

**Cuatro cuartetos y cuatro traductores  
(un estudio comparativo de cuatro traducciones  
españolas de «*Burnt Norton*» de T.S. Elliot)**

**Andrew Samuel WALSH  
Universidad de Granada**

**Como citar este artículo:**

WALSH, Andrew Samuel(2005) «Cuatro cuartetos y cuatro traductores (un estudio comparativo de cuatro traducciones españolas de “*Burnt Norton*” de T.S. Elliot», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 1071-1085. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:  
<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_ASW\\_Cuartetos.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_ASW_Cuartetos.pdf)>.

**CUATRO CUARTETOS Y CUATRO TRADUCTORES**  
**(UN ESTUDIO COMPARATIVO DE CUATRO TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE**  
**«BURNT NORTON» DE T.S. ELIOT)**

**Andrew Samuel Walsh, Universidad de Granada**

La recepción de la obra de T.S. Eliot en España ha ejercido una profunda influencia sobre la poesía española contemporánea, una influencia que se ha logrado sobre todo mediante la traducción abundante de su obra. Esta comunicación propone una reflexión sobre la dificultad formal y la relevancia cultural de la traducción española de Eliot a través del estudio comparativo de cuatro traducciones castellanas de «Burnt Norton», el primero de los *Cuatro Cuartetos* del poeta angloamericano. Las traducciones son obra de diversos poetas españoles en periodos muy diferentes de la historia literaria de España. En orden cronológico, la primera traducción es la de Vicente Gaos que se distingue por pertenecer a la primera versión española de los *Cuatro Cuartetos* que apareció en 1951, tan sólo seis años después de la edición original, una empresa nada desdeñable dadas las penurias que sufría la vida cultural en la España de aquellos años. El segundo texto en orden cronológico es la traducción que José María Valverde incluyó en su volumen de *T.S. Eliot: Poesías Reunidas* y que fue publicada en 1977. En tercer lugar, en 1987 Esteban Pujals Gesalí realizó una muy interesante traducción de los *Cuatro Cuartetos* que además cuenta con un excelente estudio previo que, tras reconocer la labor de los que le han precedido en la traducción de esta obra al castellano, dedica unas páginas a un análisis muy sugerente de los problemas formales que ésta presenta para el traductor español. Por último, en el año 2001 Jordi Doce publicaría su versión bilingüe de los *Cuartetos* incluida en una edición selecta de la poesía del autor angloamericano llevada a cabo junto a Juan Malpartida.

Como es lógico, cada traducción se corresponde claramente con su particular momento histórico y se caracteriza por su particular enfoque crítico y metodológico en cuanto a la dificultad de traducir esta poesía tan aparentemente anglocéntrica al español. En esta comunicación, pretendemos abordar no sólo los problemas lingüísticos y culturales planteados por la traducción española de este texto poético de Eliot sino también algunas de

las facilidades ofrecidas por el mismo. Asimismo, queremos indagar en las razones de la profusión de versiones españolas de la obra de este poeta eminentemente traducible y extensamente traducido.

«*Burnt Norton*» fue compuesto a finales de 1935 como poema independiente y sólo hacia el término de la segunda guerra mundial, al haber concluido los otros tres poemas que constituyen los *Cuatro Cuartetos*, se le ocurrió a Eliot publicarlos como un conjunto y aparecieron juntos por primera vez en 1944. Al igual que su otra obra monumental de 1922, *La Tierra Baldía*, cada poema está compuesto por cinco partes. Como veremos más adelante, la perfección de la estructura de estos poemas constituye uno de sus rasgos más destacados y uno de los primeros desafíos para el traductor. Desde 1944, los cuatro poemas de los *Cuatro Cuartetos* han hecho correr ríos de tinta, no sólo en búsqueda de su significado y su simbolismo, sino de su interrelación, su organización poética y su cohesión interna, e incluso se ha llegado a presentarlos como el paradigma de la ascendencia de la forma sobre el contenido, la quintaesencia del neoclasicismo frente a las tendencias vanguardistas de la modernidad. Por lo tanto, se ha desarrollado una especie de dualismo algo superficial entre el Eliot neoclasicista y virtuoso de los *Cuatro Cuartetos* y el Eliot oscuro, tremendo y absolutamente modernista de *La Tierra Baldía*. Como tendremos ocasión de ver más adelante, este maniqueísmo crítico dista mucho de basarse exclusivamente en un análisis riguroso de los textos ya que los *Cuatro Cuartetos* no representan en absoluto la antítesis conceptual o estética de la angustia existencialista de *La Tierra Baldía*.

