

## Traducciones peninsulares y argentinas de *Four Quartets*

Miguel A. Montezanti  
Univ. de La Plata

Los *Cuatro Cuartetos* han atraído la atención de varios traductores de habla hispana. Conozco cuatro traducciones completas: tres han sido publicadas en España, y una en la Argentina. Además existen traducciones parciales, escritas como ejercicios fervorosos o como ilustraciones de algún aspecto crítico. No me detendré en ellas. Mencionaré, sí, una futura publicación realizada por medio de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, que incluirá una traducción que he completado en el British Centre for Literary Translation.

Las traducciones completas son la de Vicente Gaos (Madrid: Rialp, 1951); la de Juan R. Wilcock (Buenos Aires: Huáscar, 1978); la de José M. Valverde (Madrid: Alianza, 1978) y la de Esteban Pujals Gesalí (Madrid: Cátedra, Letras Universales 1987). Las identificaré, respectivamente, como G, W, V y PG.

Es verdad que *The Waste Land*<sup>1</sup> (1922) es el poema que deslumbró a la generación contemporánea de Eliot, y que tuvo epígonos e imitadores. Comparados con esa obra -es opinión generalizada- los *Cuartetos* no resplandecen con el mismo brillo; pero se acepta que constituyen una

---

1 Me rehusó a traducir el título del famoso poema, fuente de interminables discrepancias. Vid. Teresa Gibert (1989), "Ésta es la tierra baldía, tan rudamente violada (Sobre las versiones españolas de 'The Waste Land')". *Actas XI Congreso Aedan Translation Across Cultures*: Universidad de León, 1989, pp. 111-118.

obra madura y reflexiva, que el poeta no ha perdido en verdad "the years of *l'entre deux guerres*", que hay una vastedad admirable de preocupaciones, tonos y paisajes, que se advierte una lucha con las palabras para transmitir una experiencia religiosa y una meditación. Existen lugares urbanos y rurales, ingleses y americanos, alusiones a obras orientales y occidentales, visiones y fragmentos de la historia inglesa. Siendo aún jóvenes, los *Cuartetos* seguirán siendo objeto de polémica hasta hallar su definitiva incardinación en la poesía del siglo XX. Y en efecto, la crítica no deja de tocar a los *Cuartetos*, como prueba la constante realización de tesis doctorales, artículos y volúmenes.

Un método de comparación de las traducciones hubiera sido el de seleccionar un pasaje y hacer una confrontación "horizontal". He preferido, en cambio, aunque con similares riesgos de parcialidad, tomar en consideración algunos tópicos y analizarlos "verticalmente" en las distintas versiones. Esos tópicos son: 1. Lexis; 2. Gramática; 3. Registro; 4. Aspectos fónicos.

## 1. LEXIS

### 1.1. El verbo "to be"

#### 1.1.1. *Burnt Norton*, 1:

- a) Time present and time past  
Are both perhaps present in time future.
- b) If all time is eternally present  
All time is unredeemable.

La traducción de a) es una de las elecciones más difíciles, como ciertamente reconocerá el lector que cavile sobre el desesperante monólogo de Hamlet. Las respuestas intuitivas propician el verbo "estar" como ajustado a una predicación accidental, mientras "ser" comportaría la idea de permanencia (*El hielo es frío, el agua está fría*). La aplicación de las categorías aristotélicas (sustancia y accidente) es tentadora, pero resulta desmentida por ejemplos tan comunes como *Su vestido es amplio / Pedro está muerto*. Me remito a la explicación que ofrece Ricardo Navas Ruiz<sup>2</sup> (1963): estilísticamente el verbo "ser" se usa cuando algo se

---

2 Ricardo Navas Ruiz (1963), "Ser y estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español". *Acta Salmanticensis*. Filosofía y Letras, T. XVII, nº 3.

aprehende como no sujeto a la mutación, mientras "estar" es el verbo que se aplica a un predicado mutable; "ser" prescinde de la dimensión temporal, "estar", la acentúa. La condición "amplia" del vestido esta vista como algo atemporal; la condición "muerto" de Pedro, en cambio, como modificable en algún plazo.

