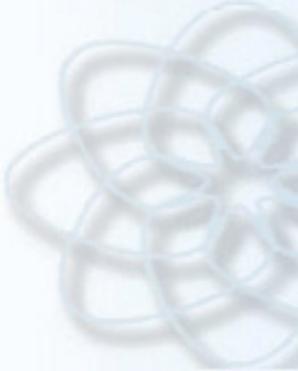


Teo
Lite
raria



Texto enviado em

01.10.2020

Aprovado em

14.12.2021

V. 11 - N. 25 - 2021

*Profesor de la Escuela de
Psicología de la Universidad
Finis Terrae. Contacto:
vsilvabeyer@gmail.com

**Profesor de
Antropología filosófica
y Ética en el Centro de
Estudios Generales de
la Universidad de los
Andes, Chile. Contato:
cjcox@miuandes.cl

Meditación y mística en “East Coker” de T. S. Eliot

Meditation and Mysticism in
T. S. Eliot’s “East Coker”

*Vicente Silva Beyer

**Clemente Cox Cruzat

Resumen

El presente artículo consiste en un análisis interpretativo de “East Coker” como poema meditativo. Se describen las características esenciales de dicho subgénero híbrido y se muestra cómo —con qué temas y recursos estilísticos— el poeta configura concretamente una búsqueda trascendente de la Divinidad en el poema. Se descubre que la búsqueda se realiza al modo de una meditación ascético-espiritual con características definidas que invitan al lector a involucrarse en el movimiento meditativo. Así, este es capaz de realizar performativamente la misma meditación, que se convierte en un verdadero ejercicio espiritual.

Palabras clave: T. S. Eliot; East Coker;
poesía meditativa; meditación,
mística

Abstract

This article consists of an interpretive analysis of “East Coker” as a meditative poem. The essential characteristics of this

hybrid subgenre are described, and it is shown how —with what stylistic themes and resources— the poet concretely configures a transcendent search for the Divine in the poem. It is discovered that the search is carried out in the manner of an ascetic-spiritual meditation with defined characteristics that invite the reader to engage in the meditative movement. Thus, he/she is able to perform the same meditation performatively, which becomes a true spiritual exercise.

Keywords: T. S. Eliot; East Coker; Meditative Poetry; Meditation; Mysticism

Introducción

Desde su publicación, *Four Quartets* de T. S. Eliot ha atraído la atención de la crítica especializada, que se ha empeñado en desentrañar la estructura y el sentido del poemario en su conjunto y de cada cuarteto en particular. En lo que respecta al segundo, “East Coker”, repetidamente se ha señalado que representa al otoño y que, de entre los cuatro elementos, guarda una especial relación con la tierra (Murphy, 2007, p. 203).

También, como ejercicio imprescindible al analizar la poesía de Eliot, se ha rastreado algunas de las influencias y fuentes importantes para el cuarteto. En la primera línea —“In my beginning is my end”— tenemos la versión refleja del lema de María Estuardo —“silent motto” de su “tattered arras”¹, mencionado en el verso 13—, que reaparecerá en su formulación original para cerrar el cuarteto. Sobre todo en el primer movimiento, se advierte el influjo del *Eclesiastés*, el tópico de la *vanitas vanitatum* y el eterno retorno (Zambrano Carballo, 1994, p. 191). Adicionalmente, el inglés arcaico tiene una presencia destacada en los versos 27-34, acusando el influjo del *Boke of the Governour* de Sir Thomas Elyot, ancestro del poeta (Pujals, 2012, en nota p. 101; Murphy, 2007, p. 205).

1. El verso 13 dice: “And to shake the tattered arras woven with a silent motto”. (“Sacuda (...) / el andrajoso tapiz / donde tejieron callada leyenda”). En esta y las restantes notas al pie, entregamos la traducción castellana de “East Coker” de Pujals (2006).

Más adelante, en la canción que abre el segundo movimiento, se aprecia el vínculo con “M’introduire dans ton histoire”, soneto de Mallarmé (Pujals, 2012, nota en p. 103); resuena Dante en el verso 89; y, en el verso 98, el *Libro de los Proverbios* XI, 2: “la sabiduría está con los humildes”.

El tercer movimiento comienza con versos que remiten al “Samson Agonistes” de Milton y al “Ascension Hymn” de Henry Vaughan (Pujals, 2012, en nota p. 107); y, más adelante, los préstamos de San Juan de la Cruz y su *Subida del Monte Carmelo* (especialmente I, 13) son absolutamente fundamentales. En consonancia con estas influencias místicas, el cuarto movimiento remite al Viernes Santo y denota el influjo de poetas metafísicos ingleses como John Donne, Andrew Marvell y John Cleveland (Murphy, 2007, p. 208; Pujals, 2012, en nota p. 113). Por último, en el quinto movimiento resuenan versos del poema “Ulysses” de Alfred Tennyson.

Si bien es cierto que el rastreo de las fuentes literarias ayuda para desentrañar la composición del poema, también es necesario considerar algunos aspectos autobiográficos que deciden la atmósfera de la pieza. Como ha señalado la crítica, existe un estrecho vínculo entre Eliot y el lugar físico que presta su nombre al cuarteto². East Coker es un villorrio de Gloucestershire, en el suroeste de Inglaterra, en el que habitaron los antepasados de Eliot; de un modo personalísimo, en aquel lugar se encuentra el punto de partida de Eliot —desde East Coker emigró su antepasado Andrew Eliot a los Estados Unidos hacia mediados del siglo XVI— y, vaticinado proféticamente, su final, pues allí descansan sus cenizas en la iglesia de St. Michael (PUJALS, 2012, en nota p. 97). Eliot visitó y fotografió el lugar en agosto de 1937 —es decir, dos años después

2. Como dice Cooper, “‘East Coker’ addresses the theme of family history, biographically relevant to the origin of Eliot’s own ancestors in Somerset, where the village is located” (2006, p. 103) (“‘East Coker’ trata el tema de la historia familiar, biográficamente relevante para el origen de los propios ancestros de Eliot en Somerset, donde se ubica la aldea”). A excepción de “East Coker”, la traducción al español de esta y las demás citas es nuestra y se indicará como nota al pie.

de haber terminado “Burnt Norton”, el primer cuarteto—, y comenzó a trabajar en este segundo cuarteto durante el otoño de 1939, ante la desoladora perspectiva de una guerra que comenzaba (MURPHY, 2007, p. 190). Hacia febrero de 1940, el poema estaba terminado y fue publicado en la edición de Pascua de 1940 del *New English Weekly*. En septiembre del mismo año, se convirtió en un éxito editorial —con más de doce mil copias vendidas— cuando Faber publicó el poema como panfleto: Eliot había tocado, sin duda, una fibra de los ingleses en aquellos tiempos de zozobra.