Sin embargo, tal es el bagaje crítico al que han de enfrentarse sus traductores y tales son las expectativas que condicionan la lectura del texto traducido, hagan lo que hagan estos mismos traductores. Inevitablemente, la reverencia con la que nos acercamos a los textos de los grandes autores predispone nuestra lectura. Resulta prácticamente imposible concebir a un lector capaz de leer por primera vez a Shakespeare sin aportar a esa lectura toda una serie de expectativas y prejuicios culturales. Indudablemente, lo más probable es que estos prejuicios faciliten una lectura notablemente acrítica de la obra, fruto de la presión que sentirá el lector de sentirse correspondido por las grandes obras del canon literario. ¿Quién quiere confesarse incapaz de apreciar la grandeza de la obra de Shakespeare, por ejemplo?<sup>1</sup> Evidentemente, los futuros lectores hispanohablantes de la poesía de Eliot, se acercan al texto predispuestos a

rendirse ante la grandeza de su leyenda y a concederle un margen de comprensión y simpatía más allá de los méritos textuales de la traducción. Por lo tanto, la enorme notoriedad del autor original envuelve la traducción en una especie de halo de santidad poética que facilita (o distorsiona, según se mire) la recepción de la traducción, y no puede menos que infundir un respeto considerable por parte del traductor hacia el autor original y la magnitud histórica de su obra.

Así pues, este trabajo propone un estudio comparativo de cuatro traducciones españolas<sup>2</sup> del primer poema, «*Burnt Norton*», cada una de las cuales se enmarca dentro de un momento histórico distinto y se caracteriza por unos planteamientos metodológicos divergentes a la hora de verter los poemas al castellano. La versión de Gaos abunda en anotaciones explicativas y exhibe con profusión toda la parafernalia crítica que se había cernido sobre el texto desde el mundo anglófono. Es, por lo tanto, una versión eminentemente didáctica que, si bien desde una perspectiva actual nos puede parecer demasiado recargada, ha de situarse en su momento sociohistórico y así ser valorada en su justa medida como un artefacto cultural muy valioso para su época. A diferencia de la traducción de Gaos, Valverde ofrece un texto mucho más depurado y desprovisto de anotaciones y cualquier tipo de soporte crítico, lo cual incluye de forma muy breve en su introducción. Evidentemente, fue una decisión meditada con la cual el texto ganaba de forma clara en cuanto a su presentación estética, aunque nos parece que al tratarse de un texto original tan extraordinariamente alusivo, se echan en falta algunas claves básicas para el lector no iniciado en la bibliofilia de Eliot.<sup>3</sup> La edición de Pujals opta por una síntesis entre el academicismo quizá excesivo de Gaos y la ausencia de referencias textuales de Valverde. Como señala Pujals en su introducción, «*si Gaos anotaba en exceso [...] J.M. Valverde prescinde por completo de la anotación adoptando tal vez una actitud más elegante en la presentación del texto, pero privando al lector hispanohablante de información necesaria que sólo ha sido publicada en lengua inglesa o en español en artículos y volúmenes de acceso nada fácil*» (Pujals, 1989: 65-

---

<sup>1</sup> Para un estudio muy interesante de los escasísimos detractores de Shakespeare, véase el ensayo de George Orwell, “*Lear, Tolstoy and the Fool*”, ensayo que figura en la colección *Inside the Whale*.

<sup>2</sup> También existen dos traducciones hispanoamericanas de los *Cuatro Cuartetos*: una realizada por J.R. Wilcock y publicada en Buenos Aires en Ediciones Huascar en 1977 y otra versión a cargo de José Emilio Pacheco publicada en México en la editorial Fondo de Cultura Económica en el año 1989.

<sup>3</sup> Tan pronunciada es esta faceta de la obra de Eliot que él mismo se vio impulsado a ofrecer sus famosas notas para *La Tierra Baldía*, de las cuales llegó a opinar que casi habían adquirido más notoriedad que el propio poema.