En el texto a) las traducciones han preferido el verbo "estar". Así:

El tiempo presente y el tiempo pasado  
Están tal vez presentes en el tiempo futuro (G);

El tiempo presente y el tiempo pasado  
tal vez en el tiempo futuro estén presentes (W).

V difiere apenas de G, y PG, de W. La comparación muestra que G y V usan el indicativo, en tanto W y PG emplean el subjuntivo; este modo se justifica por el modalizador "perhaps" en el texto inglés. Mi traducción dice así:

El tiempo presente y el pasado  
Probablemente sean presente en el futuro.

Para decidirla he tomado en cuenta la bibliografía que compara la oración dubitativa de Eliot con sus posibles fuentes, a saber San Agustín, Bergson y Heráclito<sup>3</sup>. Esta solución me parece apropiada al curso meditativo del poeta y subraya el aspecto de aprehensión subjetiva de una aseveración atemporal.

En el caso b), es notable que G, V, y W trasladan "is" como "es", mientras que PG mantiene "estar":

Si todo tiempo es eternamente presente  
Todo el tiempo es irredimible (G y V).

Si todo instante es el presente eternamente  
ningún instante es redimible (W).

Si está eternamente presente el tiempo  
todo, todo el tiempo es irredimible (PG).

---

3 Morris Weitz (1991), "T. S. Eliot: Time as a Mode of Salvation," en *Four Quartets: A Casebook*, edited by B. Bergonzi, pp. 138-152; William Lynch (1991), "Dissociations in Time." *Ibid.* pp. 247-253. John Margolis (1972), *T. S. Eliot's Intellectual Development*. Chicago and London: The University of Chicago Press; Paul Murray (1991), *T. S. Eliot and Mysticism. The Secret History of 'Four Quartets'*. Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Academic and Professional Limited.

PG es coherente al interpretar el verbo de Eliot como duración o permanencia, es decir asumiendo que desde la subjetividad la situación podría cambiar. Así mantiene "estar" para ambos a) y b). Las otras traducciones cambian de a) "estar" a b) "ser", de modo que hay un cambio en el modo de aprehender la coalescencia de las tres divisiones del tiempo. Mi traducción es opuesta a la de PG:

Si todo tiempo es eterno presente  
todo el es irredimible.

Desde mi punto de vista, Eliot percibe las divisiones del tiempo como no-existentes o *sub specie aeternitatis*, lo cual justifica la elección de "ser".

### 1.1.2. *East Coker*, 3:

And where you are is where you are not.

Para justificar mi elección, que es *Y donde eres es donde no eres*, me apoyaré en Raymond Preston, uno de los pioneros en la interpretación de los *Cuartetos*:

If you take the phrase 'where you are' in the common sense "where you are placed at the moment" the whole line appears unintelligible<sup>4</sup>.

El elemento localizador del verbo "estar" predomina en las traducciones castellanas. Las peninsulares coinciden en dirigirse a una segunda persona: *donde estás es donde no estás (V)*. La argentina prefiere la forma impersonal: *Y donde uno está es donde uno no está (W)*. En mi caso he tratado de ser coherente con lo ya señalado a propósito de las diferencias subjetivas entre "ser" y "estar". Más importante, he tomado en consideración las paradojas de San Juan de la Cruz, que son la fuente reconocida de este pasaje. La traducción de Allison Peers<sup>5</sup>, hallada en la biblioteca de Eliot, reza: *In order to arrive at that which thou art not / Thou must go through that which thou art not*. Allison Peers ha prestigiado el elemento de identidad del verbo *art* por encima del elemento localizador.

---

4 Raymond Preston (1946), *Four Quartets' Rehearsed*. London: Shee and Ward, p. 32.

5 *The Complete Works of St John of the Cross, Dr of the Church*. Translated and edited by E. Allison Peers from the critical edition of p. Silverio de Santa Teresa, C.d. (1934-35, t.p. 1943). London: Burns, Cates and Nashbourne.

La vía mística es entendida como transformación del alma antes que como viaje físico:

para venir a lo que no eres  
has de venir por donde no eres.

