

T. S. Eliot

Cuatro cuartetos

Aproximación y edición de José Emilio Pacheco
Prólogo de Luis García Montero

Alianza Editorial

Título original: *Four Quartets*
Esta obra fue publicada por primera vez en inglés en 1944
por Faber and Faber Limited

Primera edición: 2017
Primera reimpresión, revisada: 2020

Diseño de cubierta: Estrada Design
Imagen: Retrato de T. S. Eliot
© Hulton-Deutsch Collection / Corbis via Getty Images

*Reservados todos los derechos.
El contenido de esta obra está protegido por la Ley,
que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes
indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran,
distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada
en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier
medio, sin la preceptiva autorización.*



Copyright © T. S. Eliot, 1944
Copyright © Valerie Eliot, 1979
© de la edición: Herederos de José Emilio Pacheco, 2017
© del prólogo: Luis García Montero, 2017
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2017, 2020
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-9104-947-0
Depósito legal: M. 27.089-2017
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9 Prólogo: Eliot y José Emilio, *por Luis García Montero*

Cuatro cuartetos

- 28-29 Burnt Norton
- 46-47 East Coker
- 68-69 The Dry Salvages
- 92-93 Little Gidding

Notas

- 119 Burnt Norton
- 140 East Coker
- 154 The Dry Salvages
- 171 Little Gidding

Cronología

- 197 Los antepasados
- 199 El abuelo
- 199 Los padres
- 200 La infancia de Eliot

203	Los años de Harvard
205	El descubrimiento de Europa
212	La aparición de Prufrock
214	En la tierra baldía
216	Un clasicismo anglocatólico
218	La era de Eliot
221	El abandono de Vivienne
222	El teatro del mundo
225	Cuartetos del mundo en llamas
226	Eliot, Premio Nobel; Pound prisionero
230	La celebridad y el matrimonio
232	Los años finales

Bibliografía mínima

237	Libros originales de T. S. Eliot
240	Biografías
240	Crítica
243	Traducciones completas de los <i>Cuatro cuartetos</i>
244	Concordancia

Eliot y José Emilio

Hay libros que se enredan en la vida de los lectores o en la mesa de trabajo de un escritor. Las palabras se mezclan con la biografía azarosa, las dudas, las adversidades, las dichas y los interrogantes más secretos de la personalidad. Para los lectores de T. S. Eliot y de José Emilio Pacheco es un motivo de celebración que por fin salgan a la luz las anotaciones y la nueva versión de los *Cuatro cuartetos* que durante 40 años vivieron en el telar del poeta mexicano.

«¿Cómo van *los Cuartetos?*», era una pregunta frecuente en la curiosidad y el interés de sus amigos. La vieja admiración de José Emilio por Eliot se había convertido desde los años 80 en una tarea con protagonismo literario, llena de reflexiones, curiosidades, hallazgos poéticos, búsquedas bibliográficas y visitas a bibliotecas. La celebración del centenario del nacimiento del poeta en 1988 fue una provocación de largo aliento... El compromiso adquirido con Alianza Editorial para publicar una traducción anotada de los *Cuatro cuartetos* acabó transformándose en un reto personal de perfección que escondía también el vínculo inevitable entre un lector y un autor caracterizados por la lucidez. Si el hecho poético sólo surge cuando el lector habita el poema y lo hace suyo, la tarea de José Emilio

Pacheco estaba condenada a consolidar relaciones vivas de admiración y discusión.

