

JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de master, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 5 Número 1 (Junio 2017) Artículo 9

Manuel Pacheco Sánchez

"Tiempo y música en los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot"

Para citar este artículo

Pacheco Sánchez, Manuel. "Tiempo y música en los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 5.1 (2017): 72-81
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Resumen: Este trabajo pretende acercarse a la manera en que T. S. Eliot utiliza la metáfora musical en la escritura de los *Cuatro Cuartetos* (1936-1942) para ilustrar la problemática temporal que aborda en estos poemas. Para ello, se estudiarán cuestiones formales, diferentes propuestas temporales y algunas nociones que de todo ello se derivan (como el problema de la eternidad o la historia), lo que nos servirá para construir una reflexión acerca del objetivo con el que Eliot escribe estos textos, y cómo emplea la relación entre tiempo y música para alcanzarlo.

Palabras clave: tiempo, música, T. S. Eliot, Cuatro Cuartetos

Abstract: This essay aims to analyze the way in which T. S. Eliot uses the musical metaphor in *Four Quartets* (1936-1942). We will study formal issues, different time approaches and some notions derived from it (like the problem of eternity or history), which will lead us to a reflection about Eliot's aim in these texts, and how he uses the relationship between time and music to reach it.

Keywords: time, music, T. S. Eliot, Four Quartets

1. La metáfora musical en los *Cuatro cuartetos*.

Realicemos, para introducirnos en la cuestión, el siguiente ejercicio: tras la escucha una música (cualquiera podría ser válida), tratar de realizar dos descripciones. Una que concrete una definición precisa de lo que hemos escuchado, que le asigne un significado en la que las palabras se ajusten y comprendan en su totalidad la realidad de esa música; la otra, en base a aquello que la música parece expresar, nuestra percepción subjetiva del fenómeno, que podría tomar la forma de unos cuantos adjetivos. Seguramente no tendríamos ninguna dificultad para abordar esta segunda caracterización, mientras que para la primera podríamos vernos en un apuro. ¿Cómo podemos determinar relaciones unívocas de significación en un lenguaje cuya presencia más inmediata consiste en carecer de la misma? ¿Cómo certificamos la naturaleza de una expresión que está en constante cambio? ¿Es posible, o necesario, añadir esta consideración temporal a las observaciones que hagamos sobre este lenguaje? Y si es así, ¿por dónde empezamos a trabajar con este tiempo?

Podríamos seguir formulando preguntas de este tipo hasta delimitar un campo de trabajo más o menos preciso con el que empezar a investigar desde, digamos, una semántica, una lingüística, una estética o una sociología musicales. Los estudios de este género se han multiplicado en los últimos años, y no faltan perspectivas a la hora de abordar la definición del fenómeno musical. No obstante, y como ya apuntábamos en el orden en que las hemos dispuesto, las preguntas se orientan más a revelar una parte de la naturaleza musical que requiere de una elaboración particular. El objetivo de este artículo será poner de relieve el papel del parámetro temporal en el recorrido de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot. Ello implicará que, como ya hemos hecho, tengamos que adoptar una perspectiva musical a la hora de realizar el estudio, perspectiva a la que nos conduce tanto la propia elaboración del poema (revelada desde su mismo título), como la esencia temporal de lo musical.

Podríamos tratar de repetir el ejercicio inicial con la percepción temporal, y los resultados serían similares. La apreciación subjetiva del paso del tiempo nos llega de manera inmediata, sin que tengamos que reflexionar sobre ello; otra cuestión sería dotar de significado preciso al paso de los minutos, las horas, los días, algo que así formulado nos resulta un sinsentido. Y no obstante, es justamente en esta toma de conciencia en la que queremos centrarnos. Hablamos de escindir de manera intencionada la vivencia del *momento* de la *vivencia* del momento, de aplicar un proceso de toma de conciencia a los actos que realizamos, para ser capaces de concentrarnos en la manera en que el tiempo ocurre, más allá de lo que ocurra en él. Es una experiencia habitual la de que el tiempo se alargue cuando no tenemos interés en lo que sucede a nuestro alrededor, y al contrario, que pase rápido cuando sí. ¿Cuál es la expresión precisa de ello? El tiempo media tan profundamente nuestra experiencia de las cosas que en un lenguaje cotidiano se nos vuelve inexpresable. En palabras de Jeanne Hersch:

No podemos vivir ni con el tiempo, ni sin él, ni contra él. Para nosotros, en lo inmutable, en la fluencia, en la velocidad, el ser y el sentido se pierden. No sabemos qué es el tiempo. Aquel que vivimos subjetivamente se confunde con nuestros lamentos, nuestros anhelos y nuestros esfuerzos. El tiempo de la naturaleza —el que necesita una cascada para horadar una roca, un terrón de azúcar para diluirse en una taza o una flor para convertirse en semilla, sin ningún testigo humano— ni siquiera podemos imaginarlo.