Es de notar que si la alternancia "ser" - "estar" puede esclarecer la interpretación castellana de la fuente inglesa, no siempre es fácil determinar las razones de tal alternancia. Curiosamente, el famoso pasaje del encuentro con el desconocido (*Little Gidding*, 3) es traducido por Valverde:

"¡Cómo! ¿estás aquí tú?"  
aunque no éramos (énfasis en el original).

A primera vista el cambio es injustificado, aunque puede pensarse que V acentúa el elemento de identidad que aparece en los versos siguientes:

Although we were not. I was still the same  
Knowing myself yet being someone other-

Las otras traducciones -también la mía- eligen "estar" para la primera vez y "ser" para la segunda. Por ejemplo:

aunque en verdad no estábamos. Yo era el mismo  
de siempre consciente de mí mismo, y a la vez era  
otro, (W)

gritar: "¡Cómo! ¿Tú estás aquí?" aunque ninguno estábamos  
Yo era aún el mismo, me reconocía  
y era a la vez otro; (PG)

## 1.2. "Way"

### 1.2.1. La "vía" mística

Volvamos a Juan de la Cruz para discutir esta elección. Eliot emplea insistentemente la voz "way" en las conocidas paradojas de *East Coker*, 3; pero también en *East Coker*, 5, en *East Coker*, 2, en *Little Gidding*, 1, en *Little Gidding*, 1, en *Burnt Norton*, 3, etc. En este último caso,

This is the one way, an the other  
Is the same.

las cuatro traducciones castellanas coinciden en escoger *camino*. En el caso de *East Coker*, 2:

In the middle, not in the middle of the way

G, V y W traducen *camino*; PG, *sendero*. He preferido *vía* por las siguientes razones:

a) El propio Eliot habla del beneficio que saca el poeta al conocer la historia de las palabras:

Whatever words a writer employs, he benefits by knowing as much as possible of the history of those words, of the uses to which they have already been applied. Such knowledge facilitates his task of giving to the word a new life and to the language a new idiom. The essential of tradition is this: in getting as much as possible of the whole weight of the history of the language behind the word<sup>6</sup>.

En efecto, *vía* y *way* son cognadas (inglés antiguo *weg*, latín *vía*).

b) *Vía* es la palabra comúnmente usada por los místicos españoles. e.g. "vía purgativa", "vía purgativa".

c) En el capítulo 13 de *Noche activa del sentido*, San Juan de la Cruz omite el sustantivo y emplea una cláusula: "Por donde no sabes", "por donde no posees". Pero Allison Peers emplea *way* en su traducción:

Thou must go by a way thou knowest not.

(...)

Thou must go by a way that thou possessest not.

### 1.2.2. Otras instancias

Hay otras complicaciones con *way*: *G*, *V* y *PG* emplean "railes" para el pasaje de *The Dry Salvages*, 3:

While the narrowing rails slide together behind you

*W* ofrece "vías". Como uso rioplatense habitual, y a fin de dejar "vía" como referencia exclusiva a lo tratado en 1.2.1., he preferido "rieles", pues "railes" es casi desconocido en el Río de la Plata. Pero llegando al final de *Burnt Norton*, 3, donde el texto *metalled ways* es nítido, *G* y *V* insisten en "caminos" ("metalizados", el atributo que pone *V* es menos feliz que "metálicos", en *G*, desde que las acciones en "-izar" indican un proceso de transformación difícil de adjudicar a los rieles). *W* y *PG* ofrecen "vías": *vías de metal* (*W*), *metales vías* (*PG*). Esta última colocación es insólita, aunque quizá venga exigida por el ritmo.

---

6 En *The Tyro*. Citado por F. O. Matthiessen (1972), *The Achievement of T. S. Eliot*. Oxford University Press, p. 83.

## 2. GRAMÁTICA

### 2.1 Ambigüedad

#### 2.1.1. Género

Tomaré un ejemplo que conlleva ambigüedad en el original inglés, aunque ella nace de la necesidad de determinar la referencia de "they". Se halla en *Burnt Norton*, 1:

There they were as our guests, accepted and accepting  
So we moved, and they, in a formal pattern.