De la mano del Fondo de Cultura Económica y de El Colegio Nacional, en 1989 se publicó, como adelanto de un trabajo inconcluso, la edición mexicana de la traducción del libro. Pero quedaban pendientes las anotaciones, decisivas para situar una lectura de los *Cuatro cuartetos*. La puerta sin cerrar fue una invitación inevitable a los cambios, las correcciones y las exigencias. El lector curioso que compare la versión de 1989 con la que se presenta ahora podrá comprobar la minuciosa atención asumida por José Emilio Pacheco en la escritura poética. El rigor casi patológico del buen hacer mueve palabras, giros, detalles que se aclaran, formalizaciones, mudanzas sintácticas, cambios de disposición en los versos y apuestas para encontrar la música precisa. Una música que no tiene que ver sólo con la sonoridad de los versos, porque afecta también a la propia estructura del poema. La personalidad del autor de las versiones se hace presente a cada paso. Aunque siempre mantuvo el necesario diálogo con Eliot, José Emilio trabajó sus traducciones como si se tratase de un poema propio. No hablaba en vano Octavio Paz al afirmar que su versión de los *Cuatro cuartetos* era la mejor entre todas las hechas en cualquier idioma.

La tarea se situaba en lo más íntimo del mundo literario de José Emilio Pacheco, poeta para el que la traducción supuso siempre un ejercicio de creación muy significativo. Por eso no dudó en incluir las traducciones en el volumen que reunía sus poemas, *Tarde o temprano* (1980), y por eso definió las labores del traductor como un esfuerzo personal de *aproximación* entre dos lenguas y dos mundos. En el prólogo a *Aproximaciones* (1984) confesó que «la tarea de traducción se ha hecho inseparable de mi propio trabajo en verso». No es extraño, pues, que se decidiera a asumir el difícil reto de la estrofa y la rima en

los momentos de formalización clasicista de Eliot en los *Cuatro cuartetos*.

Pero ni siquiera un rigor extremo implica el control absoluto de un bien común. José Emilio Pacheco concibió el poema como un espacio abierto, en conexión con la historia del ser humano. Las palabras edificadas viajaban en libertad y de forma anónima por el tiempo más allá de las decisiones personales de un autor. En «Aceleración de la historia», un poema de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), reconoció lo siguiente: «Escribo palabras / y al momento, ya dicen otra cosa». Acercarse a la poesía era para él, además de escribir o leer, hacerse partícipe de un espacio anónimo en el que se pueden escuchar palabras de otro tiempo que se aproximan a nosotros y se mezclan con nuestra identidad. Esta aproximación supone desde luego una voluntad creativa más que un conocimiento literal de significados. Interesa la fuerza expresiva, la música, la capacidad lírica que da vida a las palabras y las hace nuestras, pertenecientes a un mundo particular, una época, una ciudad, una vida.

Pero además del minucioso trabajo de traducción, quedaban las notas. El proceso de elaboración dio para una larga correspondencia con sus editores y para muchos años de conversación sobre adversidades o buenas noticias que interrumpían el trabajo. Mientras hablaba de huracanes y terremotos, o de los numerosos premios que reconocían su labor al tiempo que lo sacaban de su soledad creativa, uno sentía también que José Emilio Pacheco había acabado por consolidar un diálogo de admiración y disidencia con Eliot, un duelo que no quería cerrar. Si la poética de Eliot aspiró a vivir un momento sin antes ni después, en la labor de José Emilio siempre hubo un después y un antes.

Al leer con atención las notas y la cronología que preparó para situar sus versiones de los *Cuatro cuartetos*, podemos percibir que la admiración por el poeta no oculta la distancia ante el hombre y su vida privada. Y algo más: esa distancia dejó huellas también en la

dinámica de complicidades y disidencias establecida entre los dos poetas.

La significación de los *Cuatro cuartetos* cobra un valor muy alto en la evolución poética de Eliot, en los caminos de los debates líricos contemporáneos y en la historia intelectual del siglo xx. La publicación de *La tierra baldía* (1922) y *Los hombres huecos* (1925) había representado la puesta en verso de la crisis de la sociedad moderna, interiorizada en una crisis de la subjetividad. La desacralización del mundo, la pérdida de un sentido espiritual consistente y el espectáculo carnívoro de la Gran Guerra, que había conducido a la ciencia y la técnica hasta las trincheras de la autodestrucción humana, dinamitaron la idea de progreso, la confianza en el tiempo lineal y en la razón. Los versos de Eliot, revisados por Pound con mucha inteligencia poética, vinieron a condensar esta nueva realidad vital con sus imágenes desamparadas, sus cambios de perspectiva, sus fragmentos volcados sin transición y su voz dominada por una conciencia trágica. Si la síntesis de la canción lírica había supuesto en el xix una respuesta a la velocidad de la historia de las sociedades, la mirada fragmentaria y sin aparentes articulaciones constituyó un certificado sobre la falta de sentido de la realidad.