Sin embargo, este tiempo —el nuestro y el otro— está en cada átomo de nuestra vida, en el cuerpo y en la consciencia y también en la época en que vivimos. La historia está en el centro de nuestra libertad. Estamos hechos de lo que pasa. Pasamos (Hersch, 53).

Una cuantificación precisa del tiempo es tarea de científicos; una especulación categorial sobre el mismo, de filósofos. En medio queda el terreno de la metáfora, que viaja desde el lenguaje del día a día hasta la expresión poética. Desde nuestro análisis, Eliot no pretende un acercamiento racional, ni concreto y ni abstracto, al tiempo, sino instalarse allí donde la toma de conciencia choca con la indecibilidad del fenómeno, donde se abre esa tercera vía de comprensión que posibilita una reflexión intuitiva. Lo que nos devuelve a la música, que en estos poemas será la gran metáfora:

(...) music heard so deeply

That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts (TDS, V)¹

“Tiempo” y “música” se intercambian gracias a una relación que, dentro del texto, echa sus raíces mucho más adentro del simple plano de la significación.

2. Algunas cuestiones formales

(...) Only by the form, the pattern
Can words or music reach
the stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness (BN, V)

Eliot manifiesta con estos versos una preocupación formal. A la música o la palabra no les basta con ocurrir, existir en el tiempo, sino que para alcanzar el reposo es necesaria una organización. Esta declaración, que nos conduciría rápidamente a especulaciones estéticas acerca de la producción del autor, queremos usarla para realizar un breve comentario sobre la estructura fundamental de los *Cuartetos*, y como ya desde ella se revela la relación tiempo – música.

Los comentarios expuestos en esta sección siguen algunas de las reflexiones de Gavilán (130-137).

2.1. El cuarteto de cuerda

El cuarteto de cuerda es una de las formaciones musicales clásicas, expresión por antonomasia de la música de cámara. Para el compositor supone una especie de *tour de force*, en el que la desnudez a la que someten los escasos instrumentos conlleva la demostración del buen hacer del creador. Asociado a él hay, como en general con la música de cámara, una abstracción, un trabajo de reflexión técnica, formal, armónica o tímbrica, más refinado, o cuanto menos, más evidente, que en obras de mayor formato. La idea de forma especulativa se asocia bien al trabajo que Eliot lleva a cabo con estos poemas. Más allá de su fundamento lírico, los versos de los *Cuartetos* están guiados por una labor intelectual, de divagación, que está sustentada en la palabra poética como oposición a la prosa científica o filosófica.

2.2. División en movimientos

El empleo de la analogía musical es útil para justificar una división en movimientos, al modo de las estructuras musicales. El cuarteto de cuerda está compuesto de una serie de movimientos de número variable, que van oponiendo rasgos de tempo y carácter: lento/rápido, enérgico/contemplativo, rítmico/melódico... Así mismo, hay movimientos que tienen formas establecidas, y de los que, aunque el carácter particular varíe, se pueden extraer conclusiones generales. Me refiero por ejemplo a los primeros movimientos, que suelen seguir la forma sonata, o a los movimientos con estructura de danza como minueto, rondó... Valgan estas consideraciones, que realizamos con intencionada ligereza, para tener una noción mínima de las oposiciones, cuyos rasgos son compartidos con numerosas estructuras musicales. Remitimos a SCHÖNBERG (1989) para el estudio de la construcción de estructuras, el carácter o el análisis pormenorizado de movimientos sonata, rondó, o minueto.

