 [1978]. Impreso.
- . *Tierra baldía / Cuatro cuartetos*. Trad. Ángel Flores y Vicente Gaos. México: Fontamara, 2007 [1951]. Impreso.
- . *Cuatro Cuartetos*. Trad. José Emilio Pacheco. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- . «East Coker.» *Revista de América* 53. Trad. Jaime Tello. (1949): 97-102. Impreso.
- . «East Coker (1940).» Eliot, T. S. *Poemas*. Trad. José Antonio Muñoz Rojas. Vol. XXVI. Madrid: Adonais, Hispánica, 1946. 60-83. Impreso.
- . «La música de la poesía.» *1888 Thomas Stearns Eliot - Giuseppe Ungaretti: Antología conmemorativa*. Ed. Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik. México: Casa abierta al tiempo: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. 89-102. Impreso.
- . «Las tres voces de la poesía.» *1888 Thomas Stearns Eliot - Giuseppe Ungaretti: Antología conmemorativa*. Ed. Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik. México: Casa abierta al tiempo: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. 156-170. Impreso.
- . *Poesía Completa (1909-1962)*. Trad. José Luis Rivas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990. Impreso.
- . *The complete poems and plays of T. S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1969. Impreso.
- Encyclopaedia Britannica. *Encyclopaedia Britannica EZ: Metaphysical poet*. Web 3 de Julio de 2018. <<<https://www.britannica.com/art/Metaphysical-poets>>>.
- Escobar, Julia. «San Juan de la Cruz en francés.» *El Trujamán* (1999). Web.
- Folguera, Juan José. «Los Four Quartets de T. S. Eliot: Situación y Traducción.» *Cauce* 1a parte. 16 (1993): 243-276. Web Julio de 2018.
- Fundación para las letras mexicanas y Secretaría de Cultura. *Enciclopedia de la Literatura en México*. Web.
- Gardner, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: E.P. Dutton & Co. Inc. Publishers, 1950. Impreso.
- . *The Composition of Four Quartets*. Nueva York: Oxford University Press, 1978. Impreso.

- González, María Enriqueta. *Poesía y teatro de T. S. Eliot*. 2a edición. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. Impreso.
- Goodell, Thomas D. «Quantity in English Verse.» *Transactions of the American Philological Association (1869-1896)* 16 (1885), pp. 78-103. *Jstor* <JSTOR, www.jstor.org/stable/2935783>.
- Gordon, Lyndall. *Eliot's new life*. Oxford: Oxford University Press, 1988. Impreso.
- . *T. S. Eliot. An Imperfect Life*. London: Vintage, 1998. Impreso.
- Hadek, Karel. «Fernand Verhesen.» *Les Hommes sans Epaules* 28 (2009). Web.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Trads. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.
- Hamilton, Elizabeth. «Teaching the Four Quartets to Schoolgirls.» Braybrooke, Neville. *A Symposium for His Seventieth Birthday*. London: Rupert Hart-Davis, 1958. 98-101. Impreso.
- HarperCollins Christian Publishing. *Bible Gateway search*. s/d de s/d de 1993. 2017-2018. Web <<https://www.biblegateway.com>>.
- Heredia, Daniel. *aloslibros.com*. 21 de mayo de 2014. Web 10 de julio de 2018.
- Irazoki, Francisco Javier. «La bufanda roja de Yves Bonnefoy.» *El Cultural* 15 de junio de 2018, Web 10 agosto 2018 ed.
- Kundera, Milan. «Una frase.» Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Tusquets Editores, 2003 (1992).
- Leitch, Vincent B. «T. S. Eliot's Poetry of Religious Desolation.» *South Atlantic Bulletin*, vol. 44, no. 2, 1979, pp. 35–44. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/3198931.
- Longhitano, Sabina. *Comunicar lo inefable. Una caracterización pragmática del discurso expresivo*. Tesis doctoral. Ciudad de México: UNAM, 2014. Impreso.
- Malpartida, Juan y Jordi Doce (Comp. Ed. y Trad.). *Tierra Baldía; Cuatro Cuartetos; y otros poemas: poesía selecta (1909-1942)*. Por T. S. Eliot. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001. Impreso.
- Mendelson, Edward. «A Different T. S. Eliot.» *The New York Review of Books* (2016). Web.
- Merriam-Webster. *Merriam-Webster Dictionary*. Web 2016-2018 <<https://www.merriam-webster.com>>.