Tratándose de un poeta tan culto, consciente de la tradición y complejo como Eliot, un análisis de “East Coker” podría extenderse ampliamente por los derroteros señalados. Sin embargo, es precisamente el éxito editorial antes mencionado el que nos advierte de algo fundamental: el impacto del poema sobre el lector va más allá de referencias cultas que cautivan al especialista, y contiene la fórmula de su éxito en ese peculiar arreglo de palabras que, por su propia virtud, puede afectar profundamente nuestra subjetividad.

A este respecto, Zambrano Carballo realiza una caracterización adecuada de la obra eliotiana: el *corpus* completo de este autor consiste en “una búsqueda trascendente que libere al hombre del estado de abulia mental y espiritual en que se encuentra sumido” (1996b, p. 597). Ahora bien, yendo más allá de estas generalizaciones, podemos preguntarnos: ¿cómo se configura concretamente esta búsqueda en “East Coker”? ¿Cómo se involucra el lector en este movimiento? Tales preguntas que-remos abordar en esta ocasión. Nuestra tarea consistirá en un análisis detallado de pasajes de “East Coker” que muestre cómo —con qué temas y recursos estilísticos— el poeta configura concretamente esta búsqueda trascendente. Veremos que la búsqueda se realiza al modo de una meditación ascético-espiritual con características bien definidas que invitan al lector a involucrarse en el movimiento. Así, este es capaz de realizar performativamente la misma meditación, que se convierte en un verdadero ejercicio espiritual.

1. “East Coker” como poema meditativo

Antes de adentrarnos en el análisis detallado del cuarteto, parece adecuado justificar la validez de nuestra aproximación. Nuestro proceder interpretativo se basa en la convicción de que, para comprender verdaderamente el cuarteto, no basta con identificar las fuentes ni con aludir a su sentido biográfico. Tampoco basta con mencionar las influencias, la presencia de elementos propios del misticismo o el uso de paradojas: la sola mención no explica aún el efecto que dichos elementos tienen sobre el lector en una composición específica. Nos parece que, para comprender realmente el cuarteto, es necesario vivirlo y experimentarlo de un modo muy particular, siguiendo un camino trazado por el poema. Este camino, si lo seguimos, nos permite revivir, en la lectura y recitación, la propia experiencia interior del hablante. Solo de este modo experimentamos el poema con toda su fuerza. Nuestro trabajo, hacia una mayor comprensión del cuarteto, por tanto, consiste en la descripción concreta de algunos aspectos esenciales de ese camino.

Las características del camino recorrido y trazado por el hablante de “East Coker” hacen de esta pieza un auténtico poema meditativo, es decir, un poema que incluye en sí varios aspectos del género meditativo. Como dice Murray (1991, pp. 43-44),

Poetry and meditation are, of course, in no way synonymous. But in the mind and imagination of the creative artist, these two separate and distinct disciplines may sometimes unite in the making of the poem; and, perhaps more by grace of instinct than design, help to create what is now called ‘the poetry of meditation’ or ‘the meditative poem’³.

Generalmente, se considera del género meditativo a una obra que se

3. “Poesía y meditación no son, por supuesto, sinónimos en modo alguno. Pero, en la mente e imaginación del artista creativo, estas dos disciplinas distintas y separadas pueden unirse algunas veces en la producción del poema; y, respondiendo más al instinto que a un diseño intencional, ayudan a crear lo que ahora se conoce como ‘poesía de meditación’ o ‘poema meditativo’”.

despliega como un viaje emocional y espiritual del sujeto de la enunciación que realiza un ascenso de tipo cristiano-platónico (McMAHON, 2006, p. viii)⁴. Si bien en ocasiones este ascenso encuentra representaciones espaciales concretas—sobre todo por medio de alegorías—, aquello no es estrictamente necesario: lo fundamental es que, por medio de la consideración de diversos temas, el espíritu del sujeto de la enunciación —y, consecuentemente, del lector— sea transportado a un estadio de mayor cercanía afectiva y cognoscitiva con la Divinidad.

La misma idea de ascenso remite a un camino o vía que es necesario recorrer, hacia una cumbre que, aunque vislumbrada, no es aún aprehendida ni plenamente gozada. La cumbre —no siempre alcanzada— consiste en la unión vital de todo el sujeto con Dios. Usualmente en las obras del género meditativo no se capta al Absoluto por medio de una intuición súbita, sino que, con plena conciencia de nuestro estado de *via-tores*, se le descubre progresivamente por medio de procesos purgativos e iluminativos. Como resultado de este viaje interior, se sigue también una transformación de la propia vida de acuerdo con lo meditado. En palabras de Murray (1991, p. 43),

[Meditation] involves a silent application of one's mind to a supernatural truth in order to realize its meaning, and then gradually, with the assistance of grace, to further realize and incarnate this meaning in one's life (...). Meditation proceeds in discursive steps. Aided by the senses, the memory and the imagination, it constructs a vision of spiritual reality in order thereby to evoke a concrete devotional response⁵.

En las obras de este género, el lector, al involucrarse en el texto,

4. Schmelzer (2017) aduce adecuadamente la centralidad de la concepción cristiano-platónica de la Divinidad en *Four Quartets*.

5. “[La meditación] supone la silenciosa aplicación de la mente a una verdad sobrenatural en orden a comprender su significado y luego, gradualmente, con la ayuda de la gracia, comprender más profundamente y encarnar este significado en la propia vida (...). La meditación procede en pasos discursivos. Con la ayuda de los sentidos, la memoria y la imaginación, construye una visión de la realidad espiritual para evocar con ello una respuesta devocional concreta”.

experimenta un ascenso meditativo: acompaña al hablante en un viaje interior. Dicho involucramiento del receptor se logra porque el ascenso meditativo constituye una estructura para la obra entera, es decir, el contenido —filosófico o cognoscitivo— que el viaje ilumina se despliega en una forma literaria a la que está intrínsecamente unido. Hay, por tanto, una unidad entre la estructura literaria y el sentido filosófico —o, para decirlo en términos más amplios, cognoscitivo— de la obra (McMAHON, 2006, p. viii).

Asimismo, si en la obra meditativa no hay separación entre el contenido y el continente, tampoco puede haber disociación alguna en el receptor de la obra. Para que esta surta el efecto deseado y, de algún modo, libere todo su potencial, es necesario que el lector se aplique a ella con todo su ser. Para comprender adecuadamente una obra meditativa, es preciso abandonar el afán analítico de diseccionar cada ingrediente, y entregarse en cuerpo y alma al conjunto de procesos afectivos, lingüísticos y cognoscitivos que la obra puede desencadenar en nosotros. Cuando la obra es orgánica, la plena dedicación a ella —con todas las facultades— convierte la experiencia lectora (o auditiva) en una verdadera *performance*, es decir, en una experiencia progresiva y profunda de transformación interior por medio de un cierto *hacer*. Este *hacer* no es otro que revivir el mismo texto, acompañando al sujeto de la enunciación en el viaje que él recorre y propone.