Eliot divide cada uno de sus cuartetos en cinco partes: un movimiento largo que introduce los temas; otro partido en dos, correspondiendo las partes a la alternancia lírico-prosaico; uno tercero de no demasiada extensión; otro breve y lírico; y uno final que, también dividido en dos partes, sigue la lógica prosaico-lírico. Si bien hay diferencias de organización, se puede rastrear esta lógica musical de oposiciones (breve-largo, lírico-prosaico), a la que hay que sumar secciones que, igual que las arriba mencionadas, mantienen estructuras similares entre ellos (sección primera de presentación; sección intermedia breve). Los *Cuartetos* admiten una lectura individual, pero al tiempo han de ser considerado dentro de este conjunto de semejanzas y contrastes.

1 Todas las citas de los *Cuartetos* están extraídas de la edición de ELIOT (2001). Las abreviaturas responden a los títulos (Burnt Norton, BN; East Coker, EC; The Dry Salvages, TDS; Little Gidding, LG), y al número de poema dentro de ellos. Los fragmentos en español siguen la traducción de Jordi Doce.

Cabe mencionar que Eliot ya había usado una división en cinco partes en *La tierra baldía*, donde también encontramos un movimiento introductorio, uno segundo con el paso lírico-prosaico y uno cuarto breve.

2.3. Forma circular

La idea de círculo, acabar donde se empezó, remite a formas musicales con reexposición que, de manera general, quedan reducidas a la forma tripartita A – B – A'. Este es un concepto que aparecerá más adelante, y que ahora podemos resumir comentando que para Eliot esta vuelta al principio está directamente ligado a cierta concepción temporal que podemos deducir de los *Cuartetos*: un tiempo cíclico, en constante repetición de sí mismo.

Dos de los cuartetos, *Burnt Norton* y *East Coker*, cierran su último poema con versos o motivos que han aparecido en el primero:

Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter (BN, I)
(...)
Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage (BN, V)

—————
In my beginning is my end (...) (EC, I)
(...)
(...) In my end is my beginning (EC, V)

Y lo mismo ocurre en una escala más amplia: el último de los cuartetos, *Little Gidding*, termina haciendo alusión a los versos finales del primero, *Burnt Norton*:

Quick now, here, now, always—
Ridiculous the waster sad time
Stretching before and after (BN, V)
(...)
Quick now, here, now, always—
A condition of complete simplicity (LG, V)

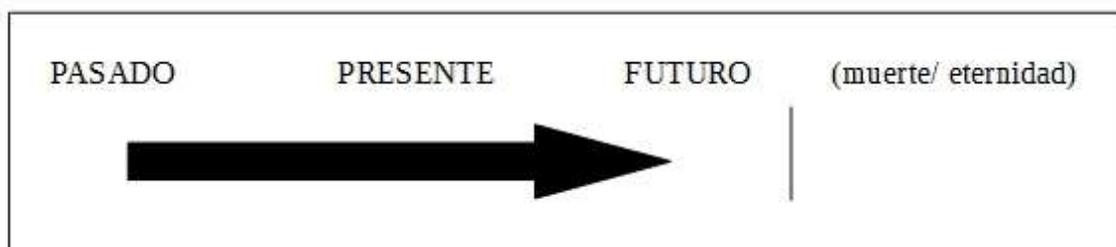
3. La concepción temporal de los Cuatro Cuartetos

Esta sección pretende ser un repaso a diferentes aspectos de la temporalidad en los *Cuartetos*, y tiene el objetivo último de que podamos utilizar los conceptos que de él se deduzcan para luego aplicarlos a un estudio del texto y sus lecturas musicales. Es, siguiendo la línea que hemos establecido arriba, más un comentario de Eliot que un repaso a problemas temporales presentados por teorías científicas o filosóficas; más una indagación en la metáfora musical, y sus implicaciones temporales, que un sistema de pensamiento desarrollado a partir de Eliot. Para una perspectiva general de las relaciones tiempo-música, remitimos a CALLEJA (2013), en la que nos apoyamos para las ideas de tiempo lineal, cíclico y de posibilidades.

En la línea del discurso eliotiano, lo que pretendemos realizar no es una síntesis de la propuesta temporal de estos poemas. Es el discurso de contradicciones, el esquivar una definición, lo que da sentido al tiempo de los *Cuartetos*. Hay que hacer el viaje con ellos para poder llegar a lo que nos proponen, algo que se puede calificar como una "iluminación temporal", un momento de lucidez en medio del transcurso de las horas, en el que poder tomar consciencia del tiempo en el que ocurrimos.