La identidad de esos "they" ha sido algo discutido por muchos críticos<sup>7</sup>. La principal dificultad en cuanto a traducción reside en elegir entre masculino y femenino. Puede optarse por omitir el pronombre, pero la marca genérica reaparecerá en los sufijos. G prefiere el masculino y la ambigüedad se mantiene:

Allá estaban como huéspedes nuestros, aceptados y  
aceptantes  
Así nosotros y ellos anduvimos, en una forma solemne.

V acepta el masculino al traducir *dignified* e *invisible* como *dignos*, *invisibles*, pero traduce el pasaje citado:

Allí estaban como invitadas nuestras, aceptadas y  
aceptando  
Así avanzamos, y ellas, en ordenación dorsal.

Esto implica que el sujeto del verbo es el femenino "rosas" (o "flores"), mencionado apenas más arriba. PG y W siguen a G. La traducción de V, al preferir el femenino, es muy distinta y comporta un llamativo compromiso interpretativo.

Otro ejemplo de necesaria definición de género es *Little Gidding*, 5:

The voice of the hidden waterfall  
And the children in the apple-tree  
Not known, because not looked for  
But heard, half-heard, in the stillness  
Between two waves and the sea.

---

7 C. A. Bodelsen (1966), *T. S. Eliot's 'Four Quartets'*. Copenhagen: University Publication Fund; Rosenkilde & Bagger; Peter Milward (1968), *A Comment on T. S. Eliot's 'Four Quartets'*. Tokio; Julia M. Reibetanz (1983), *A Reading of Eliot's 'Four Quartets'*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Research Press.

La dificultad estriba en que "voz" es femenino en español, mientras que "niños" (*W* = "chicos") es masculino. ¿De quién/es es la voz "heard, half-heard"? Puede ser: a) de la cascada, b) de los niños, c) de la cascada y de los niños. Aquí, las traducciones:

La voz de la cascada oculta  
Y los niños en el manzano  
No conocidos, porque no los buscamos  
Pero oídos, semioídos, en la quietud.  
Entre dos olas del mar. (*G*)

No parece que la norma de preferencia del masculino ante la concurrencia de sustantivos masculinos y femeninos pueda aplicarse aquí, dado que "voz" está demasiado lejos de los participios "oídos", "semioídos" y "conocidos", los cuales se conectan con "niños" en el verso anterior. Es decir que la voz pertenece sólo a la cascada, mientras que los participios afectan sólo a "niños". La solución de *W* es similar a la de *G*.

(...) la voz  
de la cascada oculta y de los niños  
en el manzano, no buscada  
y así desconocida, pero oída  
oída a medias, en la calma  
que reina entre dos olas de la mar. (*PG*)

*PG* establece la concordancia gramatical de los tres participios con el femenino "voz". El recurso de "desambiguación" es claro, pero para ello debe repetir "de" delante de "los niños".

la voz de la cascada escondida  
y los niños en el manzano  
no conocida, porque no buscada  
pero oída, medio oída, en el silencio  
entre dos olas del mar. (*V*)

*V* contrasta en cierto modo con *G-W* y con *PG* al efectuar la concordancia entre los tres (en este caso, cuatro) participios y el sustantivo "voz". Se acerca al original evitando repetir la preposición, pero este recurso deja a "los niños" aparte, sin conexión con el resto. En este caso apoyo la versión de *PG*, que hace de "cascada" y de "niños" el origen de la voz "oída en el silencio" y considero necesaria la repetición aclaradora de la preposición "de".



### 2.1.2. Número

También aquí se requiere un compromiso del traductor español. El ejemplo proviene de *Little Gidding*, 3:

See, now they vanish,  
The faces and places, with the self which, as it could,  
loved them,  
To become renewed, transfigured, in another pattern.

Hay tres posibilidades, supuesto que "they" anticipe al sujeto, el cual incluye elementos en plural y en singular. Los que serán renovados pueden ser: a) "Faces and places", excluyendo "the self which...loved them"; b) "the self which...loved them", excluyendo "the faces and places"; c) todos, es decir "the faces and places, with the self which...loved them".

