

T. S. ELIOT Y LA CURVATURA DEL TIEMPO

por

JOSE GARCIA LORA*

T. S. Eliot pasó de Norteamérica a Inglaterra, donde se naturalizó, convirtiéndose en la influencia más poderosa ejercida sobre los poetas ingleses de la primera posguerra. Las fotos de entonces nos le presentan como un típico empleado de la City. Su aire es el de un hombre estudioso, sistemático y modesto, en perfecta armonía con su poesía; una poesía cerebral, condensada, difícil, cuajada de eruditas alusiones; poesía, quizá, de cuello postizo y sombrero hongo.

En 1926, con su primer volumen de poesías causó entre los jóvenes —W. H. Auden, Spender, MacNeice— una conmoción casi comparable a la producida por la bomba atómica entre los estrategas militares profesionales. Comenzaba el volumen con *La Canción de Amor de J. Alfred Prufrock*. Prufrock, personaje un tanto hipocondríaco, se pregunta, patéticamente, si debe atreverse a conmover el universo; es decir, a hacer su declaración amorosa. El interés del poema se centra sobre ese universo, descrito con símiles y metáforas "nuevas". Entramos en él, de la mano.

*Vayamos, pues, tú y yo
cuando la tarde se extiende por el cielo
como un paciente cloroformizado sobre la mesa...*

Imagen "novísima" en 1917 y que aún sigue impresionando a algunos estudiantes. (Aunque no hubiera sorprendido a John Donne, que en el siglo XVII usaba metáforas médicas en poemas metafísicos. También Alberti en *Cal y Canto*, nos habla de "la luna en la policlínica", que representa la misma disrupción surrealista de la naturaleza, metida, por decirlo así, en la horma estrecha de una civilización enfermiza.)

Prufrock continúa su invitación al lector:

* Del libro *La deidad tras la fábula. Ensayos sobre dos literaturas*, que la Universidad Veracruzana publicará en su colección *Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*.

*Vayamos a través de ciertas calles semidesiertas,
refugios balbucentes
para las noches de insomnio en hoteles de pasada
y restaurantes alfombrados de serrín y conchas;
calles que se prolongan como una discusión tediosa
con la insidiosa intención
de conducirte a una pregunta ineluctable . . .
No insistas: "¿Qué pregunta?"
Hagamos, simplemente, nuestra visita.*

Resume esta estrofa la poesía de Eliot, una poesía consistente en su evolución. Parece el poeta tomar al lector de la mano y señalar el itinerario en un mapa: el del panorama baldío de la sórdida vida de su generación. (Es la generación del *Adiós a las armas* de Hemingway, del *Después de Remarque*.) El olor enfermizo del anestésico, atmósfera maloliente de nuestras mansiones terrenas de tránsito dudoso, cimentadas en un sucio serrín, completan la impresión de lo que nuestra civilización y nuestras ciudades representan en ese momento. Estamos ya en el yermo por el cual giramos en calles tediosas (puesto que también estamos en el horror gris y sucio de los pavimentos londinenses) a punto de formular, a la vuelta de una esquina, una pregunta importante. La expedición es, pues, básicamente la misma que nos va a llevar a *El Yermo (The Waste Land)*, al teatro poético de *Crimen en la Catedral* y *Reunión de Familia*, y en años más recientes, a los *Cuatro Cuartetos* y *El Coctel*.

En la tierra baldía, denominador común de esa generación y de esa poesía, el problema crucial (en distinto sentido que en la obra de Proust) es el del significado del tiempo. La dimensión específicamente temporal de la existencia constituye la preocupación filosófico-religiosa de la poesía de Eliot. Es una preocupación relacionada con el "si tan largo me lo fiáis" del Burlador de Sevilla. A Eliot le angustia la portentosa despreocupación con que los mortales derrochan el tiempo, ese tiempo en que se resumen todas las valoraciones, las inconsistencias e incongruencias de la vida:

*Y tendrás tiempo, tendrás tiempo,
para maquillarte una cara que se enfrente con las caras
de enfrente; tiempo para asesinar y para crear
y tiempo para todos los trabajos y los días de manos
que alzan y arrojan una pregunta en tu platillo;
tiempo para ti y tiempo para mí
y tiempo aún para cien indecisiones
y para cien visiones y revisiones
antes de tomarnos un té con tostadas.*