- Merriam-Webster. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Springfield: Merriam-Webster INC., Publishers, 2002. Impreso.
- Miller Jr., James E. *T. S. Eliot. The Making of an American Poet*. Pennsylvania State University Press, 2005. Impreso.
- Montezanti, Miguel Ángel. *El nudo coronado: estudio de Cuatro Cuartetos*. Por T. S. Eliot. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1994. Impreso.
- of the Cross, St. John. *Ascent of Mount Carmel (from the critical edition of P. Silverio de Santa Teresa, C.D.)*. Trad. E. Allison Peers. 3a ed. Madrid, Ávila y Burgos, 1952 [1578-88]. Web.
- Oxford Dictionaries. *English Oxford Living Dictionaries*. Web 2016-2018. <<<https://en.oxforddictionaries.com>>>.
- Pacheco, José Emilio. «La traición de T. S. Eliot.» *Letras libres* (1999). Web <<https://www.letraslibres.com/mexico/la-traicion-ts-eliot>>.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Web.
- Raggio, Marcela María. «T. S. Eliot en Argentina: las contribuciones de Borges en El Hogar (1936-1937).» *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras* 10, pp. 235-248. Web 6 de agosto de 2018<<http://bdigital.uncu.edu.ar/2645>>.
- Raine, Craig. *T. S. Eliot*. New York: Oxford University Press, 2006. Impreso.
- Ricks, Christopher y Jim (ed.) McCue. *The Poems of T. S. Eliot. Volume I: Collected and Uncollected Poems*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015. Impreso.
- Ricks, Christopher y Jim (eds.) McCue. *Poesías completas de T. S. Eliot. Vol. I: Poesía, 1909-1962*. Trad. José Luis Rey. Madrid: Visor de Poesía Maior, 2017. Impreso.
- Seféris, Giórgos. *El estilo griego I: K. P. Kaváfis / T. S. Eliot*. Trad. Selma Ancira. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- Segovia, Tomás. «Artesanos de la lengua.» Segovia, Tomas. *Miradas al lenguaje*. Ciudad de México: COLMEX, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007. 51-71. Impreso.
- Serrano, Pedro. *La construcción del poeta moderno. T. S. Eliot y Octavio Paz*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. Impreso.
- Sheridan, Guillermo. «Momentos mexicanos de Eliot.» *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 213 (1988): 73-75. Impreso.

- Spender, Stephen. *Eliot*. Ed. Frank Kermode. Glasgow: Fontana / Collins, 1975. Impreso.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson. *Relevance: Communication & Cognition*. 2a. Oxford: Blackwell, 1995 (1986). Impreso.
- Suarez Hernan, Carolina. «Juan Rodolfo Wilcock: un ejemplo de transculturación y marginalidad en la literatura argentina e italiana.» *Extravío: revista electrónica de literatura comparada* 5 (2010), pp. 73-87.
- Terán Cornejo, Ana Lucía. «J. Alfred Prufrock y la transformación del canto: traducir un monólogo dramático.» Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. *Estudios de Traducción* 7. México: COLMEX, 2017. 77-94. Impreso.
- Turismo de Bélgica: Flandes y Bruselas. *Visitflanders*. Web 20 de mayo de 2018. <<http://www.visitflanders.com/es/temas/artesania-con-historia/tapices-flamencos/>>.
- Urdaneta, Alejo. «La obra literaria de Gustavo Díaz Solís.» *Círculo de Escritores de Venezuela* (2008). Web. <<<http://circulodescritoresvenezuela.org/2008/11/29/la-obra-literaria-de-gustavo-diaz-solis/>>>.
- Usigli, Rodolfo. «Los Cuartetos de T. S. Eliot y la poesía, arte impopular.» *El hijo pródigo* II.8 (1943): 88-96. Impreso.
- Valverde, Álvaro. «T. S. Eliot. Poesías Completas.» *El Cultural.es* 12 de enero de 2018. Web.
- Verhesen, Fernand. *À la lisière des mots: traduire un poème?* Communication á la séance mensuelle. Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1998. Web.
- Volpi, Jorge. «Prólogo.» *Pedro Páramo*. Por Juan Rulfo. Vol. 22. El mundo, 2001. 3-5. Web.
- Walsh, Andrew Samuel. «Cuatro cuartetos y cuatro traductores (un estudio comparativo de cuatro traducciones españolas de Burnt Norton de T. S. Eliot).» Romana García, María. *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-14 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, 2005. 1071-1085. Web.
- Wight, Doris T. “Metaphysics through Paradox in Eliot's ‘Four Quartets.’” *Philosophy & Rhetoric*, vol. 23, no. 1, 1990, pp. 63–69. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/40237615.
- Wilson, Frank. «The Musical Structure of the Four Quartets: Readings in Literary Criticism.» *Critics on T. S. Eliot*. Ed. Sheila Sullivan. Londres: George Allen and Unwin, 1973. 72-78. Impreso.

Young, Howard T. «T. S. Eliot y sus primeros traductores en el mundo hispanohablante, 1927-1940.» *Livius* 3 (1993): 269-277. Web.

Zaro, Juan Jesús. «Muñoz Rojas, traductor.» *El Trujamán* (2010): Disponible en Centro Virtual Cervantes: Web 21 de agosto de 2018.

<https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_10/16122010.htm>

Apéndices

Corpus

Traducción de José Antonio Muñoz Rojas

(1946)

I

En mi principio está mi fin. Sucesivamente
se levantan y caen casas, se hundén, se amplían,
se mudan, destruyen, restauran o en su lugar
aparece un campo abierto, una fábrica, o un atajo.
Piedra vieja para edificios nuevos, leña vieja
para nuevos fuegos,
viejos fuegos para cenizas y cenizas para la tierra
que es ya carne, pellejo y heces,
hueso de hombre y bestia, troncón y hoja.
Viven y mueren las casas: hay un tiempo para edificar
y un tiempo para vivir y para procrear
y un tiempo para que el viento rompa el cristal suelto
y haga temblar el artesonado sobre el que trota la rata,
y sacuda el respotero [sic] harapiiento donde se borda
un mote silencioso.

En mi principio está mi fin. Ahora cae la luz
a través del campo abierto, y queda tapada con ramas,
oscura en la tarde, la senda hundida,
donde nos echamos contra un lado mientras pasa la carreta,
y la senda hundida insiste en su camino
aldea adentro, hipnotizada
por el calor eléctrico. La piedra gris
absorbe, no refracta, la luz sofocante en una ardiente neblina.
Las dalias duermen en el silencio vacío.
Espera a la lechuza temprana.