66). Por último, en el año 2001 Jordi Doce sigue la estela de Valverde y no ofrece anotaciones en su versión bilingüe de los *Cuatro Cuartetos*. Su traducción está incluida en una edición selecta de la poesía del autor angloamericano llevada a cabo junto a Juan Malpartida y en cuyo prólogo podemos encontrar la siguiente declaración de principios:

*Está claro que si un texto traducido pretende disfrutar de la coherencia orgánica que distingue a la poesía genuina, ha de ser fiel al tono, el ritmo y el brillo verbal establecidos en un inicio. Lo que más nos ha importado ha sido crear y mantener dicha coherencia. Ésta es la razón de que muchos hallazgos ajenos no hayan tenido sitio en estas páginas. Parece evidente que la traducción, como la lectura, es un ejercicio en esencia subjetivo: a esa subjetividad, en última instancia, hemos querido ser fieles, sin pretender, en ningún momento, caer en la arbitrariedad (Doce & Malpartida, 2001: 42-43).*

Si bien es verdad que los *Cuatro Cuartetos* no representan una poética antagónica en relación con el Eliot de *La Tierra Baldía*, no lo es menos que se caracterizan por una notable virtuosidad formal que fue el eje central de la actividad crítica en torno al libro durante muchos años después de su publicación y que necesariamente plantea uno de los primeros dilemas a sus traductores españoles: ¿hasta qué punto se debe y se puede respetar estas formas al intentar verterlas al castellano? Como señala Pujals en su introducción:

*Cuatro Cuartetos es el poema ideal, cerrado, perfecto, que con una sintaxis discursiva y una organización lógica tiene su modelo en el poema lírico (Pujals, 1989: 44).*

A priori, se diría que las formas líricas de raíz clásica (como la *terza rima* y la *sextina* con las que se divierte y se luce Eliot en estos poemas) se prestan más fácilmente a ser transferidas al castellano y los elementos prosaicos del poema, abundante en ironía y «*understatement*» podrían plantear más problemas para el traductor. Las propiedades líricas de los *Cuatro Cuartetos* no sólo destacan por la exquisitez y la perfección formal que Eliot logra en algunos momentos, sino por su notable organización interna, una estructura marcada e inequívoca que conlleva una correlación de elementos líricos en determinados puntos de cada cuarteto.<sup>4</sup> En definitiva la forma del poema representa uno de los mayores retos para sus traductores y las soluciones aportadas por sus traductores españoles de «*Burnt Norton*» pasan

por cierto mimetismo estrófico por parte de Gaos, Valverde y Doce hasta la libertad creativa que se concede Pujals y se refleja hasta en el recuento de líneas y palabras, mucho más abultado en el caso de la traducción de Pujals.

Indudablemente, hay algunos elementos culturales que informan la poesía de un artista tan conspicuamente puritano como Eliot que necesariamente han de plantear ciertos problemas respecto a su traducción a un contexto no anglosajón: el mismo Eliot se atribuyó a sí mismo una combinación de «*a Catholic cast of mind, a Calvinistic heritage and a Puritanical temperament*».<sup>5</sup> Sin embargo, aunque esta definición pueda resultar adecuada para definir al hombre, su poesía dista mucho de reducirse siempre a los parámetros culturales tan propios de su educación puritana en Saint Louis y sus gustos eminentemente conservadores. La obra de Eliot demuestra una devoción extraordinaria por lo que podríamos denominar la Gran Cultura Europea y su conocimiento del canon literario del mundo occidental<sup>6</sup> es evidente y se exhibe de forma abundante en *Cuatro Cuartetos*. Eliot profesaba una enorme pasión por lo que sentía como la unidad de la cultura europea que trazaba una línea simbiótica e insoluble desde Virgilio a Dante hasta los más inmediatos antecesores poéticos de Eliot como Baudelaire y Mallarmé y, ciertamente, esta eurofilia literaria es uno de los elementos que más facilitan las traducciones al castellano pero, como señala Pujals, su presencia ha de ser indicada para el lector moderno y no especialista.

Acerca de la traducibilidad de la poesía de Eliot y, más concretamente de los *Cuatro Cuartetos*, Jaime Gil de Biedma escribió un interesante ensayo<sup>7</sup> que comienza por cuestionar la conocida (y quizás algo especiosa) tesis de Robert Frost según la cual «*la poesía es lo que se pierde al traducir*», y luego procede a defender la traducibilidad de la obra de Eliot, apoyándose en un estudio de Michael Roberts que forma parte del prólogo a *The Faber Book of Modern Verse* publicado en 1935. Dicho estudio pretende distinguir entre los escritores

---

<sup>4</sup> Pese al amplio consenso crítico en torno a la armonía estructural de los *Cuatro Cuartetos*, esta tesis ha sido cuestionada por Donald Davie (*T.S. Eliot: The End of an Era*) y C.K. Stead (*The imposed structure of the Four Quartets*) en sendos artículos incluidos en el libro de B. Begonzi, *T.S. Eliot: Four Quartets*.