El tiempo que siempre nos engaña y que ilusoriamente se dilata —o se contrae, según se mire— pues todas estas hipotéticas valoraciones cruzan la mente como un relámpago, en el acto de llevarse una taza a los labios. (Como la famosa magdalena de Proust evoca toda una época y todo un libro, que es una serie de libros.) El tiempo, que da dimensión trágico-ridícula al destino personal:

*Tiempo para retroceder y bajar la escalera
con una gran calva en medio de mi sesera...*

Y que se carga de patética ironía en la reiterada pregunta de Prufrock, que es también la pregunta del poeta y de todo el que emprende una obra: "¿Me atreveré a conmover el universo?" Esta indecisión rayana en la decisión es por demás innecesaria, puesto que antes de llegar a la acción se ha hecho ya tarde para "atreverse", porque todo se ha realizado ya, todo ha sucedido de antemano, como nos dice Prufrock:

*Porque yo las he conocido todas, todas,
he conocido las tardes, las noches, las mañanas,
y he medido mi vida a cucharillas...*

Desde su primer poema descubre, pues, Eliot la curvatura del tiempo. Descubrimiento —menos original que el de Einstein cuanto al espacio, por datar la Edad Media— que constituye el eje de su poesía y surge con variaciones en los distintos períodos. En el poema *Burnt Norton* adquiere la forma:

*El tiempo presente y el tiempo pasado
se hallan quizá presente en el tiempo futuro
y el tiempo pasado contiene el tiempo futuro.*

Al fin del poema, la misma idea encuentra nueva modulación:

*No es la quietud y silencio del violín, mientras dura
la nota; no es eso sólo, sino la coexistencia
o, por mejor decir, que el fin precede al principio,
y que el fin y el principio estaban allí siempre,
antes del principio y después del fin,
y todo es siempre ahora.*

Y en otro poema, *East Coker*, se dibuja escuetamente, adaptada ahora del lema del escudo de María Estuardo:

En mi principio está mi fin.

Eliot comparte la adaptación de la curvatura del tiempo —la coexistencia del pasado y el futuro en el presente— con James Joyce. El *Finnegan's Wake* de Joyce empieza en el medio de una frase que proviene del final. Se describe en ella el curso del río Liffey, en Dublín, que es a la vez símbolo del desarrollo de la civilización y que progresa, como la novela misma, en lo que Joyce, con su quevedesca predilección por el retruécano, llama un "vicio de recirculación", aludiendo al medieval pensador italiano Vico, de quien tomó la idea. Según ésta, la historia de la humanidad —y por tanto el libro— avanza en una serie de ciclos repetidos que al final nos llevan al principio, en continua espiral que se mordiase la cola. El libro de Joyce puede abrirse por cualquier página y leerse hasta el final que nos lleva al principio y de allí, de nuevo al punto de partida. En su principio también está su fin.

Como *Finnegan's Wake*, el gran poema de Eliot, *El Yermo*, es un poema estático. Al final no ha habido progreso apreciable. No es, por ello, limitado. Quizá sea el poema de honda intención filosófica más breve que se haya escrito. Al analizarlo, sin embargo, se evidencia su extensión y profundidad. Cada verso es robusta raíz que penetra hasta antípodas remotos de culturas y creencias, intentando abarcar el conjunto de la experiencia humana. Como el *Finnegan's* de Joyce hay que leerlo siempre en varios planos simultáneos de significación. Así, el protagonista en el Londres del año 1920, se encuentra con un amigo inglés y le saluda con el verso:

¡Tú estuviste en los barcos conmigo en Milea!

Milea es, naturalmente, el nombre de una batalla en las guerras púnicas. Es la manera de indicarnos concisamente que las guerras púnicas y la guerra de 1914 y todas las guerras, son la misma; que el pasado y el presente es uno, y toda experiencia, por nueva que nos parezca, ha sido experimentada ya. En la sección crucial del poema que se titula *El Sermón del Fuego*, Eliot emplea la misma técnica. Se describe aquí el pobre y sórdido incidente sexual (el fuego aquí es el símbolo del ardor estéril de la lujuria) entre el oficinista y la mecanógrafa, visto por Tiresias:

*Yo, Tiresias, aunque ciego, trémulo entre dos vidas...
en la hora violenta, la hora de la tarde que se dirige
hacia la casa y que trae al marino de vuelta del mar,
veo a la mecanógrafa, en su cuarto, a la hora del té,
fregando los restos del desayuno, encendiendo
su estufa y abriendo las latas para la cena.
De la ventana cuelga precariamente
las combinaciones tendidas, a los últimos rayos del sol...*