No obstante, vamos a abordar ciertos conceptos cuya comprensión no puede partir sino de un pacto en lo que a esta concepción se refiere. Las ideas de *memoria*, *historia* o *eternidad*, que trataremos más adelante, necesitan, para poder ser abordadas en el discurso del poeta, de un sustrato que nos permita funcionar en un lenguaje común: para poder hablar de pasado tenemos que estar momentáneamente de acuerdo en aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de pasado. La concepción temporal que proponemos es más una manera de atajar las contradicciones que de solucionarlas.

Para ello, consideramos que el mejor punto de partida es aquel tiempo cuya identificación es innegable, porque ya representa de por sí un pacto: el tiempo cronológico. La representación más efectiva de este tiempo es una línea recta en la que pasado, presente y futuro están ordenados de manera que uno sucede al otro:



Este tiempo tiene el rasgo de ser irreversible: detrás solo hay pasado, ahora solo hay presente, después solo hay futuro. Desde una perspectiva religiosa, detrás del futuro, o más precisamente, como culminación de este, hay una eternidad que equivaldría a un perpetuo presente. Esta eternidad queda fuera del alcance de la vida, y el tiempo obtiene el sentido de su avance (y estructura) en la medida en que camina hacia ella. De una manera más general podemos considerar que el tiempo camina inexorablemente hacia la muerte, momento en el cual se detiene.

Eliot trasciende el tiempo cronológico desde el primer poema:

Or say that the end precedes the beginning
 And the end and the beginning were always there
 Before the beginning and after the end.
 And all is always now (BN, V)

Un final que va antes que el principio (futuro antes que pasado), que también se simultanea con él, y que a la vez ocurren ahora (presente), no puede tener cabida en esta línea, este camino de un solo sentido en el que cada momento sucede al siguiente. A lo que nos remiten estos versos es a un tipo de tiempo distinto, uno que repita constantemente sus momentos, y donde la distancia entre pasado y futuro esté borrada:



En este tiempo, el pasado se une con el futuro en un presente eterno: la eternidad queda incluida dentro del ciclo, no excluida como antes. Del mismo modo, la muerte ya no es un final o una transición, sino que se integra también en el círculo: quizá la clave del asunto sea que no morimos, o no se muere "como fin", sino como reinicio. Y este también es un pensamiento religioso. Cuando Eliot parafrasea *El sermón del fuego*, cita los *Upanishads* o alude a Krishna, nos está remitiendo a una mirada orientalizante del tiempo, una que, en una simplificación muy inmediata, opone el círculo a la línea.

Pero ocurre que es también el propio Eliot el que niega esta propuesta:

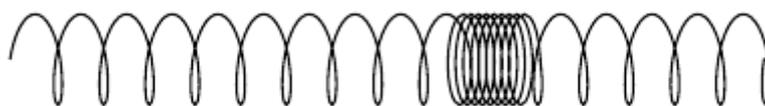
If all time is eternally present
 All time is unredeemable (BN, I)

Cuando concentramos todos los instantes en uno, o lo que es lo mismo, cuando ignoramos el conjunto de los instantes por centrarnos en uno, estamos negando el hecho de que el tiempo pasa. Es poco productivo estudiar un instante de tiempo si este queda aislado del contexto del flujo general. Encerrados en la burbuja del eterno presente estamos apartados de este pasar, y por tanto guiados por y condenados a la inacción. Esto elimina la posibilidad de que podamos trascender de una realidad meramente física. Del mismo modo,

anula la posibilidad de que podamos conectar con el pasado, lo único que, anulada la posibilidad de futuro, podría darnos una identidad a través de la memoria o la historia:

We die with the dying:
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, the return, and bring us with them.
(...) A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
of timeless moments (LG, V)

Lo que queda es a la vez una afirmación del tiempo como flujo y como instante: Eliot descarta tanto la linealidad del tiempo como la detención en el instante aislado; asume que el tiempo ni es una eterna repetición de presentes ni está condicionado por una direccionalidad. Y además, destaca la importancia del pasado, que parece dejar de quedarse atrás para estar proyectándose sobre cada instante presente. La diferencia entre este último tipo de tiempo y los anteriores es que aparece más libre: frente a una direccionalidad marcada (sea linear, sea circular), frente a lo imposible de escapar al ciclo, un tiempo que adquiere la doble perspectiva de instante / proyección del instante (presente / futuro) a la luz de un pasado, se abre en una serie de ramificaciones que lo hacen tridimensional. Es un tiempo de posibilidades. Esta noción de tiempo de posibilidad está directamente extraído de la idea de *branching time* expuesta CALLEJA (2013). No obstante, su representación gráfica se deriva de las conclusiones extraídas previamente por nosotros. Podríamos representar esta simultaneidad mediante la figura de un muelle, que puede abrirse para contemplar al tiempo que pasó y que será, y puede cerrarse para representar una sincronía que comprenda todos los momentos en uno:



4. Tiempo pasado, presente y futuro. Algunas nociones.

Como decimos más arriba, el propósito de este breve recorrido sobre concepciones temporales no es el de listar posibilidades o concluir definiciones, sino alcanzar un acuerdo que, en el marco de este artículo, nos permita hablar de las ideas que se derivan de las apreciaciones temporales de Eliot —eternidad, historia, memoria—, así como la puesta en relación de estas con conceptos musicales.

4.1. Memoria e historia

El ser humano de Eliot está incluido en la colectividad:

That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations (TDS, II)

Podemos recordar también el “morimos con los muertos, nacemos con los muertos”. Cuando Eliot aborda la cuestión del pasado es para hacer entender al hombre a la luz de este momento temporal, ya que este le otorga una identidad más allá de un presente que en ningún caso define. Pero lo hace siempre incluyendo la historia del hombre en la historia de la humanidad. Lo que fuimos es lo que fueron, de igual modo que lo que fueron es fui. Y aquí un detalle. Eliot titula los cuartetos con unos nombres que solamente tienen sentido para él: *Burt Norton* es una casa de campo en Gloucestershire que Eliot visitó en 1934; *East Cooker* es una aldea del sudoeste de Inglaterra; *The Dry Salvages* es ese “pequeño grupo de rocas, con un faro, al NE de la costa de Cape Ann, Massachusetts”; *Little Gidding* es el nombre de una comunidad anglicana del siglo XVII, en Huntingdonshire (GAVILÁN, 117-118). Podríamos interpretar este gesto como un volcado de su propia persona en el texto que está redactando, en la disertación que realiza: en el conocimiento del tiempo se conoce a sí mismo (mi pasado), y al revés, a través de su pasado puede reflexionar sobre el Pasado, con

mayúscula. La memoria individual está disuelta en una experiencia colectiva. Memoria e historia se identifican, todo al servicio de un hombre que recurre a ellos para conocer y conocerse:

(...) This is the use of memory:

For liberation—not less of love but expanding
Of love beyond desire, and so liberation
From the future as well as the past. Thus, love of a country
Begins as attachment to our own field of action
And comes to find that action of little importance
Though never indifferent. History may be servitude
History may be freedom (LG, III)

Para las relaciones entre memoria, historia y música, me permito remitir a las páginas finales de *Guerra y memoria: Nono, Penderecki, Britten*, un artículo nuestro en el que ya hemos abordado la cuestión del testimonio que la obra musical puede aportar con respecto a un acontecimiento histórico determinado, y la manera en que el tiempo musical y el tiempo vital se entremezclan hasta convertirse uno en representación del otro:

Los ejes de la memoria y la consciencia se entrecruzan, colocando al hombre en un lugar específico, a lo que llamamos historia. Solo desde memoria y consciencia puede alcanzarse este lugar, como solo desde ellos puede alcanzarse la identidad en este lugar. (...) Parece lógico que el discurso musical, que se fundamenta precisamente sobre parámetros temporales, pueda decirnos algo acerca de la sustancia del recuerdo (Pacheco, 226).

Pero ocurre que también va a haber una tensión entre lo personal y lo universal. Hay un núcleo al que solo es posible acceder desde una labor personal, un proceso de purificación. Nos referimos a ese “punto quietado del mundo en rotación”, que aparece cuando tomamos consciencia del tiempo y de nuestra posición en él. Lo que nos lleva a hablar de la eternidad en los *Cuartetos*.

4.2. Eternidad, *sudden illumination* y las consecuencias de la acción

Los momentos en los que el presente se eterniza tienen, para el poeta, varias manifestaciones. En este punto, resulta conveniente recordar que unos cuantos años antes de la redacción de estos poemas, Eliot se convirtió al anglicanismo. La cuestión religiosa tiene que tenerse en cuenta para poder realizar una mirada más amplia y certera sobre lo que nos ocupa.