En ese campo abierto
si no nos acercamos demasiado, si no nos acercamos
demasiado,
es una medianoche estival, podemos oír la música
del caramillo y el tamboril
y verlos danzar alrededor de la fogata,
la asociación de hombre y mujer,
danzando, significando matrimonio,
un sacramento digno y conveniente.
Par y par, necesaria conjunción
cogidos de la mano o el brazo,
que augura concordia. Alrededor y alrededor del fuego,
saltando por las llamas, o cogidos en ruedas,
solemnemente rústicos o riendo rústicamente,
levantando los pesados pies en los bastos zapatos.
Pies terrenos, pies arcillosos, levantados con alegría campesina,
alegría de aquellos que llevan mucho bajo la tierra,
nutriendo el grano. Guardando el compás,
guardando el ritmo en su baile,
como en sus vidas en las vivientes estaciones,
el tiempo de las estaciones y las constelaciones,
el tiempo del ordeñar y del coger,
el tiempo de ayuntarse de hombre y mujer
y el de los animales. Pies alzándose y cayendo.
Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte.
Barruntos de alba, y otro día
se prepara para calor y silencio. Fuera en el mar
la brisa del amanecer se riza y desliza. Estoy aquí
o allí, o dondequiera. En mi principio.

II

Qué hace este tardío noviembre
con la inquietud de la primavera,
y los bichillos de la canícula
y las campanillas holladas,
y las malvas que suben y suben,
rojas en el gris y caen,
nieve temprana sobre rosas tardías?
Las voltarias estrellas hacen rodar a los truenos,
como si fueran carros triunfales.
Escorpión combate contra el Sol
hasta que Sol y Luna caen;
los Cometas lloran y Leónidas huye
cazando los cielos y las llanuras
arrebatao en un vértigo que traerá,
el mundo a aquel fuego exterminador
que arde antes del reinado del hielo.

Esta será una manera —no muy satisfactoria— de enunciarlo;
un ensayo perifrásico [sic] en una poética pasada de moda,
que lo deja a uno todavía con la lucha intolerable
con palabras y significaciones. La poesía importa poco.
No era (por comenzar de nuevo) lo que habíamos esperado.
¿Cuál había de ser el valor de lo aguardado tanto tiempo,
la tan ansiada calma, la serenidad otoñal,
y la prudencia de los años? ¿Nos habían engañado
o engañándose a sí mismos, los viejos de voz apagada
legándonos sólo una receta de engaño?
La serenidad tan sólo una tontería deliberada,
la sabiduría tan sólo el conocimiento de secretos difuntos
inútiles en la oscuridad que atisaban,
o de la que volvían sus ojos. El conocimiento experimental
sólo posee, al parecer y en el mejor caso, un valor limitado.
El conocimiento impone una norma y falsifica,
porque la norma es nueva a cada momento,
y cada momento es una nueva y estremecedora
evaluación de todo lo que fuimos. Sólo no nos engaña
aquello que engañando, no pueda ya dañarnos,
En la mitad, no sólo en la mitad del camino,
sino el camino todo, en una selva oscura, en un breñal,
al borde de un precipicio donde no hay pie seguro,
y amenazado por monstruos, luces fantásticas,
orillas del encantamiento. No quiero saber nada
de la sabiduría de los viejos, sino de su idiotez,
de su miedo al miedo y al frenesí, su miedo a la posesión,
a pertenecer a otro, a otros, o a Dios.
La única sabiduría que podemos aspirar a conseguir
es la sabiduría de la humildad: la humildad no tiene fin.
Las casas han desaparecido todas bajo el mar.
Los danzantes han desaparecido todos bajo la colina.

III

Oh tiniebla, tiniebla, tiniebla. Todos penetran en la tiniebla, los espacios interestelares vacíos, lo vacío en lo vacío: los capitanes, banqueros, eminentes hombres de letras, los generosos mecenas, los estadistas y los jefes, funcionarios distinguidos, presidentes de variados consejos, magnates industriales y pequeños contratistas, todos penetran en la tiniebla, y oscurecen al sol y a la luna, el Almanaque de Gotha y el Boletín de la Bolsa, el Directorio de los Gerentes, frío el sentido y perdido el móvil de acción. Y todos vamos con ellos, en el silencioso funeral, el funeral de nadie, porque a nadie se va dar tierra. Le dije a mi alma, aquíetate y deja que la tiniebla venga sobre ti, que será la tiniebla de Dios. Como cuando en el teatro se apagan las luces, para que cambie la escena y hay un hueco chasquido de alas, un movimiento de tiniebla sobre tiniebla, y sabemos que lían y se llevan colinas y árboles, el panorama distante y la fachada audaz e imponente; o como cuando en el Metro, un tren se para demasiado entre dos estaciones y las conversaciones suben y bajan lentamente en el silencio, y se ve tras cada rostro ahondarse el vacío mental, dejando sólo el creciente terror de no tener nada en qué pensar, o cuando, bajo el éter, el espíritu es consciente, pero consciente de nada, le dije a mi alma, aquíetate, y espera sin esperanza, porque la esperanza sería esperanza de lo que no debiera; aguarda sin amor porque el amor sería amor de lo que no debiera, queda la fe, pero la fe y el amor y la esperanza están todos en la espera. Espera sin pensar porque no estás preparado para el pensamiento; así la oscuridad será luz, y reposo la danza. Murmullos de arroyos corrientes y relámpagos invernales, el invisible tomillo silvestre y las invisibles fresas silvestres, la risa en el jardín, éxtasis con eco no perdido, sino pidiendo, apuntando a la agonía de muerte y nacimiento.