En la "aventura amorosa" que se desarrolla, cuya llama no es de amor, sino de cansada y baldía lujuria, Tiresias, el viejo hermafrodita, que precisamente como símbolo bisexuado, reúne en su persona la experiencia de toda la humanidad, interpone sus comentarios a manera de coro:

*Y yo, Tiresias, he sufrido de antemano esta agonía,
realizada en este mismo diván, en este mismo lecho;
yo, que me he sentado ante Tebas, bajo sus muros
y me he paseado entre sus más humildes muertos.*

Con este comentario, en un instante, la torpe escena del diván adquiere trascendencia universal. Queda convertida en todas las escenas de lujuria, pasadas y por venir, en el yermo, en esta vida transitoria.

El *Yermo* condensa, pues, la experiencia de la humanidad. Empieza con paradójica inversión, típica del poeta: "Abril es el más cruel de los meses". Es cruel porque marca el principio de la acción. Y la acción que se desarrolla en el tiempo, es la que trae consigo la angustia, la tortura del espíritu, engañándonos con esperanzas y promesas falsas. Por eso también, en *Crimen en la Catedral* dice el coro:

Nos gustaría que no ocurriese nada.

Imposible detener la acción, sin embargo. Abril comienza el proceso y el poema va germinando y profundizando sus raíces por toda la tierra.

*¿Qué raíces se agarran, qué ramas crecen
en este lodazal pedregoso? Hijo del hombre,
ni lo sabes ni lo adivinas, porque sólo conoces
un montón de imágenes rotas, heridas por el sol;
y el árbol no da cobijo, ni el grillo descanso,
ni la piedra seca sonido de agua.*

El verso: "un montón de imágenes rotas, heridas por el sol", refleja magistralmente su época y su obra. Creo que hay en él, indudable reminiscencia de la famosa metáfora de Shelley:

*La vida, cúpula de vidrios multicolores,
disocia el blanco resplandor de la eternidad
hasta que la muerte la hace añicos.*

En ambos casos, nuestra visión es fragmentaria e ilusoria. El poema de Eliot nos presenta, pues, este montón de imágenes rotas que adquiere, no obstante, gracias al arte del poeta, unidad indiscutible: la unidad de

la atmósfera agobiante y estéril del yermo. Las variadísimas imágenes se funden en un haz de luz blanca, en ese corazón de la luz, que, según Eliot, es el silencio. Y en ese momento de revelación, nos damos cuenta de que *El Yermo*, con sus continuas alusiones y ecos del Dante, representa el infierno contemporáneo y que por eso nos movemos en círculos sin salida.

En la última sección del poema hay cierto avance. Al final, el protagonista se halla sentado en la costa, pescando, con la árida llanura a su espalda, y haciéndose la pregunta: "¿Voy a poner en orden mis tierras?" Y la voz del trueno da, en sánscrito, el mensaje:

<i>Datta.</i>	<i>Dayadhvam.</i>	<i>Damyata.</i>
<i>Dar.</i>	<i>Simpatizar.</i>	<i>Controlar.</i>

Que es simbólica promesa de lluvia y con ella, de fertilidad espiritual. Quizá esa fertilidad sea sólo asequible —según Eliot— cuando lleguemos, como dice en uno de sus *Cuatro Cuartetos*, a aprehender

el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo.

Ese intento de aprehensión se extiende por toda su poesía, hasta sus poemas más frívolos. *Sweeny Agonistes* tiene una apariencia superficial de irresponsabilidad que recuerda *El retablillo de Don Cristóbal* de Lorca. Es un poema dialogado. Se inicia con una conversación entre dos mujeres, una de las cuales acaba de rechazar a uno de sus pretendientes (Pereira) y recibe al preferido, Sweeny. El diálogo, ágil y gracioso, ahonda sin embargo hasta la médula de lo trascendente. Hablan Doris y Sweeny:

Sweeny.	<i>Te raptaré, te llevaré a una isla de caníbales.</i>
Doris.	<i>Tú serás el canibal.</i>
Sweeny.	<i>Y tú, el misionero.</i>
Doris.	<i>Te convertiré.</i>
Sweeny.	<i>Yo te convertiré en un guisado. En un guisadito bonito y blanquito de misionero.</i>
Doris.	<i>¡No me comerías!</i>
Sweeny.	<i>¡Vaya si te comería! En un guisadito, bonito, blanquito, tiernecito, suavecito, chiquitito y jugosito de misionero. Ves este huevo,</i>