La primera eternidad de la que hay que hablar es de aquella a la que conduce el camino de Dios: “(...) aprehender / el punto de intersección de lo eterno / con el tiempo, es una ocupación del santo”. Esta eternidad no es solamente la de la vida más allá de la muerte, sino que puede manifestarse en la vida terrena. Pero como él dice, llegar a conocerlo solamente se le concede al que entrega su vida a esta misión:

The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.
Here the impossible union
Of spheres of existence is actual,
Here the past and future
Are conquered, and reconciled (TDS, V)

Para los demás, solo quedan “indicios y sospechas / indicios seguidos de sospechas; y el resto / es oración, observancia, disciplina, pensamiento y acción”. Aunque no podemos detenernos en ello, merece la pena remitir a las palabras que Enrique Gavilán dedica a la cuestión de la oración:

La intensidad con la que se reza puede ser tal que las palabras y su mismo sonido se desvanezcan. La conciencia del presente no se desintegra por la distracción, sino por la atención que se llega a alcanzar en la plegaria. (...) No importarían ya ni el significado (lo propio de la historia) ni el ritmo (lo propio de la poesía). La oración crea un significado y un ritmo propios, aunque incomprensibles para nosotros (Gavilán, 141-142).

Asociada a esta eternidad aparece la *sudden illumination*. A nuestro entender, es otra manera de nombrar las *epiphany* de James Joyce o los *moments of being* de Virginia Woolf.

Son aquellos momentos de revelación en los que es posible contemplar la armonía de las relaciones entre las cosas dentro del mundo, cuando el fluir del tiempo se vislumbra en un instante; es el momento en que la paradoja del tiempo, y con ella la de la existencia, se manifiesta más profundamente, pero a la vez más clara; ese "rápido ahora, aquí, ahora, siempre...". El matiz que lo diferencia del anterior es que mientras el primero está definido por el camino hacia Dios, y sería por tanto equivalente al momento místico —La Encarnación es el momento en que más cerca están Dios y el hombre; es el tiempo de la personificación de Dios en un hombre de carne y hueso—, este segundo se asocia a algo sensorial, se refiere a lo humano, a lo limitado, y a cómo dentro de esta limitación es posible tener una de estas manifestaciones. Por su naturaleza es contradictorio, así que la única manera de abordarlo es desde el oxímoron:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor
towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time (BN, II)

Estos son los momentos de los que "tuvimos la experiencia pero se nos escapó el sentido". Es posible llegar a vivirlos, pero no traducirlos en palabras, porque están más allá de las palabras. En cierto sentido podríamos decir que es esta la lógica de los poemas, lo que esconden detrás de sus vueltas y recovecos, lo que los justifica frente a la filosofía o la ciencia: recoger el momento que no es posible expresar con el lenguaje.

Un último rasgo de presente eterno sería el de irredimible, de lo que ya hemos hablado en el apartado anterior. Esta característica opone el tiempo cíclico al tiempo de posibilidades, y la diferencia radical está precisamente en la posibilidad de elección. De un tiempo circular —no importa el tamaño del ciclo— no se puede escapar, mientras que un tiempo que pone en perspectiva el instante se dispersa en caminos posibles. A esto mismo se refiere Jeanne Hersch cuando, en un texto más poético que filosófico, habla de la "receptividad activa":

Se trata de una actividad interior, que se acomete con "el sí mismo", con la libertad. En lugar de elegir, se multiplica, se extiende, se pierde y se recupera, se disciplina, respira y se abandona a lo que es más ella que ella misma. La receptividad activa es la receptividad de la libertad (Hersch, 35).

Como puede intuirse, el discurso de fondo es uno musical. Hersch desarrolla esta idea en el contexto de un argumento a favor de una escucha activa: "La verdadera música es la imagen pura que se despliega: imprevisible y necesaria, una invención que crea poco a poco su ley, en un tiempo que no es el de "antes" ni el de "después": es un tiempo intemporal" (Hersch 2013, 35). Aquí se desarrolla una defensa de la intemporalidad desde el punto de la música, cuyo punto de apoyo es la receptividad activa de la misma, lo opuesto a la falta de redención. Y es que el instante musical siempre se desarrolla en un contexto de pasado y futuro: es tanto autónomo como dependiente de ellos. Y por ende, siempre abierto a la posibilidad:

Las notas y los ritmos se suceden y desvanecen, pero al mismo tiempo no se desvanecen, cada uno implica a los precedentes. No se trata de memoria, sino de un denso presente, extendido, que dura: que es, en lo vivido por los hombres, lo más parecido a una miniatura de eternidad (Hersch, 35).