Si una obra poética cumple las altas exigencias del género meditativo, entonces, con propiedad, podemos catalogarla bajo ese subgénero híbrido que se ha denominado poesía meditativa. Sin duda, *Four Quartets* como poemario unitario y cada cuarteto por separado componen un caso distinguido de este fenómeno. Meditación y poesía forman una unidad orgánica que opera sobre nuestra subjetividad como un todo indistinguible. Con igual validez, se puede decir que cada cuarteto consiste en el despliegue meditativo de una pieza lírica y en la poetización de un movimiento meditativo. Ante los cuartetos, la actitud del lector bien dispuesto consistirá en una entrega absoluta a lo que ocurre en los po-

emas. Solo así se experimenta, en palabras de Murphy (2007, p. 198), “the manner in which patterns of thought and feeling and language themselves create meaning”⁶.

Aunque no ahondaremos en este punto, lo dicho lleva naturalmente a considerar y aceptar de la manera más fuerte posible el carácter musical de *Four Quartets*. En realidad, no se puede exagerar la importancia de la analogía musical establecida por Eliot en esta obra. Hay que entregarse en cuerpo y alma a los cuartetos con el completo abandono de un fino oyente de la mejor música. A través de la afectación de la sensibilidad y de los sentidos internos —sobre todo, memoria e imaginación—, la música lleva el ser completo del hombre —también la mente— hacia una aprehensión vívida de lo real en otra intensidad. Eliot pretende y logra una experiencia análoga por medio de esta poesía meditativa. Al igual que una compleja pieza musical, se la comprende cada vez mejor con sucesivas relecturas. Como dice Murphy (2007, p. 193), “*Four Quartets* must be read again and again in order for the poem finally to become an experience of truth and of beauty”⁷. Y, como la buena música, su más profundo efecto se da a modo de una reverberación en el alma.

Aunque resulta innegable la organicidad de “East Coker” como poema meditativo, sí podemos distinguir dos niveles de enunciación que determinan el carácter particular de esta meditación. Un primer nivel corresponde a lo que llamaremos pasajes *temático-trascendentales*. En este nivel, el sujeto de la enunciación despliega una batería de temas —futilidad del mundo natural, eterno retorno, ritualidad de los ritmos naturales y de la experiencia humana, fertilidad, muerte, eternidad, oscuridad, negación de uno mismo y purgación— como vías exploratorias en la búsqueda trascendente de la Divinidad. En un segundo nivel, confor-

6. “El modo en que los patrones mismos de pensamiento, sentimiento y lenguaje crean significado”.

7. “Los *Cuatro cuartetos* deben ser leídos una y otra vez para que el poema finalmente se vuelva una experiencia de verdad y belleza”.

mado por pasajes *metapoéticos*, el hablante se pregunta por la conveniencia de los modos de enunciación utilizados en los pasajes temático-trascendentales. Este segundo nivel opera como una supraconciencia metapoética que, con una mirada crítica, advierte sobre el éxito o no de las diversas formulaciones y estilos utilizados para recorrer el camino meditativo. El rasgo distintivo de “East Coker” como meditación es que, por medio del entrelazamiento intermitente de ambos niveles de enunciación, el hablante rectifica su propio camino meditativo, descubre el modo adecuado de buscar a Dios y se vuelve consciente de las limitaciones inherentes a todo intento de tematizar poéticamente a la Divinidad como principio absoluto y trascendente de la realidad.

Esta rectificación que los pasajes metapoéticos obran sobre la temática trascendente del poema concierne no solo al fondo de lo que se dice, sino también a la forma en que se dice: el hablante descubre que algunas maneras de referirse al Absoluto son simplemente inapropiadas y fracasan precisamente porque no hablan de la Divinidad del único modo en que es posible que hablemos de la Divinidad. De este modo, el hablante de “East Coker” adquiere una claridad superior (aunque llena de paradojas) sobre el contenido o tema de la búsqueda trascendente y sobre la manera en que dicha búsqueda debe desarrollarse para rozar apenas la anhelada cumbre. Esa es, a nuestro juicio, la gran revelación de “East Coker”: el cuarteto manifiesta que el qué y el cómo del ejercicio meditativo son inseparables, es decir, que contenido y forma se imbrican mutuamente sin solución de continuidad en cualquier meditación verdadera. La obra nos muestra que, si queremos alcanzar la Divinidad por medio de la meditación, tendremos que abandonar ciertas maneras de hablar que son inadecuadas y ciertas ideas erradas sobre Dios y el hombre. En la poesía meditativa, la necesidad de la forma es la necesidad del contenido, y viceversa. En “East Coker”, Eliot no solo encarna dicho principio, sino que un fruto notable de su meditación es precisamente el descubrimiento de este principio como exigencia imperiosa del ascenso meditativo intentado.

Nuestro análisis mostrará que “East Coker” puede denominarse, con todo derecho, como un poema meditativo, es decir, un auténtico ejercicio espiritual y ascético en forma de poesía en que tanto el hablante como los lectores deberán despojarse de ciertas ideas y afectos para alcanzar la Sabiduría Divina tras una debida purgación. Veremos que varios pasajes cobran todo su sentido y contribuyen a la comprensión del cuarteto en la medida en que, de un modo fuerte y positivo, los leemos y vivimos como partes de este movimiento meditativo. No somos los primeros en señalar que *Four Quartets* —y, más específicamente, “East Coker”— son meditaciones⁸, pero creemos que la crítica no ha explicado suficientemente cómo cada uno de los elementos del poema —cada palabra, cada verso— contribuye a realizar esta meditación⁹.

A continuación, recorreremos el cuarteto completo, centrándonos en algunos pasajes que ilustran nuestro punto. En el siguiente apartado, describiremos el primer paso de esta meditación eliotiana: la destrucción meditativa. En el apartado subsiguiente, nos centraremos en la contraparte constructiva, en que, de un modo paradójico, el hablante afirma los alcances positivos de su ejercicio. Por último, concluiremos con algunas consideraciones generales.

2. La destrucción meditativa

En palabras de Louis Martz (citado por MURRAY, 1991, p. 44), pionero en el estudio sistemático del subgénero de la poesía meditativa,

A meditative poem is a work that creates an interior drama of the mind; this dramatic action is usually (though not always) created by some form of self-address, in which the mind grasps firmly a problem or situation deliberately evoked by the memory, brings it forward

8. Cf. Matthiessen (1943), Murray (1991), Murphy (2007) y Pujals (2012).

9. Wagner (1954) realiza, en algunos pasajes de “Burnt Norton”, un análisis similar al nuestro, pero, a nuestro juicio, subraya excesivamente el supuesto carácter moral de *Four Quartets*.

toward the full light of consciousness, and concludes with a moment of illumination, where the speaker's self has, for a time, found an answer to its conflicts¹⁰.