*ves este huevo,
pues esa es la vida en una isla de cocodrilos.
No hay teléfonos,
no hay gramófonos,
no hay automóviles,
ni de dos ni de seis plazas,
ni Citroëns ni Rolls Royces.
Nada que comer sino la fruta silvestre.
Nada que ver sino las palmeras a un lado
y el mar a otro.
Nada que oír sino el ruido de las olas.
Nada más que tres cosas.*

Doris. *¿Qué cosas?*

Sweeny. *El Parto, la Cópula y la Muerte.
Y nada más, nada más, nada más
que Parto, Cópula y Muerte.*

Doris. *Me aburriría.*

Sweeny. *Te aburrirías
con el Parto, la Cópula y la Muerte.
Eso es todo lo que hay cuando se llega a la médula.
El Parto, la Cópula y la Muerte.
Yo he nacido, y con una vez basta.
Tú no te acuerdas, pero yo sí,
con una vez, sobra.*

Canción a coro:

*Bajo el bambú,
bambú, bambú,
bajo el bambú, bambó.
Dos viven en uno,
uno vive en dos.
Dos viven en tres
bajo el bam,
bajo el bu,
bajo el bambú, bambés.*

*Donde cae el fruto del pan
y el pingüino llama a su clan
y el sonido es el ruido del mar,
bajo el bam,*

*bajo el bu,
bajo el bambú, bar.*

*Donde las doncellas de Gauguin
a la sombra de la higuera
visten faldas de palmera
bajo el bam,
bajo el bu,
bajo el bambú, ban.*

*Dime, ¿en qué parte del bosque
quieres que nos arrullemos?
¿Bajo el árbol del pan, la higuera, la palmera,
o bajo el bambú, bambó?
Me contento con cualquier matorral
cualquier bosque satisface mi fe,
cualquier isla me da su fanal,
cualquier huevo,
cualquier huevo,
y el murmullo de un mar de coral.*

*Doris. No me gustan los huevos: nunca me han gustado
y no me agrada tu vida en la isla de los cocodrilos.*

Canción a coro:

*Isleñita mía,
isleñita mía,
me voy a vivir contigo
y todo se nos dará un higo.
No tendremos que tomar trenes
ni esperar en sucios andenes,
ni volver a casa bajo el pedrisco.
Cortaremos flores de Kibisco.
Y no serán minutos sino horas
y no serán horas sino eras,
la mañana
y la tarde
y el mediodía
y la noche.*

*Doris. Eso no es vida, eso no es vida.
Para eso prefiero estar muerta.*

Sweeny. *Pues eso es la vida. Eso es.*

Doris. *¿Qué es?*

¿Qué es la vida?

Sweeny. *La vida es la muerte . . .*

*La muerte o la vida o la vida o la muerte,
la muerte es la vida y la vida es la muerte.*

Y así el poema que empezó tan frívolamente en apariencia, termina con un coro que, aun conservando su frivolidad superficial, entona una conclusión casi calderoniana:

*Cuando se despierta uno solo en el lecho nupcial
y se suda y trasuda con un miedo cerval.
Cuando se encuentra uno solo en el medio del lecho
y se siente una angustia opresiva en el pecho.
Cuando se ha girado en el carrusel de la pesadilla
y el ja-ja-ju de la histeria nos tiembla en la barbilla.
Ja-ja-ju-juy.
Se ha soñado que se ha despertado a las siete
en la niebla y en la humedad
y en el amanecer y en la oscuridad.
Y se espera una llamada certera,
y el ruido de una llave en la cerradura
porque se sabe que el verdugo nos espera.
Y quizá estamos vivos.
Y quizá estamos muertos.
Ja-ja-ja.
Jo-ja-ja.
Jo.
Jo.
Jo.
Toc, toc, toc,
Toc, toc, toc,
Toc.
Toc.
Toc.*

Con esta llamada simbólica de la muerte a la puerta, que nos recuerda el "tas-tas" del Belarmino de Pérez de Ayala (el "tas-tas" nos explicaba el genial zapatero, era la conclusión, el fin, el ruido de los martillazos en la tapa del ataúd) concluye en gravísima nota este frívolo poema del autor inglés que, como el mismo Belarmino, abarca con su honda y cerebral poesía, desde el "tole-tole" inicial hasta el "tas-tas" definitivo.