Dices que repito

Algo que dije antes. Lo diré otra vez.
 ¿Lo diré otra vez? Para llegar allí
 para llegar donde estás, para llegar desde donde no estás,
 debe ir por un camino en donde no hay éxtasis.
 Para venir a lo que no sabes
 has ir [sic] por un camino que es un camino de ignorancia.
 Para poseer lo que no posees
 has de ir por el camino de la desposesión.
 Para venir a lo que no eres
 has de ir por donde no eres.
 Y lo que no sabes es la sola cosa que sabes.
 Y lo que posees es lo que no posees.
 Y donde estás es donde no estás.

IV

El cirujano herido aplica el bisturí
 buscando la región dañada.
 Sentimos tras las sangrientas manos
 la aguda compasión de la destreza que nos cura,
 y resuelve el enigma del gráfico febril.

Nuestra sola salud es enfermedad
 si obedecemos a la moribunda enfermera,
 cuyo cuidado constante no es agradarnos,
 sino hacernos presente la maldición de Adán y la propia,
 y que para sanar ha de empeorar nuestra dolencia.

La tierra toda es nuestro hospital
 que dotó un millonario arruinado,
 donde, si nos va bien, moriremos
 de los cuidados absolutos y paternales,
 que no nos dejarán y con los que chocaremos dondequiera.

El escalofrío sube de los pies a las rodillas,
 la fiebre canta en los hilos mentales;
 si quiero estar caliente debo helarme,
 y temblar en los fríos fuegos del purgatorio,
 donde son las llamas, rosas, los humos, zarzas.

La sangre que se vierte nuestra sola bebida,
 la carne sangrante el solo alimento,
 y sin embargo nos gusta pensar
 que somos carne y hueso sólidos y sustanciales.
 Y a pesar de ello llamamos santo a este Viernes.

V

Aquí me tenéis, a medio camino, habiendo pasado veinte años,
 veinte años largamente perdidos, los años de las entreguerras,
 intentando aprender el uso de las palabras, y cada intento
 es un comienzo enteramente nuevo y una distinta clase de fracaso,
 porque uno solo tiene que aprender a sacarle lo suyo a las palabras
 para aquello que ya no tenemos que decir, o de la manera
 en que uno no está dispuesto a decirlo. Y así cada intento
 es un nuevo comienzo, un raid en lo inarticulado,
 con un equipo sucio y siempre en deterioro,
 en la confusión general de lo impreciso del sentimiento,
 escuadras indisciplinadas de emoción. Y lo que hay que conquistar
 por fuerza y sumisión, ha sido ya descubierto,
 una, dos, varias veces, por hombres con quienes no cabe
 la emulación —aunque no hay competencia—
 sino sólo la lucha para recuperar lo perdido
 y encontrado y vuelto a perder una vez y otra,
 y ahora en condiciones,
 que no parecen propicias. Mas quizá ni ganancia ni pérdida.
 Para nosotros sólo existe el intentar. El resto no es lo nuestro.
 De casa es de donde salimos. Al ir siendo viejos
 el mundo se vuelve más extraño, la hechura de muertos y vivos
 más complicada. No el momento intenso
 aislado, sin antes ni después,

sino una vida ardiendo en cada momento,
y no la vida de un hombre solamente,
sino de viejas piedras que no pueden ser
descifradas.

[verso faltante, sin espacio]

Hay un tiempo para el atardecer bajo la lámpara,

(el atardecer con el album [sic] de fotografías).

El amor es más él mismo

Cuando aquí y ahora dejan de contar.

Los viejos debieran ser exploradores,
aquí o allí no importan;
nosotros debemos no movernos y movernos sin embargo
en los adentros de otra intensidad
para una unión posterior, una comunión más profunda
a través de la oscura frialdad y la vacía desolación,
la ola gime, el viento gime, las aguas vastas
del petrel y la marsopa. En mi principio ['está mi fin', agregado a mano]

Traducción de Andreu Jaume

(2016)

I

En mi comienzo está mi fin. Una tras otra
las casas se caen y se alzan, se derrumban, se amplían,
se eclipsan, se destruyen y restauran; o en su solar hay
un campo abierto, una ronda o una fábrica.
La piedra vieja es para el nuevo edificio, la vieja leña para fuegos nuevos
los fuegos nuevos para las cenizas y las cenizas para la tierra
que es en sí carne, piel y excrementos,
tallos y hojas de cereales, osamenta de hombre y bestia.
Las casas viven y mueren: hay un tiempo para edificar
y un tiempo para vivir y engendrar
y un tiempo para que el viento rompa el quicio del ventanal
y reviente el zócalo por donde el ratón pasa
y sacuda el tapiz deshilvanado con la leyenda callada.

En mi comienzo está mi fin. Ya la luz declina
en el campo abierto, dejando el hondo sendero
en la penumbra de las ramas, en la tarde oscura
cuando descansas en un banco mientras un camión pasa
y el hondo sendero persiste en su camino
hacia el pueblo, hechizado
por el calor eléctrico. En la caliente calima la luz densa
se absorbe, sin refractarse, en el gris de la piedra.
En el vacío del silencio duermen las dalias.
Al búho temprano aguarda.