Este esquema general descrito por Martz puede aplicarse con gran precisión a "East Coker". Al comienzo del cuarteto, se desencadena un drama interior en la mente del hablante; drama que compartimos como co-meditadores. De un modo general, este drama consiste en la cuestión por el sentido de la vida: si en este mundo todo parece reducirse al perpetuo devenir del ciclo natural, en que generación y corrupción continúan eternamente, ¿de dónde extrae un sentido el sujeto individual que contempla esta situación? Si desde una perspectiva global la vida y la muerte se suceden en un eterno retorno, de modo que en mi comienzo está mi fin (v. 1), ¿qué me queda en cuanto individuo? Estando siempre en mi comienzo (cf. v. 50, que, como un estribillo que ayuda a meditar, cierra el primer movimiento), ¿qué saco en limpio de esta identidad entre mi origen y mi final?

En el primer movimiento del cuarteto, estos temas son considerados por el hablante a partir de ciertas experiencias traídas a la memoria y a la imaginación, que se refieren a la generación y la corrupción en el mundo natural. El movimiento completo es un pasaje temático-trascendental, en que se tematiza primariamente el drama interior del cuarteto.

Los primeros catorce versos describen la futilidad del devenir mundano. En los versos restantes del primer movimiento, el individuo continúa meditando la circularidad de los ciclos naturales. La danza, la música en la fiesta rural, el matrimonio, son todas manifestaciones de la repetición de la vida de los hombres sobre esta tierra; una vida que, si se repite, es porque muere: muerte y vida son elementos indisociables de

10. "Un poema meditativo es una obra que crea un drama interior de la mente; esta acción dramática es creada usualmente (aunque no siempre) por alguna forma de auto-apelación, en la que la mente aprehende firmemente un problema o situación deliberadamente evocada por la memoria, lo trae hacia la plena luz de la consciencia y concluye con un momento de iluminación, donde el yo del hablante encuentra, por un tiempo, una respuesta a sus conflictos".

una fértil danza. El hablante observa esto desde cierta lejanía como un frío observador del mundo de la vida.

En palabras de Pujals, en este primer movimiento se tematiza el autoengaño “de una falsa visión de la eternidad (...) relacionada con el ciclo de las estaciones” (2012, p. 50). Esta visión recuerda aquello del *Eclesiastés* de que hay un tiempo para todo; pero aún no es desestabilizada —aquello ocurrirá en el segundo movimiento— por su contraparte: todo es vanidad, aquella pretendida autosuficiencia de los ciclos temporales que sugieren la eternidad en realidad no es tal, pues son finitos y acaban en nada. La visión sostenida en este primer movimiento defiende cierta estabilidad del sujeto en el tiempo, cierta comprensión del ritmo de la vida y de la muerte:

(...) Keeping time,
 Keeping the rhythm in their dancing
 As in their living in the living seasons
 The time of the seasons and the constellations
 The time of milking and the time of harvest
 The time of the coupling of man and woman
 And that of beasts. Feet rising and falling.
 Eating and drinking. Dung and death.
 Dawn points, and another day
 Prepares for heat and silence. Out at sea the dawn wind
 Wrinkles and slides. I am here
 Or there, or elsewhere. In my beginning¹¹. (I, vv. 39-50)

El hablante sugiere que, en el movimiento de la danza ritual, se ha mantenido el ritmo. Los procesos cíclicos tienen su propio tiempo, y todo —los reinos de los astros, de la naturaleza, del hombre y de los animales— encuentra su posición en el devenir. En estos movimientos temporales, el sujeto se encuentra siempre —sin importar el punto espacial—

11. “(...) A compás, al ritmo / en la danza como en sus vidas siguen / el ritmo de las estaciones vivas, / el tiempo de las estaciones / y el de las constelaciones, el tiempo / de ordeñar y el de cosechar, el tiempo / del acoplamiento de hombre y mujer / y del de las bestias. Se alzan los pies / y caen. Comen, beben. Muerte y estiércol. // Despunta el alba y se dispone un día / más al calor y al silencio. Al alba / el viento en alta mar ondea / y se desliza. Aquí estoy, o allá, / o en cualquier otra parte. En mi principio”.

en su comienzo. Esta es la perspectiva ingenua que el individuo genera a partir de su experiencia. Pero ¿cuál es la verdadera posición humana?

Tras ese primer movimiento, encontramos el segundo movimiento que consta de dos secciones: la canción (17 versos, casi todos de 9 sílabas) y la parte discursiva (34 versos)¹². A nuestro juicio, el contraste entre estas dos partes clarifica la posición de Eliot con respecto a un modo de enunciación que, a lo largo de “East Coker”, se revela como completamente inadecuado para tematizar la búsqueda de trascendencia que se intenta: la poesía moderna. Aunque resulta arriesgado encajillar completamente la canción como una muestra de poesía moderna, los comentarios sobre el oficio poético que se encuentran en la parte discursiva señalan algunos rasgos de la poesía moderna que Eliot critica y quiere abandonar. Además, se rechazará cierto conocimiento derivado de la experiencia que tanto el primer movimiento como la canción pretenden transmitir.

La canción comienza en un tono muy similar al comienzo de *The Waste Land*. Nótese, por ejemplo, el paralelo en estos versos iniciales: “What is the late November doing / With the disturbance of the spring”¹³ (vv. 51-52). La canción se pregunta por la acción destructiva del comienzo del invierno sobre los frutos de las estaciones precedentes. Parece que en estos versos el hablante contempla el ciclo de las estaciones desde una perspectiva externa y más crítica. Así, se da cuenta de que, en el transcurso de las estaciones, estas se traslapan de modo poco armónico, por lo cual también existe la lucha desproporcionada en la naturaleza:

Scorpion fights against the Sun
Until the Sun and Moon go down
Comets weep and Leonids fly
Hunt the heavens and the plains

12. Como dice Pujals, todos los segundos movimientos de los cuartetos “constan de dos partes de las que la primera es una canción y la segunda una parte discursiva” (2012, p. 45).

13. “¿Qué hace el noviembre tardío / con el revuelo de la primavera?”.

Whirled in a vortex that shall bring
 The world to that destructive fire
 Which burns before the ice-cap reigns¹⁴. (II, vv. 61-67)

Esta canción ya comienza a desestabilizar aquella falsa visión de la eternidad promulgada por la perspectiva individual en el primer movimiento, y se acerca, en este sentido, hacia la verdadera condición humana. Pero la parte discursiva introduce una nueva dificultad, pues desacredita la formulación de la canción y nos sugiere otro tipo de expresión. Insistimos en que la canción no puede identificarse sin más con la poesía moderna, pero las críticas de la parte discursiva nos señalan algunos rasgos de la expresión poética válida para el hablante que son, sin duda, distintos que los de la poesía moderna.