<sup>5</sup> Habría que tener en cuenta que Eliot tenía cierta afición a esta clase de autodefiniciones y que éstas no siempre coincidían entre sí. Stanley Sultan (*Eliot, Joyce and Company*, New York, O.U.P. 1987) habla de “*Eliot’s notorious self-labelling*”. Como muestra, su famosa descripción de sí mismo como “clasicista en literatura, monárquico en política y anglicano en religión.”.

<sup>6</sup> Son escasísimas las incursiones en otras culturas aunque “*The Dry Salvages*” incluye una alusión al *Bhagavad Gita*, y es conocida la devoción que Eliot profesaba por el *Rubaiyyat*.

<sup>7</sup> *Four Quartets*, incluido en la colección de ensayos *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994

angloamericanos de corte europeísta cuya poesía se fundamenta en la gran tradición europea<sup>8</sup> («*se sienten más dispuestos a evocar a Dante y Cavalcanti que a Milton*») y, de manera muy especial, en los simbolistas franceses, y, por otra parte, los que se sitúan dentro de una cosmovisión netamente británica y se inspiran en la obra de Blake o Shelley. Como caso paradigmático de la tendencia europeísta, Roberts se decanta por la poesía de T.S Eliot (y, por supuesto, Ezra Pound), una elección que Gil de Biedma secunda con entusiasmo para luego proceder a analizar la distinta suerte que ha corrido la obra de Eliot en sus traducciones castellanas y catalanas<sup>9</sup>.

El consenso de la opinión crítica señala a *Cuatro Cuartetos* como uno de los mayores hitos de la poesía contemporánea en lengua inglesa en cuanto a su virtuosidad métrica y su perfección formal. Eliot consigue dejar bien patente en estos cuartetos la impronta de las grandes formas poéticas de la tradición europea, e incluso se permite el lujo de rendir un homenaje inequívoco a figuras tan señeras como Dante y Mallarmé. Puesto que resulta sumamente difícil (o tal vez imposible) cualquier ensayo de traducir con equivalencia métrica del inglés al español y que ninguno de los traductores estudiados se lo ha propuesto (aunque Pujals ha buscado una cierta equivalencia), habrá que analizar en qué medida han intentado reproducir o reflejar el ritmo y las formas métricas de los *Cuatro Cuartetos*, dado que éstas constituyen uno de los mayores logros artísticos del conjunto. La gran afición que Eliot sentía por las formas métricas más clásicas se manifiesta muy claramente en estos poemas con su recurso a la *terza rima* o al pentámetro yámbico tan característico del verso isabelino.<sup>10</sup>

Es archiconocido el enorme reto que representa para el traductor el intento de reproducir el ritmo del poema original en la versión traducida y, junto a la expresividad sonora del poema, se suele aducir como uno de los elementos que hacen que la traducción de versos sea considerada por algunos como una empresa condenada al fracaso de antemano. La separación de los componentes de un poema entre los *traducibles* y los *intraducibles* se vertebra principalmente sobre estas cuestiones formales como señala Carlos Bousoño:

---

<sup>8</sup> Este reductivismo crítico no resulta del todo convincente en el caso de Eliot, cuyas lecturas e influencias también recogían el canon poético inglés. Su enorme admiración por Andrew Marvell quedó patente en *East Coker*.

<sup>9</sup> La tesis fundamental de Gil de Biedma es que a Eliot no se le ha hecho justicia en sus traducciones al castellano y que su poesía se presta más fácilmente a ser traducida al catalán que al castellano.

<sup>10</sup> Los detractores de Eliot suelen ver en este uso otro indicio de su conservadurismo. Según William Carlos Williams. Eliot era “*a conformist in metre as well as other things. He wanted to go back to the iambic pentameter: and he did go back to it very well; but he didn't acknowledge it.*” Véase *Interviews with William Carlos Williams*, ed. L. Wagner, New York, 1976.

*hemos de reconocer que la inmensa mayoría de los procedimientos poéticos pueden ser insaculados en un lenguaje diferente sin merma alguna de su efecto sobre sus lectores. Diríamos que todos ellos son esencialmente traducibles, salvo los que operan desde el significante; a saber, el ritmo, la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o la materia fonética de los vocablos a al dinamismo de la sintaxis. Estos últimos recursos, en efecto, sólo a través de una nueva labor poética transformadora serían vertibles a un lenguaje distinto* (Bousoño, 1994: 240).