La elección de singular o plural comporta agudas discrepancias de interpretación. Más aún, no es posible retener el significado impersonal de "self" en español, que debe optar por una primera persona gramatical. *G* y *W* conservan la ambigüedad al poner para renovarse, transfigurados, dado que este sintagma puede incluir a la primera persona, o sea el "yo" que traduce a "self". *V* elige el singular: para quedar renovado, transfigurado, lo que indica que sólo la primera persona es la que sufre ese proceso. *PG* apela a una cláusula final: *para renovarse, para adoptar otra forma*. Con ésto es fiel a la vaguedad del original. En mi caso he optado por la aposición, mostrando que todo será renovado y transfigurado:

los lugares y las cosas con el yo que, en la medida que  
pudo, los amara  
-un renuevo y transfiguración en otra pauta-

### 2.2. Los gerundios

Aquí el problema de ambigüedad no es del texto de origen sino del texto de llegada. La diferencia que ahora importa es que el gerundio no puede ser empleado como adjetivo (modificador) del sustantivo en español. Obsérvese *East Coker*, 1, en un pasaje de breves yuxtaposiciones:

Feet rising and falling.  
Eating and drinking. Dung and death.

Y las traducciones:

Pies subiendo y bajando  
Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte (V)

Pies que suben y bajan  
Comida y bebida. Estiércol y muerte (G)

Pies que suben y bajan.  
Comiendo y bebiendo. Muerte y estiércol. (W)

Se alzan los pies  
y caen. Comen, beben. Muerte y estiércol. (PG)

V es el más próximo al original, pero incurre en el uso adjetivo del gerundio. W y G apelan a la cláusula de relativo, que es lo más seguro en estos casos; pero sobreviene el segundo verso, donde se nombran acciones. Los sustantivos en "-ida", como pone G, son de origen verbal, aunque probablemente en nuestros días ni "comida" ni "bebida" se sientan como derivados verbales. PG evita la construcción de gerundio, pero la proximidad de los verbos conjugados ("caen", "comen", "beben") da la poca feliz sensación de que son los pies los que comen y beben. En mi caso he preferido los infinitivos para transmitir la noción de acción rutinaria:

Pies que se alzan y bajan  
Comer y beber. Estiércol y muerte<sup>8</sup>.

### 3. REGISTRO

La comparación entre las tres traducciones publicadas en España y la publicada en la Argentina revela que ésta prefiere la forma impersonal; en tanto hay discrepancias en las primeras. *Burnt Norton*, 1, dice

Thus in your mind

Las versiones peninsulares dicen:

así, en vuestra mente (V);

Así, en tu mente (G);

Así resuenan  
en tu mente mis palabras (PG).

Y, tomando distancia del problema,  
en otras mentes (W).

---

8 Para captar posibles ecos irónicos en la descripción de la escena rural, *vid.* Steve Ellis (1991), *The English Eliot. Design, Language and Landscape in 'Four Quartets'*. London and New York: Routledge.

Hay aquí otra dificultad, a saber la imposibilidad de distinguir entre singular y plural en la segunda persona del inglés. Mi traducción se asemeja a la de *G* y de *PG*.

Otro ejemplo es el de *East Coker*, 3:

And you see behind every face the mental emptiness  
deepen.

Las traducciones dicen:

Y tras cada rostro veis que el vacío Dental se  
ahonda (*G*);

y ves detrás de cada cara ahondarse el vacío mental (*V*);

y detrás de las caras uno ve claramente  
el vacío mental (*W*);

y en cada rostro  
ves ahondarse el vacío de la mente (*PG*)

El contraste entre *V-PG* y *G* es evidente. En un caso el poeta comparte su experiencia con varias personas; en el otro, con una sola; la elección de *W* es más neutra, pero probablemente acierte al acentuar el carácter universal de la experiencia. Hay un interesante contraste tonal en la traducción de *W* cuando el poeta se dirige a su alma, un poco más adelante:

I said to my soul, be still, and wait without hope

*W* traduce:

no te muevas, le dije a mi alma  
y aguarda, aunque sin esperanza.