El comienzo de la parte discursiva desestima tajantemente la forma de la canción:

That was a way of putting it—not very satisfactory:
 A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
 Leaving one still with the intolerable wrestle
 With words and meanings. The poetry does not matter.
 It was not (to start again) what one had expected¹⁵. (II, vv. 68-72)

Como dice Pujals en nota al pie, “debe entenderse en estos versos una refutación, no ya del qué, sino del cómo de la primera parte de este segundo movimiento” (2012, p. 105). La falsa visión de la condición humana ya había sido refutada, en cierta medida, en la canción. Pero, en realidad, la refutación del cómo de la canción tiene también el objetivo de mostrar que aquella poesía no es de ninguna manera el medio adecuado para expresar la verdadera condición humana (el qué), ni para, a partir

14. “Contra el Sol lucha el Escorpión / hasta ponerse la Luna y el Sol, / los cometas lloran, y vuelan / a la caza del cielo y las llanuras / los meteoros, arrastrados / por el torbellino que al mundo atrae / al fuego de la destrucción; el fuego / que arderá hasta que el casco polar impere”.

15. “Ésta era una de las maneras de decirlo, / no muy satisfactoria: un estudio / perifrástico en estilo anticuado / que aún le deja a uno con la lucha / intolerable contra las palabras / y el sentido. La poesía / es lo de menos, no es (para empezar / de nuevo) lo que uno se imaginaba”.

de la clarificación de este tema, plantear una búsqueda trascendente de la divinidad.

¿Qué cómo —es decir, qué expresión poética— propone esta segunda parte del segundo movimiento? En esta, el tono del hablante se vuelve coloquial y discursivo, lo cual contrasta fuertemente con la canción anterior. Lo que manifiesta es precisamente su desencanto con respecto a los versos precedentes: aquellos versos no eran más que una manera no muy satisfactoria de expresarlo. ¿De expresar qué? La verdadera condición humana que se comienza a sugerir en la canción: la destrucción presente en el ciclo de las estaciones sugiere que la idea de la eternidad constituía un autoengaño.

En primer lugar, las críticas a la canción desacreditan su estilo: un estudio perifrástico en un estilo poético anticuado. La mención a la perífrasis sugiere que se da, en esta poesía, una redundancia innecesaria: aquello podría haberse expresado mejor en menos versos. Esta primera crítica no vale completamente para la poesía moderna que, en general, sigue el principio de economía y elimina lo superfluo; pero sí entrega una primera idea sobre lo que Eliot espera de una poesía con verdaderas pretensiones meditativas: ahorrarse rodeos verbales y dirigirse a lo importante. Esta fijación en lo fundamental constituye un rasgo distintivo del ideal poético de *Four Quartets*.

En segundo lugar, la canción es criticada porque nos deja en la lucha intolerable con las palabras y el significado. Esta lucha —aquí caracterizada negativamente con el adjetivo “intolerable”— destaca como una de las virtudes de *The Waste Land*, pieza paradigmática de la poesía moderna. Allí, Eliot desconcierta al lector con “fracturas del discurso y abismos de indeterminación” (PUJALS, 2012, p. 29), y el sentido permanece elusivo. En cambio, al Eliot de los cuartetos no le interesa abandonar a su lector en abismos de indeterminación, sino guiarlo hacia un objetivo fundamental: el significado verdadero de la condición humana, como un primer paso hacia el encuentro con la Divinidad. Esto no quiere decir

que en el primer poema Eliot no se preocupara por el sentido verdadero de la condición humana; al contrario, eso es precisamente lo que intenta expresar. Sin embargo, en los años que median entre ambas composiciones, ha cambiado la comprensión eliotiana sobre la verdad de la condición humana y sobre Dios y, junto con ello, ha cambiado la valoración que el poeta hace sobre las diversas formas de expresión poética, en la medida en que contribuyen de mejor o peor manera a expresar adecuadamente dichas verdades.

Estas ideas se cristalizan en aquella expresión lapidaria: “The poetry does not matter”¹⁶ (v. 71). Las palabras superfluas deben desaparecer para dar paso a una expresión capaz de tematizar la búsqueda trascendente que se intenta en el poema. La canción (este comienzo del segundo movimiento) no importa, porque no era, una vez más, lo que uno había esperado. Este último comentario del hablante revela una comprensión distinta del quehacer poético. Para el poeta moderno, está claro que no hay tal cosa como una expectativa con respecto a lo que la poesía debe alcanzar. No hay un parámetro exterior y objetivo al que ajustar cierta expectativa; al contrario, tenerlo se consideraría un error. Pero, en este pasaje del segundo cuarteto, el hablante manifiesta cierto desaliento ante el resultado de la canción. Esto quiere decir que hay en él ciertas expectativas y parámetros que, a posteriori, definen el éxito o el fracaso de una expresión poética. Con este comentario, por tanto, Eliot se aparta un paso más del paradigma de la poesía moderna.

Tal posición estética define para el hablante de los cuartetos una tendencia hacia la claridad de la expresión; claridad que la palabra debe procurar y encarnar en el camino meditativo hacia la Divinidad. Contra una poesía de la indeterminación, el Eliot de los cuartetos apuesta — como veremos a continuación— por una poesía de la transparencia, de la claridad (tras una noche oscura) y de la quietud (*stillness*), conseguida como fruto de una purgación divina que actúa sobre una disposición

16. “La poesía / es lo de menos”.

humilde.

En fin, en esta parte destructiva, vemos que el hablante desecha una serie de temas —pertenecientes al nivel de los pasajes temático-trascendentales— y de modos de enunciación —pertenecientes a los pasajes metapoéticos— en el camino hacia una expresión poética adecuada para la tematización de las verdades sobre Dios y el hombre.

3. La construcción meditativa

Frente al panorama desolador y aparentemente negativo del segundo movimiento, ni el Eliot-poeta ni el Eliot-converso ni menos el hablante de “East Coker” se resignan a un escepticismo nihilista. La *pars destructiva* que se articula con tanta insistencia en los primeros dos movimientos solo hace sentido en la totalidad del poema como preludeo a una *pars constructiva* que muestre, efectivamente, un camino a seguir. Una sabiduría solo llega a tacharse de falsa a la luz de otra que se manifieste como auténtica. Y en este punto coincidimos con Spurr (2012, p. 141): “The consistency of this idea of commitment to an onward and (at times) upward striving for ultimate wisdom is at the heart of Eliot’s poeticized thought and provides the leitmotif of his poetry at large”¹⁷.

Pues bien: la sabiduría que el hablante de “East Coker” propone está claramente enunciada al final del segundo movimiento: The only wisdom we can hope to acquire Is the wisdom of humility: humility is endless¹⁸. (II, vv. 97-98)

Frente a aquellos “hombres viejos”, que proclamaban una sabiduría mendaz y caduca, el hablante enuncia la “sabiduría de la humildad” como el único camino seguro para el alma que aspira a la eternidad. Es preciso proceder al tercer movimiento para comprender en qué consiste

17. “La consistencia de esta idea de comprometerse con un esfuerzo hacia adelante y, a veces, hacia arriba para obtener la sabiduría definitiva está en el corazón del pensamiento poetizado de Eliot y provee el *leitmotif* del conjunto de su poesía”.