En su conclusión, Bousoño viene a coincidir con la conocida tesis de Octavio Paz según la cual sólo los poetas deben traducir la poesía, una afirmación que depende de lo que entendamos por poeta y tal vez deba entenderse como una defensa de la traducción como una suerte de reescritura, un acto de creación poética en sí misma. En definitiva, lo mínimo (que ya es mucho) que se le debe pedir a una traducción poética es que valga por sí misma como una obra de arte, si bien es verdad que esta obra no tendría un único autor y, en el mejor de los casos, su mérito sería atribuible a sus dos creadores. En este sentido, las traducciones de poesía árabe que nos legó Emilio García Gómez nos ofrecen un ejemplo destacadísimo de la condición de obra de arte que está al alcance de una gran traducción. De acuerdo con Newmark, *«a successfully translated poem is always another poem»* (Newmark, 1988: 165). Esta condición de «otro poema» nos parece una consecuencia posible y deseable de la labor de traducción, pero no debe de erigirse en la motivación fundamental de la misma, obnubilando el compromiso necesario con la fidelidad al texto original.

Precisamente en las distintas elecciones rítmicas y métricas que hacen Gaos, Valverde y Doce, cuyas traducciones se caracterizan por cierta ametría o hipermetría en su afán de conseguir una fiel reproducción de las señas léxicas y sintácticas del texto original, y Pujals, mucho más radical en su reescritura y más consciente de su criterio métrico, es donde se puede apreciar una de las mayores divergencias de criterio entre los cuatro traductores. Tanto Gaos como Valverde y Doce rehuyen cualquier concepto estricto de la métrica y optan por reproducir las propiedades léxicas y sintácticas a sabiendas de que es imposible compaginar con éstas una aproximación en castellano a la versificación de Eliot. Los dos procuran conservar la organización léxica y lineal del original y, según Pujals, *«la decisión de traducir cada verso inglés mediante un verso español a lo que les conduce es a una traducción en prosa»*. Dado el consabido y enorme desfase silábico que existe entre el inglés y el castellano, ciertas diferencias métricas resultan absolutamente previsibles a la hora de traducir el verso inglés al castellano, si no se recurre a una manipulación tortuosa y antinatural de la lengua



receptora. Respecto a esta cuestión, resulta interesante recordar el autoanálisis realizado por García Yebra acerca de una traducción suya de unos versos de Addison. García Yebra reconoce las limitaciones de su traducción que sigue la misma estela conceptual que las de Gaos, Valverde y Doce:

*No es una traducción en verso; es prosa que, al tratar de reproducir lo más exactamente posible el sentido del original, recibe de él algún destello poético, y presenta una distribución en líneas que sólo externamente se asemejan a versos* (García Yebra, 1983: 151).

Otra característica fundamental de la obra eliotiana en general, y de los *Cuatro Cuartetos* en particular, es la enorme cantidad e importancia de las alusiones literarias y las referencias textuales que encontramos a lo largo de los poemas. La preponderancia de elementos intertextuales no debe extrañarnos dada la reverencia que Eliot sentía hacia el canon literario y el hecho de que él mismo sólo concebía la poesía (y la vida) como algo consustancial con sus antecesores. De ahí que ostentaba cierta vocación de albacea de la gran tradición europea y sus poemas están imbuidas de la presencia manifiesta o implícita de su herencia poética. Si bien es verdad, como hemos señalado antes, que la profusión de influencias poéticas pertenecientes a las lenguas románicas puede facilitar en cierta medida la labor del traductor español, lógicamente su presencia plantea otro dilema que radica en cómo señalarla y llevarla hasta el lector no nativo y quizá no especialista.<sup>11</sup> Hay una enorme divergencia de criterios entre los cuatro traductores, desde el enfoque rigurosamente académico de Gaos que se caracteriza por sus copiosos apuntes explicativos, pasando por la ausencia total de notas por parte de Valverde y Doce, hasta la solución intermedia propuesta por Pujals, que procura limitar sus notas a lo estrictamente necesario, lo que comprende las referencias textuales más importantes, y deja las consideraciones más generales para su amplia introducción.

Respecto a la traducción del léxico empleado por Eliot en los *Cuatro Cuartetos*, hay una divergencia de criterios muy importante entre Gaos, Valverde y Doce por un lado, que se adhieren con mayor fidelidad a las características léxicas del texto original, y Pujals, que se

---

<sup>11</sup> En justicia, hay que señalar que éste es un debate que se escapa de los confines de la traducción literaria. En *Language and Silence*, George Steiner habla de las alusiones de Shakespeare y de las dificultades que suponen para los lectores del tardío siglo veinte, “*Shakespeare is using an alphabet that we have largely lost*” (Steiner, 1967: 236).