En la poesía de Eliot el sujeto de la modernidad se había convertido en un hombre hueco, vacío de esencias, consciente sólo de su propia fragilidad y de su falta de raíces a la hora de deambular por la historia. La sombra de esta poética facilitó en la literatura hispánica el conflicto del hombre deshabitado que protagoniza *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, la descarnada experiencia urbana del futuro roto que caracteriza *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca y la derrota humana y los trajes vacíos de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

La disolución de la propia identidad es trágica cuando significa una desaparición. Pero tiene un alto grado de luz y de alegría cuando

supone, como en la experiencia mística, la fusión con la plenitud de un Todo amparador. Con el paso de los años, el agravamiento de la crisis europea que desembocó en la Segunda Guerra Mundial y la evolución ideológica de Eliot, se dio ese proceso en los *Cuatro cuartetos* y en el hombre que busca formalizarse, igual que la poesía, para encontrar un sentido de plenitud y fusión. Era necesario recomponer el paisaje y la intimidad de los cristales rotos. Como ocurre con el sentimiento sacralizado del tiempo, los ciclos de la vida encuentran aquí su sentido gracias a la disolución en la eternidad perpetua de la divinidad.

Lo que caracteriza esta obra de Eliot no es el alejamiento de la vanguardia radical y su deseo de unir las imágenes más modernas con las estrofas clásicas. De hecho, buena parte de las vanguardias europeas, y en España la generación del 27, apostaron por una vuelta al orden o por una nueva lectura modernizadora de las tradiciones. Tampoco fue raro el deseo de superar al hombre deshabitado y de devolverle un sentido a la historia. El lobo estepario buscó espacios de convivencia en los que fuese posible recuperar la confianza. Este camino lo transitaron las distintas formas de compromiso político dispuestas a resolver el vacío y la soledad del sujeto en crisis gracias a un Nosotros de calado social o de vocación humanística. La singularidad de los *Cuatro cuartetos* descansa en que, fieles a la declaración de su autor (que se reconoció en 1928 «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión»), los poemas procuran una recuperación del sentido a través de lo sagrado.

El buen Nosotros y el diálogo con el mundo, no vistos ahora como tragedia o como distancia, se consiguen por la purgación de la sensualidad, la superación de los sentidos y la iluminación de un saber: bajo todo dolor, bajo todo final y todo principio, bajo las apariencias del pasado, el presente y el futuro, hay una verdad divina, un eje,

que trasciende las coyunturas y consolida el orden de la verdad. Las meditaciones de Bergson, maestro en París de Eliot, sobre la flexibilidad del tiempo y el fluido de la conciencia fueron aprovechadas en un horizonte religioso. De esta forma también se distinguió de apuestas que procuraron separarse del discurso burgués con una irracionalidad laica. Después de que la razón desembocara en la matemática de la muerte, los campos de exterminio, la bomba atómica y los totalitarismos, pensadores como Adorno desearon refugiarse en el sinsentido y en el *decir del no decir* para evitar ser atrapados por el sistema. Situaron la libertad en los márgenes del pensamiento.