Si no te acercas demasiado,
si no te acercas demasiado, en ese campo abierto,
en plena noche de verano, podrás oír la música
de la suave flauta y el tambor leve
y ver cómo bailan alrededor de la hoguera,
unidos la mujer y el hombre
en plena danza, en su expresión del matrimonio
--sacramento confortable y solemne.
De dos en dos, conjunción necesaria,
tomados de la mano o el brazo,
de concordia augurio. Dan vueltas y vueltas al fuego,
cruzando las llamas o formando círculos,
salvajes y serios o salvajes y alegres,
alzan pies duros con zapatos pobres,
pies de tierra, pies calizos que se alzan con agreste júbilo,
la alegría de los que llevan tiempo bajo tierra
nutriendo la cosecha.

A tiempo,
siguiendo el ritmo en su danza
como en sus vidas las estaciones vivas
el tiempo de las estaciones y de las constelaciones,
el tiempo del ordeño y el tiempo de la cosecha,
el tiempo de la cópula de la mujer y el hombre
--y el de las bestias. Pies que suben y bajan.
Comen y beben. Heces y muerte.

El alba despunta y otro día
se ofrece al calor y al silencio. Afuera en el mar
el viento de mañana ondula y se desliza. Estoy aquí
o allí, o en cualquier lugar. En mi comienzo.

II

¿Qué hace este noviembre tardío
con el trastorno del estío
y criaturas del calor veraniego
y a los pies copos de nieve muertos
y la malvarrosa demasiado alta
rojo en gris desmoronada
rosas tardías con nieve temprana?
El trueno entre estrellas rodantes
simula carros triunfales
empleados en guerras consteladas
Escorpión lucha contra el Sol
hasta que el Sol y la Luna bajan
vuelan Leónidas y lloran cometas
a la caza de cielos y praderas
absorbidos por un torbellino
que destruirá al mundo con el fuego
antes de que lo cubra todo el hielo.

Era una manera de decirlo, no demasiado convincente:
un estudio perifrástico en un agotado estilo poético
que le deja a uno perplejo con la intolerable disputa
de palabras y sentidos. La poesía no importa.
No era (por volver a ello) lo que uno esperaba.
¿Cuál iba a ser el valor de lo largamente aguardado,
la calma tan esperada, esa serenidad crepuscular
y la sabiduría de la edad? Los mayores de voz queda
¿nos han mentido o se engañaron ellos solos,
legándonos únicamente la fórmula de la mentira?
La serenidad era tal vez un deliberado letargo,
la sabiduría, un simple conocimiento de secretos muertos,
inútiles en la oscuridad que espían
o desde la que volvían la mirada. Hay nos parece,
a lo sumo solo un valor limitado
en el conocimiento derivado de la experiencia.
El conocimiento impone un orden y falsea,
pues el orden es nuevo a cada momento
y cada momento es una nueva y desconcertante
valoración de todo lo que hemos sido. Lo único que no puede
defraudarnos
es aquello que, siendo mentira, ya no podría hacer daño.
A mitad y no solo a mitad del camino
sino durante todo el camino, en una selva oscura, en una zarza,
al borde de una ciénaga, donde no hay ningún punto de apoyo,
amenazados por monstruos, luces espectrales,
con riesgo de ser encantados. No me habléis
de la sabiduría de los viejos, sino de su locura,
de su miedo al miedo y al delirio, su miedo a ser poseídos,
a pertenecer a otro, o a otros, o a Dios.
La única sabiduría que podemos aguardar
es la sabiduría de la humildad: la humildad es infinita.

Todas las casas están ya bajo el mar.

Yacen los danzantes bajo la colina.

III

Oscuridad de oscuridades, todo entra en lo oscuro,
los vacíos espacios interestelares, el vacío en lo vacío,
los capitanes, los banqueros, los eminentes hombres de letras,
los generosos mecenas del arte, los estadistas y gobernantes,
los distinguidos funcionarios públicos, los presidentes de tantas
comisiones,
los contratistas menores y los grandes industriales, todos entran
en lo oscuro
--y oscuro está el Sol y Luna y el Almanaque de Gotha
Y la *Stock Exchange Gazette*, la Guía de Ejecutivos,
y frío está el sentido y perdida la razón del acto.
Y todos nosotros entramos con ellos en el silencio fúnebre,
un funeral de nadie, pues no hay nadie a quien enterrar.
Le dije a mi alma: debes estar sosegada y dejar que venga a ti lo oscuro
que será la oscuridad de Dios, igual que en el teatro,
cuando se atenúan las luces para cambiar el escenario
y se oye un seco batir de alas con oscuridades móviles
y sabemos que las colinas y los árboles, el paisaje lejano
y la vistosa y severa fachada están siendo desplazadas.
O como cuando el metro se para mucho rato entre estaciones
y la conversación se aviva para caer luego en el silencio
y en las caras se trasluce cómo la vacuidad mental se ahonda
hasta dejar tan solo el terror progresivo a no pensar en nada;
o como cuando, anestesiada, la mente es consciente pero
consciente de nada
--le dije a mi alma: debes estar sosegada y esperar sin esperanza,
pues la esperanza sería esperanza de algo malo; sin amor espera
pues el amor sería el amor de algo malo; queda la fe,
pero la fe y el amor y la esperanza están todos en la espera.
Espera sin pensar, pues para pensar aún no estás listo:
así la oscuridad será luz y la quietud danza.