permite un mayor margen de autonomía en su traducción de muchos de los vocablos. Aquí, quizás, es donde cabe hacerle algún reproche a la traducción de Pujals, ya que frecuentemente se despiden del texto original y, a ratos, parece que más bien se ha propuesto reinterpretar el texto mediante el castellano. La libertad creativa a disposición del traductor estará condicionada por el texto original e inferior a la que ostenta el autor original quien, según García Yebra:

*puede quitar o poner, modificar o alterar elementos expresivos, y aun estructurales, sin que la obra sufra por ello; el traductor, en cambio, ha de atenerse rigurosamente al original, y ha de expresar en lo posible todos sus matices, sin concederse más libertad que las estrictamente necesarias (libertades sólo aparentes, puesto que su carácter necesario las convierte en leyes).* (García Yebra, 1983: 167)

Pensamos que un alto grado de fidelidad al texto original no sólo es exigible sino ineludible para el traductor; nos guste o no lo que aparece en el texto original<sup>12</sup>. Tal es la fidelidad que se le debe al texto original, mal que nos pese a veces. La reescritura puede ser una consecuencia del acto de traducir pero no debe ser su motivación principal pues es el texto original lo que tenemos que traducir y no podemos traducir selectivamente, resaltando o exagerando lo que nos gusta y distorsionando o eliminando lo que no nos convence de ese texto. Como señala García Yebra, la consigna fundamental para el traductor y la condición *sine quae non* de la traducción debe ser «*decir todo y sólo lo que dice el original*», ya que al eliminar ciertos «*valores expresivos*» del texto original, «*pondrá quizá en la traducción otros de su cosecha, que acaso no cuadren con el designio del autor del poema*» (García Yebra, 1983: 141).

En líneas generales, Gaos, Valverde y Doce se muestran mucho más respetuosos con el texto original y las propiedades léxicas de sus respectivas traducciones se asemejan más a las de la obra de Eliot. Así, por ejemplo, cuando Eliot habla de lo que podría haber sido<sup>13</sup> «*only in a world of speculation*», tanto Valverde como Gaos y Doce optan por «*sólo en un mundo de especulación/especulaciones*» (la idoneidad del vocablo español parece

---

<sup>12</sup> En el caso de los *Cuatro Cuartetos*, a casi nadie le satisface la torpeza y la fealdad innecesaria de una frase como “*those whose business has to do with fish*” de “*The Dry Salvages*”, pero figura en el texto original y debe respetarse y mantenerse en una traducción.

<sup>13</sup> Resulta llamativo que “*what might have been*” produce tres traducciones distintas pero ciertamente válidas: “*lo que pudo haber sido*” (Pujals y Doce); “*lo que podía haber sido*” (Valverde); y “*lo que podría haber*

indiscutible; *especular*, hacer cábalas o suposiciones, reflexionar, meditar) que no sólo presenta una perfecta concordancia léxica con el poema original sino que representa una de las escasas posibilidades de coincidencia rítmica a lo largo del poema. Sin embargo, Pujals, suponemos que en aras de mantener su criterio métrico (un criterio, por otra parte, muy fluctuante a lo largo de la traducción por motivos endémicos a la consabida problemática de traducir del inglés al español), traduce «*sólo en un mundo en teoría*». La clara apuesta de Pujals por buscar una equivalencia métrica en su traducción se hace explícita en su introducción: «*En mi versión he intentado encontrar equivalencias aproximadas en español.....confío en que el lector bilingüe encuentre correspondencia entre los valores rítmicos de ambos textos*». (Pujals, 1989: 66-67) Evidentemente, la apuesta es arriesgada y, al igual que Pujals ha señalado que el criterio común de Gaos, Valverde (y Doce, por extensión) les lleva a «*una traducción en prosa*», a menudo las divergencias léxicas y métricas de Pujals le llevan a una traducción que es muy poco fiel al original. Véanse los versos siguientes de Eliot y su traducción de Pujals donde rehuye la anáfora y la aliteración (mantenidas sin grandes esfuerzos por Gaos, Valverde y Doce que optan por «*distráidos de la distracción por la distracción*») y se aparta notablemente del texto original:

*Only a flicker  
Over the strained time-ridden faces  
Distracted from distraction by distraction  
(Eliot)*

*Sólo un pálido  
relumbre en los ajados rostros  
distráidos de la enajenación  
por el aturdimiento  
(Pujals)*

Otra característica del léxico eliotiano que presenta considerables dificultades para su traductor es su afición a los neologismos, de los cuales los *Cuatro Cuartetos* presentan algunos ejemplos brillantes y de singular belleza. Naturalmente, los neologismos no admiten