18. “El único saber al que podemos / aspirar es el de la humildad, que es infinita”.

esta sabiduría suprema: en los versos 101-111 asistimos a una reformulación del clásico *vanitas vanitatum*, con la particular insistencia en que todas las grandezas humanas (y si retomamos los movimientos anteriores, todos los entes naturales) desembocan invariablemente en un “silencio funeral”¹⁹ (v. 110) o su equivalente poético “they all go into the dark”²⁰ (v. 101). El concepto de la oscuridad aquí introducido se constituirá como el eje estructurante de “East Coker”, precisamente porque supone la clave de la “sabiduría de la humildad”.

Pero esta oscuridad no debe entenderse como un vacío inabarcable, como una vehemente negación del ser cercana al nihilismo. De ser así, supondría justa causa de espanto. Al contrario, el poema procura aclarar que no se trata de una oscuridad absoluta y, por lo mismo, hostil al alma humana: se la compara, de hecho, con la oscuridad que en las obras de teatro permite que la escena cambie, con la oscuridad del metro que se detiene entre dos estaciones e incluso con el sueño de un paciente en el quirófano (cf. vv. 114-122). Estas metáforas sugieren, de algún modo, una negación del ser que existe en orden a una posterior afirmación: la oscuridad, de entrada, se presenta como un concepto *relativo*. En esta línea, puede entenderse el llamado a la calma interior por parte del hablante: “I said to my soul, be still, and let the dark come upon you. Which shall be the darkness of God”²¹. (III, vv. 112-113)

Podríamos sostener que en estos versos se resume el contenido sapiencial de “East Coker”. La oscuridad no es un vacío hostil, sino, al contrario, una oscuridad benigna y santa, la oscuridad de Dios, que el alma debe aprender a recibir mansamente.

La articulación de los conceptos “oscuridad” y “Dios” conduce casi automáticamente al lector a una tradición literaria particular, alusión activamente pretendida por Eliot. La sabiduría que nos presenta el hablante

19. “Callado funeral”.

20. “Sumérgense / todos en las tinieblas”.

21. “Le dije a mi alma, quédate quieta, / déjate que te anegue la oscuridad, / porque será la oscuridad de Dios”.

no es propia ni nueva, sino que ha sido repetida por sabios y santos desde hace siglos. Consideremos los siguientes versos:

You say I am repeating
 Something I have said before. I shall say it again²². (III, vv. 132-133)
 And what there is to conquer
 (...) has already been discovered
 Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
 To emulate²³. (V, vv. 182-185)

Pues bien, el poema alude inequívocamente a la tradición mística cristiana, de la que Eliot bebió profusamente y que desempeñó un rol determinante tanto en su biografía como en su producción literaria. Como bien describe Zambrano Carballo (1996, p. 9), el poeta manifestó un profundo

interés por los aspectos más interiores del fenómeno religioso, aquellos que podían conducirle a alcanzar la perfección y la salvación. Esto solo podría lograrse mediante los procesos ascéticos y místicos presentes en todas las corrientes religiosas, y más en concreto en el budismo y el cristianismo, y que exigen del penitente el esfuerzo espiritual interior que Eliot añoraba. De este modo, se acercó a la ascesis cristiana y, sobre todo, a San Agustín, el Pseudo-Dionisio, Richard of St. Victor, el tratado anónimo inglés *The Cloud of Unknowing*, San Ignacio, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Juliana de Norwich.

En el tercer movimiento de “East Coker”, asistimos a una re-poetización de un camino sapiencial muchas veces recorrido. Como todo itinerario místico, se trata de una elevación del alma que busca un contacto con lo Absoluto. Ya desde el Pseudo-Dionisio, el más temprano y sin duda el más influyente de todos estos autores, la *unio mystica* se configura como el estrato final de este itinerario; pero, para llegar a él, hace falta pasar por la ardua *via purgativa*, mediante la que el alma va purificándose de

22. “Dices que repito algo que ya he dicho. / Lo diré otra vez”.

23. “Y aquéllo que se trata / de conquistar (...) / ya lo han descubierto en una o dos, o en varias ocasiones, / hombres que uno no puede aspirar a emular”.

sus aficiones terrenas. En este proceso, incluso el mismo entendimiento debe desasirse de las falsas ideas que tiene de lo divino, por lo que debe seguirse una teología apofática: la *via negationis*. En este sentido, pues, los místicos llaman a Dios *oscuro*: nuestro conocimiento es incapaz de aprehenderlo, por lo que no queda más que resignarnos a la ignorancia y dejarnos engolfar en él. En palabras de Eliot, “let the dark come upon you”²⁴ (v. 112).

Ahora bien, dentro de todos estos autores, destaca sin duda la influencia de san Juan de la Cruz, que en sus obras tanto doctrinales como poéticas detalla el proceso de ascenso místico del alma y canoniza la equivalencia negación-oscuridad en su célebre formulación “noche oscura del alma”. La marcada influencia del místico carmelita en la poesía de Eliot ha sido exhaustivamente estudiada por la crítica²⁵, por lo que aquí nos referiremos al respecto solo cuando resulte pertinente.

Pero volvamos a nuestro poema. La “sabiduría de la humildad” consiste precisamente en negarse a uno mismo, en renunciar a auto-poseerse ávidamente y dejarse poseer por Dios, precisamente aquello que los “hombres viejos” se negaban a realizar. Este camino de desposesión no debe resultar extraño en un contexto religioso cristiano: la misma vida y doctrina de Cristo puede entenderse en esta línea²⁶, lo que parece confirmado por la alegoría del cirujano herido en Viernes Santo que ocupa la totalidad del cuarto movimiento. En efecto, al igual que Cristo pasó por la oscuridad de la muerte antes de elevarse a la gloria de su Resurrección, el alma que emprende el camino místico debe pasar por una “muerte” antes de ascender a Dios. Pero como bien lo indica el hablante, no se trata de una negación absoluta (en términos de aniquilación o disolución

24. “Deja que te anegue la oscuridad”.

25. Así lo han hecho Sharp (1982), Murray (1991), Zambrano Carballo (1996), Al-Douri (2019), entre tantos otros.

26. Abundan pasajes del Nuevo Testamento que ilustran este punto. Pensemos, por ejemplo, en el himno de Flp. 2, 6-7: “[Cristo] no codició ser igual a Dios, sino que se despojó de sí mismo”; o en las enseñanzas de Mt. 16, 24-25: “Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. Porque quien quiera salvar su vida, la perderá, pero quien pierda su vida por mí, la encontrará”.

en lo Absoluto, como sí proponen ciertos caminos de mística oriental), sino de una negación relativa o, lo que es lo mismo, una purgación: un momento negativo que solo se entiende en vistas a una afirmación posterior, superior y definitiva. Por lo mismo, el hablante recuerda cuál es la meta en el camino que emprende: “So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing”²⁷ (III, v. 128).