Relámpagos de invierno y rumor de agua,
el oculto tomillo silvestre y la fresa salvaje,
la risa en el jardín, éxtasis que retumba
y no se pierde sino que requiere, señala la agonía
del nacimiento y la muerte.

Dices que repito
algo que ya he dicho antes. Lo diré otra vez.
¿Lo digo otra vez? Para llegar ahí,
para llegar a donde estás, para ir desde donde no estás,
has de ir por un camino donde no haya éxtasis.
Para venir a lo que no sabes
has de ir por un camino que es el de la ignorancia.
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.

Y lo que no sabes es lo único que sabes
y lo que posees es lo que no posees
y donde estás es donde no estás.

IV

El cirujano herido levanta el escalpelo
que interroga al órgano enfermo;
bajo las manos en sangre sentimos
la seca compasión del arte curativo,
solución del enigma febril en su baremo.

En la salud está la enfermedad
dice en su agonía la enfermera
que cuida siempre sin curar
y evoca de Adán la peste con la nuestra,
diciendo que ese lo mismo curarnos y enfermar.

La tierra entera es nuestro hospital
fundado por un rico arruinado
donde acabaremos, si bien obramos,
muriendo de un cuidado paternal
que nos vigila y está siempre a nuestro lado.

Asciende el frío de los pies a las rodillas,
canta la fiebre en los cables mentales.
Debo helarme para calentarme
y temblar en purgatorio de llamas frías
de las que son rosas el fuego, humo los zarzales.

Gotas de sangre nuestra única bebida,
la carne abierta nuestra única comida
y a pesar de ello aún pensamos
que estamos sanos, carne y sangre vivas
--otra vez, sin embargo, llamamos a este Viernes Santo.

V

Aquí estoy, en mitad del camino, con veinte años más a la espalda
--veinte años mayormente perdidos, los años de *l'entre deux*
guerres,
aprendiendo a usar palabras, y a cada intento
se empieza siempre de nuevo y se fracasa de otra manera,
pues uno ha aprendido a extraer lo mejor de las palabras
solo para aquello que ya no necesita decir; o de un modo
en que uno ya no está dispuesto a expresarlo. Y así cada empresa
es un nuevo comienzo, un asalto a lo inarticulado
con impedimenta pobre, siempre deteriorándose
en el caos general de la imprecisión del sentimiento,
del anárquico batallón de las emociones. Y lo que debe
conquistarse
con esfuerzo y sumisión ha sido ya descubierto
una, dos o muchas veces por hombres
a los que no podríamos emular, aunque tal competición no exista,
pues existe tan solo la batalla por recuperar lo que se ha perdido

y encontrado y perdido una y otra vez. Y ahora en unas condiciones que parecen muy poco propicias, aunque quizá no haya ganancia ni pérdida.

Para nosotros el intento es lo único que importa. El resto no es de nuestra incumbencia.

El hogar está donde uno empieza. A medida que envejecemos el mundo se vuelve más extraño, más complicado el orden de vivos y muertos. No es el momento intenso aislado, sin antes ni luego, sino el tiempo de toda una vida que arde en cada momento --y no la vida de un hombre tan solo sino el de viejas piedras indescifrables. Hay un tiempo para atardecer a la luz de las estrellas y un tiempo para atardecer a la luz de la lámpara (la tarde con el álbum de fotos).

El amor está más cerca de sí mismo cuando el aquí y el ahora ya no importan.

Los viejos deberían ser exploradores no importa si aquí o ahí o dónde debemos estar quietos y quietos movernos hacia otra intensidad

para una unión más honda, una comunión más profunda a través del frío oscuro y la desolación vacía, el aullido de la ola y el viento, las vastas aguas del petrel y la marsopa. En mi fin está mi comienzo.

Traducción de José Luis Rey

(2017)

I

En mi principio está mi fin. Sucesivamente
las casas se alzan y caen, se derrumban, se extienden,
son eliminadas, destruidas, restauradas, o en su lugar
vemos un campo abierto, una fábrica o una carretera.
Vieja piedra a casa nueva, vieja viga a nuevas llamas,
viejos fuegos a cenizas, cenizas a la tierra
que es cuerpo mortal, piel y heces,
hueso de hombre y de bestia, tallo de trigo y hoja.
Las casas viven y mueren: hay un tiempo para construir las
y habitarlas y procrear en ellas
y un tiempo para que el viento quiebre el cristal suelto
y agite el zócalo donde hace de las suyas el ratón campestre
y haga temblar el tapiz andrajoso tejido con un lema ya
olvidado.

En mi principio está mi fin. Ahora cae la luz
en los campos abiertos, dejando la vereda
cobijada con ramas, oscura ya a la tarde,
y allí te apoyas sobre un banco mientras pasa un furgón,
y lleva la profunda vereda en dirección
del pueblo, en el calor eléctrico
hipnotizado. en cálido vapor esta luz calurosa
es absorbida por la piedra gris, pero no refractada.
En vacío silencio duermen dalias.
Aguarda a la lechuzca tempranera.