---

*sido*”(Gaos). Personalmente, nos inclinamos más por la versión de Gaos que creemos capta la vaguedad y la amplitud de la expresión original, el tono melancólico para referirse a las muchas posibilidades que se escaparon.

unanimidad a la hora de traducir y a menudo requieren una gran dosis de ingenio y creatividad en la lengua receptora. Así, por ejemplo, en «*Burnt Norton*», cuando Eliot habla de «*The moment in the draughty church at smokefall*», la acuñación del término «*smokefall*», una síntesis memorable que mezcla la presencia del humo eclesiástico (de las velas, suponemos) con el término inglés «*nightfall*», un vocablo que desprende un aire melancólico y crepuscular. Sorprendentemente, tanto Gaos como Valverde se apartan de la traducción equivalente y optan por reinterpretar el término original por «*niebla*», una elección que difícilmente se puede justificar en el texto original. Pujals, a diferencia de la tendencia que se observa al comparar las cuatro traducciones, es el más fiel a las propiedades léxicas y traduce «*al caer el humo*» mientras que Doce ensaya una solución intermedia al situar la escena «*entre flecos de humo*».

En cuanto al tono y los distintos registros empleados por Eliot a lo largo de los *Cuatro Cuartetos*, a ratos solemne y caracterizado por una tersidad sentimental característicamente eliotiana y otras veces coloquial y distendido, es Pujals quien se destaca por una mayor sensibilidad hacia estos cambios de registros y por su mayor fortuna a la hora de verterlos al castellano. Así, cuando Eliot escribe «*Shall we follow?*» tanto Gaos como Valverde y Doce malinterpretan el tono de propuesta distendida que entraña ese uso de «*Shall*» aquí por un futuro mucho más dubitativo, «*¿Continuaremos?*» en el caso de Gaos y «*Seguiremos*» en el de Valverde y Doce. Pujals, en cambio, capta perfectamente el tono original (y el ritmo) con «*¿Los seguimos?*». La cuestión no es baladí en la traducción de «*Burnt Norton*». Su variedad de registros constituye uno de sus grandes logros y, por consiguiente uno de los mayores desafíos para sus traductores: Según Martín Schofield, «*The different voices, styles and verse forms enable Eliot to encompass a wider range of experience ..... to draw on different aspects of private and public life*» (Schofield, 1988: 199).

Éste es tan sólo un ejemplo de un problema que se percibe al hacer un estudio comparativo de las cuatro traducciones, una percepción que se manifiesta con la primera lectura y que va tomando cuerpo con sucesivas lecturas: el desigual conocimiento por parte de los traductores de todos los registros del inglés empleado por Eliot en los *Cuatro Cuartetos*. Precisamente en el terreno de los registros más coloquiales y discursivos es donde se aprecian las mayores deficiencias de la traducción de Gaos (aunque un traductor tan notable como Valverde, capaz de salir airoso de un envite tan sumamente complicado como la traducción de *Ulises*, tampoco es ajeno a algunos errores fundamentales de comprensión como hemos

señalado antes) y donde Pujals y Doce demuestran un mayor dominio de los matices del texto original. Esta cuestión nos remite inevitablemente a la polémica en torno al dominio lingüístico por parte del traductor. Si casi todos coincidimos en la mayor importancia de dominar bien la lengua del texto terminal, tampoco nos puede resultar indiferente que el traductor posea el mayor dominio posible de la lengua del texto original. De los cuatro traductores objeto de este estudio, apreciamos una comprensión más completa por parte de Pujals y Doce, aunque al valorar las cualidades de los cuatro textos traducidos, nos inclinamos más bien por el texto de José María Valverde, quien a veces logra una traducción fiel y especialmente bella.

Al igual que hemos señalado anteriormente la mayor fidelidad léxica de Gaos, Valverde y Doce, también resulta llamativo el mayor compromiso que adoptan sus respectivas traducciones con la conservación de las propiedades sintácticas del texto original, frente a la mayor libertad que se concede Pujals en esta cuestión. Quizá el mejor ejemplo de esta divergencia de criterios viene precisamente en la traducción de los primeros versos del poema:

*Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.*  
(Eliot)

Aparte de conservar sin problemas la polisemia inherente al término ‘*presente*’, las traducciones propuestas por Gaos y Valverde, mucho más fieles a la sintaxis original, son radicalmente distintas a la que ofrece Pujals, quien tiende más a buscar un acomodo rítmico para su versión junto a cierto gusto posmoderno por la paradoja en la yuxtaposición de los tiempos:

*El tiempo presente y el tiempo pasado  
Están tal vez ambos presentes en el tiempo futuro,  
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.*  
(Gaos)  
*El tiempo presente y el tiempo pasado  
están quizá presentes los dos en el tiempo futuro*

*y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.*

(Valverde)

*Tiempo presente tiempo pasado*

*se hallan, tal vez, presentes en el tiempo futuro,*

*y el futuro incluido en el tiempo pasado*

(Doce)

*Están presente y pasado presentes*

*tal vez en el futuro, y el futuro*

*en el pasado contenido.*

(Pujals)

En definitiva, las traducciones de Gaos, Valverde y Doce demuestran un alto grado de fidelidad léxica y sintáctica al texto original de Eliot, e incluso su disposición tipográfica se asemeja más a la original. Pujals, por otra parte, consciente de los méritos de sus dos predecesores de los que se reconoce deudor en su introducción (de las traducciones anteriores a la suya dice que «*incluyen hallazgos que no podrán dejar de incorporar las traducciones posteriores*»)<sup>14</sup> se decanta por una traducción mucho más libre. El resultado, sin duda, tiene grandes aciertos, entre ellos el hecho de que Pujals ha realizado una lectura más sensible del texto en su lengua original, algo que ha sabido transmitir en su traducción. Sin embargo, pensamos que en algunos momentos se ha desmarcado excesivamente del texto original, quizás pudiendo más en él las ganas de creatividad que fidelidad traductora. La traducción de Gaos, siendo la primera, se caracteriza por cierta vocación académica y lógicamente no pudo contar con la capacidad de síntesis que se le ofrecía a los traductores posteriores. Es una traducción de una gran corrección formal cuya única debilidad intermitente son las lecturas erróneas que realiza de la lengua original. Igualmente correcta resulta la versión de Doce quien opta claramente por la fidelidad al «*tono, el ritmo y el brillo verbal*» del texto original y por llevar al lector a este texto. Por último, la traducción de Valverde, aunque no exenta de algunos errores de apreciación, como hemos señalado anteriormente, consigue un equilibrio entre la fidelidad debida al texto original y la labor creadora del traductor, que en este caso ofrece algunos destellos de gran sensibilidad poética. Ante el dilema que representa la fidelidad frente a la labor de creación que entraña el acto de traducir, nos parecen muy acertadas las tesis de George Steiner:

*But modesty is the very essence of translation. The greater the poet, the more loyal should be his servitude to the original; Rilke is servant to Louise Labé, Roy Campbell to Baudelaire. Without modesty translation will traduce; where modesty is constant, it can, sometimes against its own intent of deference, transfigure (Steiner, 1967: 243).*

Sin duda, se trata de buscar un equilibrio que inevitablemente no ofrece la posibilidad de un consenso absoluto y, al igual que los poemas, las traducciones no se terminan, simplemente se abandonan. En el segundo de los *Cuatro Cuartetos*, «*East Coker*», el propio Eliot habló con una perspicacia memorable y con unas palabras que bien podrían aplicarse a la difícil labor de la traducción poética, palabras que parecen casi premonitorias respecto a la traducción de su obra:

*That was a way of putting it – not very satisfactory:  
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,  
Leaving one still with the intolerable wrestle  
With words and meanings.*

---

<sup>14</sup> Como sabemos, Doce también reconoce esta deuda aunque la matiza al reivindicar la naturaleza subjetiva de la traducción.

## **Traducciones**

*Cuatro Cuartetos*, traducción de Vicente Gaos, Madrid: Rialp, 1951

*T.S. Eliot, Poesías Reunidas*, traducción de José María Valverde, Madrid: Alianza, 1978

*Cuatro Cuartetos*, traducción de Esteban Pujals, Madrid: Cátedra, 1988

*La Tierra Baldía, Cuatro Cuartetos y otros poemas*, traducción de Jordi Doce y Juan Malpartida, Pujals, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.

## **Referencias bibliográficas consultadas**

Bousoño, Carlos. «Posibilidades de las traducciones en la lírica» Torre, Esteban.1994. *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis

Domínguez Caparrós, José. 1993. *Métrica española*, Madrid, Síntesis.

García Yebra, Valentín. 1983. *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos.

Gil de Biedma, Jaime. 1994. *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica.

Newmark, Peter. 1988. *A textbook of translation*, London, Prentice Hall.

Schofield, Martin. 1988. *T.S. Eliot. The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press.

Steiner, George. 1967. *Language and Silence*, London, Faber and Faber.

Torre, Esteban. 1994. *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.