Eliot escribió un libro de voluntad intelectual, en el que el peso de las ideas impuso su valor y donde la creación se convirtió en un deseo de forma o en un diálogo consciente con la tradición cultural. Este deseo de forma articulaba unos equilibrios, repeticiones y apoyos que definían la unidad de la obra. Se convocaba así una presencia permanente del budismo, Dante, las revelaciones de amor divino de Juliana de Norwich, la «noche oscura» de San Juan de la Cruz y otros autores de la tradición religiosa. Si a esto se le unen las mezcladas alusiones a la tradición poética simbolista, los recuerdos personales o culturales de lugares concretos y la sombra de la historia de Inglaterra, era inevitable encontrarse con un texto de significaciones múltiples, necesitado de los ejercicios de hermenéutica y de las anotaciones, igual que ocurría con los poemas místicos de San Juan de la Cruz. Se trataba, claro está, de una tradición muy atractiva para una persona como José Emilio Pacheco, definida por la erudición, la curiosidad, la lucidez poética y las complicidades con la historia. Dentro de su magisterio, ocupaba un lugar importante la vocación de cronista de la cultura, como demostró en su asombroso *Inventario*.

La lectura sacralizada del mundo convierte a la naturaleza en un libro que debe ser interpretado para superar las apariencias y alcanzar

la sustancia en la que se encuentra encarnada la voluntad de Dios. Las operaciones poéticas de Eliot están destinadas a crear un mundo simbólico encerrado en sí mismo. La escritura tiene voluntad de cargarse de significaciones que la abran a la verdad divina más allá de los accidente del tiempo. Algunas de las anotaciones de José Emilio Pacheco nos llaman la atención sobre esta realidad multiplicada que se abre y se cierra como un abanico de sentidos.

El segundo cuarteto, «East Coker», comienza con una inversión del famoso lema «En mi fin está mi principio», que trasciende una concreta alusión histórica, una conocida divisa de María Estuardo, para alcanzar la noción de tiempo cíclico y la superación sagrada del progresismo. La composición se cierra con el lema restituido a su orden, «En mi principio está mi fin». José Emilio Pacheco nos ayuda a entender todo lo que se condensa en ese final:

Cuatro entre las muchas interpretaciones posibles: (1) el fragmento de Heráclito: «el principio y el fin son comunes». (2) La noción cristiana que ve la muerte como punto de partida hacia el comienzo de la vida eterna. (3) La histórica: Según Maurice Baring, el fin de María Estuardo fue su principio porque a su muerte su hijo Jaime I pudo ceñirse las coronas de Inglaterra y Escocia. Y (4), la biográfica: el regreso de Eliot al lugar del que partieron sus ancestros y en el que, «para perfeccionar el símbolo en la muerte», yacerán sus cenizas. De modo que «en su principio está su fin».

Otro ejemplo más: la rosa. Este símbolo clave en la tradición lírica y religiosa cruza los *Cuatro cuartetos* desde de la aparición del jardín en «Burnt Norton». Pero el significado de la rosa es poliédrico. Cuando Eliot utiliza la imagen de «un encantamiento / para convocar el espectro de una rosa» en el tercer fragmento de «Little Gidding», José Emilio Pacheco nos recuerda todo lo que el poeta pone en juego. Se

alude a las rosas vivas del jardín de Burnt Norton, a las rosas quemadas durante los bombardeos nazis, a la Guerra de las Rosas (1455-1485), al ballet *El espectro de una rosa* estrenado por Diaghilev en 1911, al poema «Le spectre de la rose» de Théophile Gautier y a una imagen utilizada por sir Thomas Browne en *The Garden of Cyrus* (1658). En otra página, nos recordará también la presencia de «la rosa sexual» de Rubén Darío.

El lector habita el poema poco a poco, primero dejándose llevar por la emoción lírica y después amparándose en los detalles de las notas. La necesidad de hermenéutica forma parte del propio proceso y de la emoción intelectual que se busca en este tipo de obras.

Otras notas de José Emilio Pacheco sirven para justificar sus decisiones en la labor de la traducción. Quizá una de las más iluminadoras sobre la apuesta por acercar el poema a la educación sentimental del lector en lengua española, es la que alude al tejo, el árbol que, como es propio de la cultura inglesa, representa la muerte en el IV fragmento de «Burnt Norton». Pero el «árbol funerario por excelencia en la cultura hispánica» es el ciprés. Al escribir el prólogo para la versión catalana de los *Quatre quartets* (1984), preparada por Alex Susana, Jaime Gil de Biedma ya se había quejado del empeño de los traductores en mantener el tejo, árbol que no contiene ninguna carga sentimental para el lector español. En nuestro idioma, según recuerda José Emilio Pacheco, esta palabra es, además, *impracticable* en un momento de intensidad poética porque existen expresiones como «echar los tejos» o juegos de palabras como «nadie con el tejo dio y yo con él te jodí». No duda, pues, en salvar la polisemia del tejo acudiendo de manera directa al ciprés.