En ese campo abierto
si no te acercas mucho, si no te acercas mucho,
en noches de verano, podrás oír la música,
la de la gaita débil y el pequeño tambor,
y los verás bailar en torno de la hoguera,
asociación del hombre y la mujer
en la danza, que indica matrimonio—
un digno y oportuno sacramento.
De dos en dos se crea esta unión necesaria,
y uno al otro se acogen de la mano o el brazo
indicando armonía. alrededor del fuego,
saltando sobre llamas o formando algún círculo,
rústicos y solemnes, con risa pueblerina,
levantando los pies con sus toscos zapatos,
pies de tierra, de marga, alzados en campestre regocijo,
la alegría de aquellos que yacen bajo tierra
alimentando el trigo. sosteniendo el tiempo,
llevando bien el ritmo de la danza,
como cuando vivían observaban
el tiempo de las estaciones y las pléyades,
el tiempo de ordeñar y así el de la cosecha,
el tiempo de la cópula del hombre y la mujer
y de los animales. pies que se alzan y caen.
Bebiendo y comiendo. Solo estiércol y muerte.

Clarea el alba, para que otro día
ingrese en el calor y en el silencio. Allá en el mar el viento
de la aurora
se arruga y se desliza. Estoy aquí
o ahí, o en cualquier parte. En mi principio.

II

Ay, ¿qué está haciendo el tardío otoño
con la perturbación primaveral
y con los hijos del calor de estío,
y con las campanillas crujendo bajo el pie
y con la malvarrosa que aspira hacia lo alto
en un grisáceo rojo y caen al suelo
rosas llenas de nieve tempranera?
Entre estrellas rodantes rodó el trueno
como carro triunfal
usado en esas guerras consteladas.
Escorpión lucha contra el Sol
hasta que sol y Luna ya se han puesto.
Los cometas pasan y las Leónidas vuelan
por cielos cazadores y llanuras
giran en un remolino que atraerá
al mundo a ese destructivo fuego
que quema antes de que reine el hielo.

He aquí una forma de decirlo –no del todo correcta:
estudio con perífrasis, poética gastada,
dejándonos mudos en la lucha insoportable
con palabras y con significados. La poesía no importa.
No era (para empezar) lo que habíamos esperado.
¿Cuál sería el criterio para nuestros deseos,
para la espere en calma, serenidad de otoño
y la sabiduría que trae la vejez?
¿Nos engañan acaso, se engañan a sí mismos,
los ancianos sin voz, legándonos engaño?
Serenidad no es sino letargo,
y la sabiduría es el conocimiento
de secretos inútiles en esa oscuridad
que contemplan los viejos o de la cual apartan la mirada.
A lo más solo hay un valor limitado
en el conocimiento que dona la experiencia.
El conocimiento impone una pauta, y la falsifica,
porque la pauta es nueva a cada instante
y cada instante es una valoración nueva y espantosa
de todo lo que fuimos. Solo nos desengaña
lo que siendo un engaño no puede herirnos más.
A mitad, y no solo a mitad del camino
sino en todo el camino, en algún bosque oscuro, en unas
zarzas,
al borde de una ciénaga, donde no se hace pie,
rodeados de monstruos y luz de fantasía,

rozando la fascinación. Por favor, no me habléis de la sabiduría de los ancianos, sino de su locura, su miedo al miedo y al frenesí, su miedo a la posesión, a ser de otro, o de otros, o de Dios. La única sabiduría que nos cabe esperar es la de la humildad: la humildad infinita.

Las casas están todas bajo el mar.

Los bailarines, bajo la colina.

III

Oscuro, oscuro, oscuro. Todos van a lo oscuro, los vacíos espacios estelares, lo vacío en lo vacío, capitanes, banqueros, literatos brillantes, los mecenas, estadistas y gobernadores, los servidores de la patria, los presidentes de comités, magnates industriales, pequeños contratistas, todos van a lo oscuro, y oscuros son el sol y toda luna, el Almanaque de Gotha y la Gaceta de la Bolsa, el Directorio de Directores, y frío está el sentido y perdido el motivo de la acción. Con ellos vamos todos, al funeral callado, el funeral de nadie, de nadie es el entierro. A mi alma le dije: cálmate, y deja que lo oscuro venga a ti pues será solo oscuridad de Dios. Igual que en un teatro se apagan las luces para cambiar de escena con retumbar de alas, oscuridad sobre la oscuridad, y sabemos así que colinas y árboles, esas vistas lejanas y la imponente fachada están siendo barridos— o como en el metro, cuando el tren se queda parado entre dos estaciones y la charla decae hasta el silencio y en cada rostro es visible el vacío mental con el solo terror de no pensar en nada; o cuando, anestesiada, es la mente consciente, mas consciente de nada— a mi alma le dije: cálmate, sin esperanza espera, pues la esperanza estaría equivocada; espera sin amor, pues el amor estaría equivocado; aún queda la fe, pero fe y esperanza y amor no están sino en la espera. Espera sin pensar, pues no estás lista para el pensamiento: así la oscuridad será la luz, y la calma la danza.

Un murmullo de arroyos, relámpagos de invierno, Invisible el tomillo y la fresa salvaje, La risa en el jardín, éxtasis hecho eco No perdido, pero solicitando, apuntando a la agonía De muerte y nacimiento.

Diréis que me repito, que esto lo he dicho antes. Pues lo diré de nuevo. ¿De nuevo lo diré? Para llegar aquí, aquí adonde estás, desde donde no estás, debes ir por caminos desprovistos de éxtasis. Para llegar a lo que no conoces debes ir por caminos de ignorancia. Para tener aquello que no tienes debes ir por caminos de la pérdida. Para llegar allí donde no estás debes ir por caminos en donde nunca estás. Y solo sabes lo que ya no sabes y solo tienes lo que ya no tienes y donde estás es donde aún no estás.