Eliot también plantea en los *Cuartetos* su visión particular de este presente de posibilidades. En la tercera parte de *The Dry Salvages*, precisamente aquel de los cuatro títulos más centrado en el futuro, Eliot parafrasea una escena del Bhagavad-gita en que Krishna se aparece a un guerrero que teme por las consecuencias de la decisión que va a tomar en la batalla. El dios le convence de que actúe, bajo el lema de "no os preocupe el fruto de la acción". Apreciamos aquí la manera en que el autor considera la cuestión de lo que está por-venir, la diferencia que señala entre un presente aislado de pasado y futuro, y de uno que esté en relación con ambos pero no trate de imponerse. El presente irredimible es aquel que se quiere distanciar, ya que un presente descontextualizado impide la

realización de la vida misma. La apuesta de Eliot es la de caminar hacia delante, la de "considerar futuro / y pasado con mente ecuánime". Debido a nuestra condición temporal, finita, no podemos temer las consecuencias de los actos porque estaríamos actuando contra el flujo "positivo" (hacia delante) del tiempo. Enrique Gavilán, en su *Otra historia del tiempo*, expresa muy bien la cuestión:

(...) el problema se vincula a la preocupación obsesiva por el futuro que domina el comportamiento de los seres humanos. La salvación no consiste en abstenerse de la acción (huir del mundo, escapar del tiempo), sino que puede alcanzarse en el mundo, sin pasión, sin anticipar los resultados de la acción, renunciando a sus frutos (Gavilán,127).

En resumen, el matiz se establece entre *desprenderse de la acción* y *desprenderse del fruto de la acción*.

5. Conclusiones

Hemos optado por esquematizar las propuestas de los *Cuatro cuartetos*, de tal modo que la gran disertación sobre el tiempo que Eliot nos propone quede resumida a unas pocas páginas que hagan accesible su interpretación. No obstante, y como decíamos al principio, el oficio de Eliot es el de poeta. Como tal, no trata de imponernos su cosmovisión, sino que nos levanta los cimientos para que nosotros, en la reflexión, reconsideremos la nuestra. O como él mismo dice:

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered (BN, II)

Esta reflexión es posible gracias a un aparato metafórico que nos conduce en la línea de un pensamiento musical, cuya preocupación más fundamental nunca ha dejado de ser el tiempo. El tema de la obra es el tiempo. La intención, sin embargo, es la de que el lector, sea de donde sea, piense como piense, tome consciencia del mismo y reconsidere todas sus certezas. La misión del científico es medir al hombre, la del filósofo es reflexionar sobre el hombre. La misión del poeta es hablar de aquello que no puede ser puesto en palabras, pero para lo que sí hay una intuición. De nuevo en palabras de Gavilán:

Cuatro cuartetos no intenta presentar una imagen concreta del tiempo, no despliega una teoría, sino que plantea un viaje al lector ("fare forward, voyagers"), un viaje que debe trastornar su consciencia del tiempo (Gavilán, 142).

Obras citadas

Calleja, Marianela. *Ideas of Time in Music*. Tesis doctoral, Facultad de Artes de la Universidad de Helsinki, Finlandia, 2013.
Eliot, Thomas Stearn. *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas*. En Juan Malpartida y Jordi Doce (editores). Barcelona, Círculo de lectores, 2001.
Fredrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
Gavilán, Enrique. *Otra historia del tiempo*. Madrid, Akal, 2008.
Hersch, Jeanne. *Tiempo y música*. Barcelona, Acanalado, 2013.
Pacheco, Manuel. "Guerra y memoria: Nono, Britten, Penderecki", en *Revista de Filología Románica*, Vol. 33, Número Especial, 2016: 219-226.
Shönberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Real Musical, 1989.

Manuel Pacheco Sánchez es titulado superior en Música por el Conservatorio Superior de Música de Madrid y graduado en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Actualmente realiza su tesis en el departamento de Estudios Literarios de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, en la cual aborda las relaciones entre los lenguajes poético y musical.

Contacto: manupach@ucm.es