La voluntad poética de las versiones de José Emilio Pacheco tiene que ver con la complicidad de su propio mundo. Cuando publicó *Los elementos de la noche* (1963), su primer libro de poemas, José Emilio

Pacheco quizá no configuró todavía de manera completa su voz lírica, pero sí fijó un mundo propio de inquietudes. Me refiero a los matices sentimentales, intelectuales y estéticos provocados por una fatalidad cíclica: el tiempo fluye e insiste en sus repeticiones sucesivas, en sus capítulos momentáneos hacia la nada.

La toma de conciencia de este proceso nos constituye, fija nuestra condición. Es decir, somos conciencia de lo momentáneo, la pérdida y la nada. El día, como la vida, es un resplandor entre dos noches, quizá el fuego que nos hace mientras nos consume. Así quedó expuesto en la perfección poética de su segundo libro, *El reposo del fuego* (1966).

Esta es la dinámica de deriva y retorno que impone el tiempo con su fluido y sus repeticiones. En un poema titulado «Volver al mar», perteneciente a *Los trabajos del mar* (1983), acude a la plegaria de las olas, que insisten en su ir y venir para dibujar la vida como la unidad cósmica de lo diverso y lo fugitivo: «Nada se mueve bajo el sol si el mar / es la inmovilidad del movimiento». La experiencia particular supone en este flujo un «átomo de la nada o de la vida invencible / en la totalidad del océano unánime».

Pero es importante tener en cuenta que en la lírica de José Emilio Pacheco hay también una notable reafirmación de la existencia humana. La conciencia introduce dentro del ciclo cósmico de la vida otra circunferencia que rueda en dirección contraria. El ser humano necesita afirmarse, encontrar sentido en sus raíces individuales, en un sentimiento de pertenencia. De esta manera tenemos un fluido que va a la nada y otro que arrastra una memoria y la búsqueda de una identidad. Los dos movimientos se cruzan en los instantes de las vidas particulares y de las épocas colectivas. Son esos instantes y esas épocas, por necesidad fugitivos, los que procura capturar la poesía. No hay cabida aquí para una solución religiosa que trascienda el ser de la historia y el fluido del tiempo.

El sentimiento de la aceptada limitación humana y la necesaria solidaridad con el otro marcan desde esta perspectiva el itinerario poético de José Emilio. El decir es inseparable del lugar que se ocupa al decir. ¿Qué lugar? Podemos llamarlo «El lugar de la duda», no el lugar de la plenitud mística, según un poema de *Como la lluvia* (2009), uno de sus últimos libros:

No vivimos en calma, nunca hay paz,
La vida toda es un combate incesante.
Por eso nos conviene el tal vez, el acaso,
El quizá, el sin embargo y el no obstante.

El lugar de la duda sería entonces
El territorio de la reflexión,
La conciencia de ser también el otro
Para quien vemos siempre como el otro,
El campo de la crítica y la puerta
Que cierra el paso al dogma y a sus crímenes.

Nada más lejano, pues, al mundo de José Emilio que una salida de la crisis de la subjetividad y de la historia basada en la experiencia mística y en el abandono de la incertidumbre de la conciencia en manos del dogma. De ahí la complicidad y la disidencia, la admiración y la distancia que siente como lector y traductor de Eliot. No se trata sólo de una barrera debida a sus muy diferentes concepciones políticas, sino de un modo distinto de resolver, desde la palabra poética, las contradicciones de la subjetividad y de la historia humana. En cualquier caso, las notas y la cronología dejan ver de vez en cuando el malestar de José Emilio Pacheco ante la ideología reaccionaria de un Eliot seguidor de Charles Maurras, el intelectual francés *pre-fascista* que «defendió el clasicismo ante el asalto de las vanguardias

y expresó siempre ideas autoritarias, monárquicas, xenofóbicas y antisemitas».