IV

El cirujano herido manea el bisturí que cuestiona la parte ya alterada; bajo manos sangrientas sí sentimos la aguda compasión del arte de quien cura resolviendo el enigma de la fiebre.

Pues es la enfermedad la única salud si hacemos caso de una moribunda enfermera cuyo único cuidado es nunca complacer sino el de recordarnos la maldición de Adán, y para ser curada la enfermedad ha de empeorar.

La tierra entera es nuestro hospital donado por el rico ya arruinado, en el cual, si nos portamos bien, seremos capaces de morir con cuidado paternal, cuidado que no cesa y nos previene.

Del pie a la rodilla sube el frío, la fiebre canta en su mental alambre. Yo debo helarme para estar caliente y temblar en los fríos fuegos del purgatorio donde llamas son rosas y la humareda es brezos.

Nuestra única bebida es sangre goteante, nuestro único alimento el cuerpo ensangrentado: y nos gusta pensar a pesar de ello que estamos sanos y somos ricos en sangre y materia— y así, a pesar de ello, santificamos este Viernes.

V

Así que aquí me hallo, en mitad del camino—
con veinte años perdidos, los años de entreguerras—
intentando aprender a manejar palabras, cada intento
es un principio nuevo y es un nuevo fracaso,
pues solo he aprendido a obtener lo mejor de las palabras
para lo que ya no hace falta decir, o de la forma
en que ya no quiero decirlo. Y así cada aventura
es un nuevo principio, una emboscada de lo nunca dicho
con un raído equipo, siempre deteriorándose
en el desastre de un sentimiento impreciso,
con las brigadas sin disciplina de la emoción. Y lo que
Íbamos a conquistar
por la fuerza y el yugo, ya ha sido descubierto
una o dos veces, o varias, por aquéllos a quienes no podemos
emular —aunque no haya competición alguna—.
Solo existe la lucha por hallar lo perdido
y encontrado y perdido una vez y otra vez: y ahora, en
condiciones
poco propicias. Y quién sabe: tal vez ni pérdida ni ganancia.
Solo existe el intento. Lo demás no me atañe.

El hogar está allí donde empezamos. Y cuando envejecemos
el mundo es algo extraño, se complica la norma
de vivir y morir. No el intenso momento
aislado, sin antes ni después,
sino una vida ardiendo a cada instante,
y no solo la vida de los hombres,
también la de las piedras que no son descifradas.
Hay un tiempo para la noche bajo la luz estelar,
un tiempo para la noche a la luz de la lámpara
(la noche con el álbum de las fotos).
El amor está más cerca
cuando ya nunca importan el aquí y el ahora.
Los ancianos tendrían que ser exploradores.
No importa allí ni aquí.
Tenemos que estar quietos y, ya quietos, movernos
en otra intensidad,
en la próxima unión, comunión más profunda
allá en el frío oscuro y la desolación,
gritan olas, grita el viento, las vastas mareas
del petrel y la marsopa. En mi fin está mi principio.

1. Identification	2. Description	3. Location	4. Date	5. Status	6. Priority	7. Assigned To	8. Progress	9. Comments	10. Notes	11. Attachments	12. History	13. Audit	14. Compliance	15. Reporting
1.1. ID-001	Task A: Initial setup and configuration of the system.	Server Room, Floor 3	2023-10-26	Completed	High	John Doe	100%	Configuration completed successfully.	Initial setup notes.	Setup logs, config files.	2023-10-26 10:00 AM	System ready for use.	Compliance with security policies.	Report generated.
1.1. ID-002	Task B: Data migration from legacy system.	Server Room, Floor 3	2023-10-27	In Progress	Medium	Jane Smith	75%	Migration script executed, 80% data transferred.	Migration progress report.	Migration logs, data samples.	2023-10-27 09:00 AM	Minor data discrepancies noted.	Reviewing data integrity.	Weekly status report.
1.1. ID-003	Task C: User training and documentation.	Training Room, Floor 2	2023-10-28	Not Started	Low	Mike Johnson	0%	Training materials prepared.	Training schedule.	Training manuals, presentation slides.	2023-10-28 11:00 AM	Training session scheduled for next week.	Ensuring user readiness.	Documentation review.
1.1. ID-004	Task D: Security audit and vulnerability assessment.	Server Room, Floor 3	2023-10-29	Planned	Critical	Alice Brown	0%	Audit scope defined.	Audit plan.	Audit checklist, vulnerability scanner logs.	2023-10-29 08:00 AM	Audit to be conducted next week.	Ensuring system security.	Compliance audit report.
1.1. ID-005	Task E: Performance optimization and monitoring.	Server Room, Floor 3	2023-10-30	In Progress	Medium	David Lee	50%	Performance metrics analyzed, optimization implemented.	Performance report.	Monitoring dashboards, optimization logs.	2023-10-30 10:00 AM	System performance improved.	Continuous monitoring required.	Performance review meeting.
1.1. ID-006	Task F: Backup and disaster recovery testing.	Backup Room, Floor 1	2023-10-31	Completed	High	Emily White	100%	Backup completed, disaster recovery test successful.	Backup logs, test results.	Backup scripts, disaster recovery plan.	2023-10-31 09:00 AM	System fully protected.	Disaster recovery plan updated.	Final project report.