Ahora bien, en este camino de perfección mística, la purificación en clave de ascesis corporal, es decir, el desasimiento de los bienes terrenos, constituye tan solo el primer paso. Es comúnmente conocido que en la doctrina de san Juan a esta etapa, propia de los principiantes, se la conoce como “noche oscura del sentido”. En “East Coker”, como observa Murray (1991, p. 91), no asistimos a un tratamiento detallado de este paso: pareciera que las observaciones de los primeros dos movimientos bastaran para desencantar al alma de sus aficiones externas. En cambio, el estadio de perfección en que profundiza el hablante es más exigente, pues se trata de negarse a sí mismo en un grado mucho más profundo: ya no se trata de desasirse solo de los bienes corporales, sino incluso de las consolaciones espirituales que, por muy santas que sean, no son Dios. Es el que corresponde a lo que san Juan llama “noche oscura del espíritu”:

I said to my soul, be still, and wait without hope
 For hope would be hope for the wrong thing; wait without love,
 For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
 But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
 Wait without thought, for you are not ready for thought²⁸. (III, vv. 123-127)

Analicemos el pasaje detenidamente. La insistencia en la espera muestra cómo en el camino místico la iniciativa pertenece a Dios, mien-

27. “La oscuridad / será, así, la luz y la quietud la danza”.

28. “Le dije a mi alma, quédate / quieta y espera sin expectativas, / pues tenerlas supondría esperar / erradamente; espera sin amor, / pues sería amor a cosa equivocada; / hay todavía fe, pero la fe / y el amor y la esperanza consisten / en esperar. Espera sin pensar, / pues no estás aún preparada / para el pensamiento”.

tras que el alma debe resignarse a la pasividad y negar su mismo impulso a adelantarse (“let the dark come upon you”, v. 112; “For us, there is only the trying. The rest is not our business”²⁹, v. 189). Como observa Gordon (2015, p. 576),

This is an instance of Eliot’s belief that only those who expose themselves to unmaking, to waiting (“I said to my soul, be still, and wait without hope”)—only those are candidates for the route to perfection. For darkness, Eliot tells us, is “something to purify the soul”. It’s associated with absence of self and humility. “Humility is endless”. To insist on this was part of what Eliot modestly calls “trying”³⁰.

Esto conlleva el desasimiento más difícil para el alma, pues se trata de negar lo más excelso que hay en ella, a saber, sus potencias espirituales y las satisfacciones que ellas producen: el entendimiento (“without thought”), la memoria (“without hope”) y la voluntad (“without love”)³¹. Sin embargo, la fe permanece indemne. Esto se debe a que esta virtud, por su misma naturaleza, es oscura, pues consiste en asentir a aquello que no vemos con claridad. Tanto es así, que san Juan considera a la fe como uno de los equivalentes de la noche oscura: “podemos decir que se llama noche este tránsito que hace el alma a la unión con Dios (...) por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe, que es también oscura para el entendimiento, como noche” (2003, p. 163). En cierto sentido, todo el camino místico es un camino de fe, lo que supone en último término tanto su factibilidad como su dificultad.

29. “Para nosotros no hay sino el intento. / Lo restante no es de nuestra incumbencia”.

30. “Este es un ejemplo de la creencia de Eliot de que solo aquellos que se exponen a deshacerse, a esperar (‘Le dije a mi alma, quédate quieta y espera sin expectativas’), solo esos son candidatos para el camino a la perfección. Porque la oscuridad, nos dice Eliot, es ‘algo para purificar el alma’. Está asociada con la ausencia de uno mismo y la humildad. ‘La humildad es infinita’. Insistir en esto es parte de lo que Eliot llama modestamente ‘intentar’”.

31. La distinción de estas tres potencias del alma y la equivalencia de cada una de ellas con una virtud teologal (entendimiento-fe, memoria-esperanza y voluntad-caridad) forma parte del pensamiento agustiniano y es seguida de cerca por los tratados teológicos de san Juan de la Cruz.

Si bien la influencia sanjuanista en el poema ya era notoria, el pasaje final del tercer movimiento la vuelve completamente explícita, puesto que parafrasea casi literalmente las admoniciones que incluye el Carmelita en su *Monte de perfección* (2003, p. 137):

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.
 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 not³². (III, vv. 135-143)

Puede observarse que estos versos no añaden mucho materialmente a lo que ya se venía exponiendo sobre la “sabiduría de la humildad”. En efecto, el punto es el mismo: para elevarse en perfección interior es preciso negarse a sí mismo en todos los niveles posibles. Nos parece acertada la postura de Sweeney (1969, p. 49), quien observa que la pertinencia de este pasaje no radica solo en confirmar dicha doctrina, reforzándola con una nueva formulación, sino en explicitar intencionadamente que el hablante ha hecho suya la enseñanza del místico español en toda su amplitud. En una línea semejante, Sharp (1982, p. 272) apunta que

Eliot rightly places his paraphrase at the centre of ‘East Coker’ from where it unifies all the allusions to John in *Four Quartets*. This focal position emphasizes the central meaning of the passage itself, which contains the essential Dionysian message: the total denial of human knowledge, possessions, and selfishness in favor of the

32. “Para llegar adonde estás / desde el lugar en el que no te encuentras, / deberás seguir un camino en el que el éxtasis no existe. / 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”.

divine, that immeasurably transcends the human³³.

Los versos que siguen,

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 not³⁴. (III, vv. 144-146)

no tienen un correlato literal en san Juan, pero siguen de cerca el tono de sus escritos. Se trata de formulaciones paradójicas, que desconciertan al lector en la medida en que no siguen un sentido lógico-formal. El recurso literario de la paradoja se adecúa perfectamente al propósito del poema, tanto así que lo encontramos con profusión a lo largo de “East Coker” (y de los *Cuartetos* en general). Además de los tres versos recién citados, encontramos numerosas formulaciones como

We are only undeceived
 Of that which, deceiving, could no longer harm³⁵. (II, vv. 87-88)
 o
 Our only health is the disease³⁶. (IV, v. 152)
 o el mismo
 In my end is my beginning³⁷. (V, v. 209)

Desde un punto de vista intertextual, el uso frecuente de la paradoja remite, una vez más, a la tradición mística. En efecto, desde el Pseudo-Dionisio se ha considerado este recurso literario como el método por excelencia para aludir a la naturaleza inaprehensible de Dios; como explica González-Degetau (2018, p. 436), “se trata de un recurso propio de la tradición apofática muy utilizado en el registro místico como tensión del

33. “Eliot sitúa correctamente su paráfrasis en el centro de ‘East Coker’, desde donde unifica todas las alusiones a san Juan de la Cruz en *Four Quartets*. Esta posición focal enfatiza el significado central del pasaje mismo, que contiene el mensaje dionisiaco esencial: la negación total del conocimiento, las posesiones y el egoísmo humanos en favor de lo divino, que trasciende inconmensurablemente lo humano”.