No puede, por ejemplo, reprimir su malestar cuando anota un verso del II fragmento de *The Dry Salvages*: «Con su carga de negros muertos, gallineros y reses muertas». El poeta está hablando de las catastróficas inundaciones del río Misisipi. Escribe José Emilio: «Otro verso aberrante de Eliot. Los cadáveres de los negros son *chattel*, al mismo título que las vacas; no seres humanos sino *propiedades* arrasadas por la inundación, como las gallinas y los gallineros». Tampoco reprime una huella de incomodidad cuando alude al comportamiento de Eliot con su primera mujer, Vivienne Haigh-Wood, una presencia notable en *La tierra baldía*, y con Emily Hale, la sombra de lo que no llegó a ser en los *Cuatro cuartetos*. La aparición de libros como *T. S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form* (1995) de Anthony Julius o *Fame and Folly* (1996) de Cynthia Ozick habían puesto sobre la mesa de sus lectores la cara menos agradable de la persona.

El magisterio de la poesía de T. S. Eliot es paradójico. Sus poderosas reflexiones sobre la condición de la escritura sirvieron para cuestionar la expresividad del sujeto esencial y la pureza de una palabra incontaminada. Una repercusión muy notable tuvieron ensayos como «La tradición y el talento individual» o *Función de la poesía y función de la crítica*. Señaló de forma convincente el peso de la tradición como horizonte de diálogo de los individuos capaces de recrearla con cada nueva aportación. La escritura genera escritura, la palabra no puede escaparse de la dimensión narrativa de su pasado. Buscó también el modo de salvar los tópicos románticos del desahogo del yo, señalando la necesidad de *despersonalizarse* para conseguir creaciones no encerradas en la propia esfera biográfica. Componer poesía supuso para él buscar correlatos objetivos que salvaran las limitaciones de la subjetividad a la hora de conseguir un espacio de encuentro con los lectores.

De esta manera reivindicó el trabajo de la forma. El acuerdo entre forma y contenido, necesario siempre en un poema, no nace de una magia espontánea, sino de un esfuerzo laborioso de formalización. No es que en poesía sean inseparables la forma y los contenidos, es que el trabajo poético está destinado a conseguir su alianza, su identidad. Y reivindicó, sobre todo en los *Cuatro cuartetos*, el papel de las ideas, el peso de la meditación intelectual, la capacidad de la palabra para extender un mensaje.

Como él mismo afirmó, en todo poema hay momentos de misterio. Pero lo que distingue a un gran poeta de un poeta menor es la sabiduría del momento en el que se necesita intensificar esas aproximaciones al misterio, no exaltándose más de la cuenta en los lugares innecesarios. Todas estas poderosas reflexiones teóricas de Eliot lo convirtieron en un referente de los poetas que intentaban cuestionar en la posguerra el valor de la pureza y de la subjetividad desahogada. Podía encontrársele un sentido civil al uso del lenguaje cotidiano y a los famosos versos del V fragmento de «Little Gidding»:

Y toda frase, toda oración que sean correctas
(Donde cada palabra esté en su sitio
Y ocupe su lugar en apoyo de las demás;
La palabra ni tímida ni ostentosa,
El fácil intercambio entre lo viejo y lo nuevo,
La palabra común exacta sin vulgaridad,
La palabra formal, precisa, no pedante,
La compañía entera que danza al mismo ritmo).