De este modo *W* contrapone la experiencia universal previa con esta inmediata inclusión del poeta en la situación. La fuerza ilocucionaria de esta alternancia pronominal es interesante en el complejo sistema de citas de *The Dry Salvages*, 3, cuando el poeta se dirige a los viajeros y conjetura sus pensamientos:

You shall not think 'the past is finished'

De inmediato cita la voz no identificada, que al final se atribuye a Krishna:

Fare forward, you who think that you are voyaging

*W* hace inteligente uso de la variante "vosotros" - "ustedes" (rioplatense) para distinguir grados de formalidad. En el primer caso traduce: *no pensarán 'ya terminó el pasado'*; pero en el segundo, cuando habla el dios: *'Adelante, vosotros que creéis que viajáis*. El efecto de la alternancia

para el lector rioplatense es un inmediato traslado desde un registro más coloquial a uno más elevado, el que corresponde a la índole mítica de la admonición de Krishna.

#### 4. ASPECTOS FÓNICOS

Los experimentos de Eliot en el verso, desarrollados a lo largo de su carrera poética, logran en el caso de Cuatro Cuartetos una bella armonía entre la sustancia densa y la expresión acompasada. *PG* está en lo cierto al caracterizar las traducciones de *G* y de *V* como prosa. Halla que las líneas de *W* son más regulares y coherentes con los patrones rítmicos españoles y admite la influencia de *W* sobre su propia traducción. Explica que ha optado por un verso de nueve sílabas (muy poco común en español) y se disculpa porque esto ha exigido agregar un 10-15% de versos.

Mi objeción a *PG* es que abusa de los encabalgamientos, que no se corresponden con los del texto original, ni con una tendencia a observar más bien la pausa final<sup>9</sup>. Por ejemplo, en *Burnt Norton*, 5:

The Word in the desert  
Is most attacked by voices of temptation,

se vuelve:

La Palabra en el desierto es la más  
acosada por las tentadoras voces.

En cambio, *W*:

Y la Palabra en el desierto  
es la más atacada por voces tentadoras.

Algo semejante ocurre en *East Coker*, 1:

Old stone to new building, old timber to new fires,

*PG* dice:

Vieja piedra al edificio  
nuevo, leña vieja a los nuevos fuegos.

*G* traduce:

Vieja piedra para un nuevo edificio, vieja leña  
Para nuevos fuegos.

---

9 Esto se advierte en la audición de los *Cuartetos* leídos por el propio Eliot.

La sensación del exceso de encabalgamientos es una suerte de extrañeza o incomodidad que distrae al hispanohablante de la concentración de las imágenes.

También es objetable el uso de la rima que hace PG. Dice por ejemplo que con ella ha tratado de imitar las rarezas "metafísicas" de algunos recursos de Eliot en *East Coker*, 4. Así:

The sharp compassion of the healer's art  
Resolving the enigma of the fever chart.

PG traduce:

del médico comprensivo, sutil  
resuelve el enigma de la gráfica febril

El traductor omite el importante *oxímoron sharp compassion* y al mismo tiempo introduce *sutil*, siendo que esa cualidad no aparece en el poema inglés, y es contraria, en mi opinión, al humor del "médico". En este caso he optado por una vaga asonancia:

...percibimos  
la extraña compasión del que nos sana  
que el enigma del mapa de la fiebre aclara.

## 5. CONCLUSIÓN

Las cuatro traducciones son recepciones diferentes del poemario. G es pionero y logra clarificar muchos puntos oscuros del texto original. V es extremadamente fiel a las categorías gramaticales y en consecuencia servicial a quien quiera leer con el texto inglés a la vista. La traducción de W es elegante, más libre, más próxima a la prosodia rioplatense y exitosa en cuanto a ritmo. PG, sobre la base de W, introduce un criterio moderno de traducción, i.e. reproducir más bien los efectos que las palabras del texto de partida.

Las generaciones venideras sentirán la necesidad de traducir nuevamente los *Cuartetos*. Es evidente que sólo por medio de una traducción personal salen a la luz los problemas de comprensión de un texto poético. No se trata de separatismo lingüístico, pero se tiene la sensación de que un poeta importante debe ser "escuchado" desde el uso lingüístico cercano. Traductores peninsulares y latinoamericanos seguirán sin duda tratando de aprehender la "voz semioída" de los *Cuatro Cuartetos*.