34. “Y sólo sabes lo que ignoras / y lo que no tienes es lo que tienes / y estás donde no estás”.

35. “Sólo no nos engaña lo que, siendo / engañoso, no puede ya dañarnos”.

36. “Será salud nuestra afección”.

37. “En mi fin está mi principio”.

lenguaje poético hasta sus más altas posibilidades”. Pero, incluso si no tuviéramos en consideración el uso de la paradoja en los autores previos a Eliot, fácilmente caemos en cuenta de que en nuestro poema constituye una herramienta lingüística fundamental. Como sostiene Schmelzer (2017, p. 57), “in his *Quartets*, [Eliot] poetically elaborates the paradox as the highest form of recognition of the divine”³⁸, puesto que la negación del sentido lógico-formal de las palabras también aparece como una instancia de purgación espiritual, en concreto, es su dimensión cognoscitiva (“You must go by a way which is a way of ignorance”³⁹, v. 139). Tomando la luz por imagen de la claridad intelectual, resulta manifiesto que el camino que debe seguir el alma es oscuro (“in a dark wood, in a bramble, / on the edge of a grimpen, where is no secure foothold”⁴⁰, vv. 90-91) y el lenguaje poético así debe reflejarlo.

Conclusión

Como hemos visto, desde el final del segundo movimiento el hablante de “East Coker” adquiere un tono marcadamente doctrinal, lo cual no sorprende si tenemos en consideración que el poema pretende exponer las bases de una sabiduría de alcances universales. El estilo de escritura adecuado a tal proyecto debe estar dotado, en consecuencia, de una cierta sobriedad que permita a la forma poética comunicar con claridad su contenido; debe valerse, asimismo, de términos de carácter filosófico, que permitan expresar con mayor precisión realidades suprasensibles; y, por último, y como ya lo hemos mencionado, debe hacer uso de la paradoja para aproximarse lo más posible a la expresión de lo inefable.

El tono poético que nos encontramos resulta, pues, sereno, carente de éxtasis y con pretensiones universales; sin embargo, el uso de la primera persona le otorga un cariz de intimidad especialmente atractivo. El

38. “En sus *Cuartetos*, [Eliot] elabora poéticamente la paradoja como la forma más alta de reconocimiento de lo divino”.

39. “Debes seguir una senda de ignorancia”.

40. “En una selva / oscura, en un zarzal, junto a una ciénaga / donde el paso es inseguro”.

hablante presenta un arduo camino de sabiduría, pero, de algún modo, lleva al lector de la mano al tiempo que reflexiona filosóficamente sobre ella, de modo que nos aproximamos como testigos a una especie de peregrinación interior. Como dice Sharp (1982, p. 273), “throughout the *Four Quartets* the images of movement, travel, seafaring and exploring support the central symbol of the mystical journey, John’s going ‘by a way’⁴¹; en efecto, la recurrencia de imágenes que sugieren progreso (“way”, “arrive”, “conquer”, “trying”) parecen indicar que el hablante no pontifica desde una sabiduría ya consumada, sino que, mientras poetiza, va avanzando performativamente hacia ella, en una ascensión interior que acaso dure la vida entera:

Old men ought to be explorers
Here or there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion⁴². (V, vv. 202-206)

Referências

- Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.
- AL-DOURI, Hamdi Hameed. T. S. Eliot’s *Four Quartets* and St. John of the Cross. *Journal of Language Studies*, vol. 2, n. 3, 2019: 1-20.
- ELIOT, T. S. *Cuatro cuartetos*. Ed. bilingüe de Esteban Pujals. Madrid: Cátedra, 2006.
- GONZÁLEZ-DEGETAU, Alejandro. La via negationis en san Juan de la Cruz y Rainer Maria Rilke. *Hipogrifo*, vol. 6, n. 2, 2018: 429-442.
- GORDON, Lyndall. «What Might Have Been and What Has Been»: How T. S. Eliot Looked at Lives. *The Hudson Review*, vol. 6, n. 4, 2015: 573-581.
- HOWARTH, Herbert. Eliot, Beethoven, and J. W. N. Sullivan. *Comparative Literature*, vol. 9, n. 4, 1957: 322-332.

41. “A lo largo de *Four Quartets*, las imágenes de movimiento, viaje, navegación y exploración apoyan el símbolo central del viaje místico, del ir de san Juan ‘por un camino’”.

42. “Los viejos deberían ser / exploradores, ahora y aquí / no importan, debemos quedarnos quietos / y movernos hacia otra intensidad / para lograr mayor unión, una comunión / más profunda”.

- JUAN DE LA CRUZ, san. *Obras completas*. Burgos: Monte Carmelo, 2003.
- MATTHIESSEN, Francis Otto. Eliot's Quartets. *The Kenyon Review*, vol. 5, n. 2, 1943: 161-178.
- MCMAHON, Robert. *Understanding the Medieval Meditative Ascent*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 2006.
- MURPHY, Russell Elliott. *Critical Companion to T. S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Inc., 2007.
- MURRAY, Paul. *T. S. Eliot and Mysticism*. Londres: Palgrave Macmillan, 1991.
- SCHMELZER, Felix. T. S. Eliot and the Tradition of Christian Mysticism: The Spatial Paradox in Burnt Norton. *Teoliterária*, vol. 7, n. 14, 2017: 55-69.
- SHARP, Corona. 'The Unheard Music': T. S. Eliot's *Four Quartets* and John of the Cross. *University of Toronto Quarterly*, vol. 51, n. 3, 1982: 264-278.
- SPURR, Barry. Anglo-Catholicism and the «Religious Turn» in Eliot's Poetry. *Religion and Literature*, vol. 44, n. 1, 2012: 136-143.
- SWEENEY, James Johnson. East Coker: A Reading. En: BERGONZI, Bernard. *T. S. Eliot's Four Quartets: A Casebook*. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1969.
- WAGNER, Robert D. The Meaning of Eliot's Rose-Garden. *Modern Language Association*, vol. 69, n. 1, 1954: 22-33.
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo. Eliot entre Conrad y Dante: Un Comentario sobre el Tópico del 'Cruce de Miradas. En: PÉREZ GUERRA, Javier; CANEDA CABRERA, M. Teresa. *Proceedings of the XIXth International Conference of AEDEAN*. Vigo: Universidade de Vigo, 1996b, p. 597-600.
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo. Paz, Borges, Eliot: tres recreaciones del eterno retorno. En: GÓMEZ CARRASCO, Luis María. *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva: Universidad de Huelva, 1994, p. 181-202.
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo. *La mística de la noche oscura: San Juan de la Cruz y T. S. Eliot*. Huelva: Universidad, 1996a.