La distancia con el esteticismo fue señalada por Vicente Gaos en el ensayo con el que presentó su versión de los *Cuatro cuartetos*, en la colección Adonais, en 1951. «Eliot —escribió— ha condenado explícitamente dos tendencias típicas de la poesía contemporánea, que es-

tima erróneas, y que propiamente son dos etapas de una tendencia única: el arte por el arte, y la poesía pura». La conciencia del trabajo de formalización y objetivación del poema, sin caer en el arte por el arte, es lo que interesó a Jaime Gil de Biedma cuando tradujo y prologó el ensayo *Función de la poesía y función de la crítica* para la editorial Seix-Barral en 1954. Junto a la comunicación de contenidos, resultaba necesario destacar el proceso de conocimiento generado en el propio acto de la escritura poética.

Esta posibilidad de lectura civil del trabajo poético, alejado de las brumas y de la expresividad fantasmagórica, desembocó en Eliot en una apuesta casi mística por la religiosidad y la fusión con Dios. Es decir, su inteligencia tomó un rumbo extremo y en sentido contrario al que pretendían poetas como Jaime Gil de Biedma en *Compañeros de viaje* (1959) o José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. De ahí la dinámica de lectura, admiración, complicidad y disidencia. Admiración por el poeta, lejanía ante la persona. Lecciones aprendidas de Eliot, pero también la necesidad de seguir por un camino distinto.

Hay otro detalle coyuntural que debe tenerse en cuenta porque interfirió en el trabajo de José Emilio Pacheco en los comentarios de los *Cuatro cuartetos*. Él mismo lo señaló en un artículo, «La traición de T. S. Eliot», publicado en *Letras Libres* en 1999. Durante un viaje en avión, el poeta mexicano vio cómo se proyectaba en las pantallas de los pasajeros *Tom and Viv*, la película de Brian Gilbert basada en las desventuradas relaciones del autor de *La tierra baldía* con su primera mujer. La vida del «más discreto y reservado de los poetas» era expuesta ante el morbo de la gente. Todo el esfuerzo del correlato objetivo, ese trabajo de despersonalización y enmascaramiento que había en los poemas de Eliot, iba siendo traicionado no sólo por los detalles de los biógrafos, sino por la curiosidad de los espectadores de una película.

Eliot dejaba de ser una gloria literaria para convertirse en una celebridad en la sociedad del espectáculo, una dinámica que no duda en sacar a la luz pública los aspectos más silenciados de la intimidad. Y José Emilio se sintió aludido, partícipe sin querer de ese vértigo consumista capaz de devorar la dignidad humana: «Todos somos culpables, porque todos somos ávidos consumidores de sus productos. Las justificaciones varían: queremos indagar cuáles condiciones históricas e íntimas hicieron posibles las obras maestras. No sabemos nada de nadie, ni siquiera de nosotros mismos; el escrutinio nos permite conocer a un muerto como jamás conoceremos a los vivos que nos rodean».

Creo que conviene tener en cuenta todos estos detalles para comprender las relaciones de José Emilio Pacheco con T. S. Eliot, su poesía y su fama póstuma. Por eso su famosa versión anotada de los *Cuatro cuartetos* se enredó en el telar, sufrió retrasos y se transformó en un tema de conversación constante con su familia y sus amigos. Que ahora aparezca por fin este libro es un motivo de celebración. No sólo devuelve a los ojos del lector una excelente versión de los *Cuatro cuartetos*, sino que demuestra la legitimidad literaria de una perspectiva cada vez más necesaria: es posible el conocimiento de las condiciones históricas e íntimas que van tejiendo la vida, en medio de la sociedad del espectáculo, sin faltarle al respeto a la dignidad humana.

Y eso también nos implica con la poesía de los *Cuatro cuartetos*. Se comparta o no el sentimiento religioso, es de agradecer en los tiempos que corren una mirada sobre el mundo que no se someta a la mercantilización del deseo, los cuerpos, el tiempo social y la vida de los individuos.

LUIS GARCÍA MONTERO

Cuatro cuartetos / Four Quartets

A pesar de que la razón es lo común, los más viven como si fueran poseedores de sabiduría propia.

El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo.

LUIS FARRÉ:
Heráclito (exposición y fragmentos)

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

I. p. 77. Fr. 2.

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ωυτή

I. p. 89. Fr. 60.

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