

T.S. Eliot: significado y metamorfosis

Charles Tomlinson

En *Las Metamorfosis* la historia de Tereo, Filomela y la lengua cortada aparece como un clímax a otros cuentos en los que el drama depende de la impresión del poeta de tener una lengua, o de sentirla convertirse en mármol, o de oírla incurrir en ruidos de pájaro o fiera o en silencio. La posesión de una lengua y nuestra capacidad de usarla, «la implicación de la lengua con la palabra [como he dicho] parecería ser un tema cercano a la más íntima conciencia de sí mismo del poeta». Ésta es una conciencia que atrae a T.S. Eliot de forma magnética a la historia de Tereo y Filomela al escribir *La tierra baldía*. Mucho antes de esto, el tener la lengua atada, el ser incapaz de decir exactamente lo que uno quiere decir, obsesionaba ya la poesía de Eliot. Por momentos anhela incluso una falta de lengua, o sus protagonistas lo hacen. Otros poetas –Hopkins con su «¿dónde, dónde había un, dónde había un lugar?» («where, where was a, where was a place?»), el peruano Vallejo con su «Desde ttttales códigos»– otros poetas han *forzado* a la lengua impedida al habla. Hopkins la fuerza incluso a un lirismo atormentado. Pero Eliot desdeña lo que quizá le hubiese parecido un autobombo expresionista. De forma más impersonal, elige sin embargo un arte fragmentado en el que el bienestar psíquico puede intuirse todavía mediante el uso del mito y la metamorfosis.

«Yo no me ocupo de metáforas sino de metamorfosis», dice Georges Braque en *Cahiers D'Art*. Sus palabras podrían servir de epitafio no sólo a la fase modernista en la pintura, que fragmenta la realidad para reconstruirla en formas no imitativas, sino también a ciertos aspectos del poema-collage de Pound y Eliot. La literatura seguirá ocupándose de las metáforas, desde luego, aunque lo que Braque parece querer decir con metáfora en pintura es que imitando en forma realista la apariencia de un objeto, dejando que tu imitación ocupe el puesto de ese objeto, estás negando a la mente creadora su pleno poder plástico. Mediante la metamorfosis, en el sentido en que Braque la distingue de la metáfora, la mente lograría transformar ese objeto en una imagen menos previsible, de facetas más variadas. La música, así, que no se ocupa de la metáfora en ninguno de los sentidos exactos del significa-

do, siguió en manos de Schönberg la vía de la fragmentación, erigiendo nuevas totalidades a partir de sus constituyentes atonalizados, aventurándose por nuevas sendas sonoras. Tanto en las artes visuales como en las literarias, las nociones de fragmentación y metamorfosis viajan juntas, como en el clímax de *La tierra baldía* a la vista de Babel.*

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon - Oh golondrina golondrina

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

Estos fragmentos he orillado contra mis ruinas.

Pues entonces os obligaré. Jerónimo vuelve a estar loco.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

¿Lo escuchamos aún, o hemos perdido el estruendo babélico que hace al retumbo de mil comentarios? Cinco idiomas, y sus diferentes formas métricas –o pedazos de ellas–. Leído así en voz alta, sin advertencia, el famoso clímax recuerda quizá nuestra primera lectura olvidada, cuando la mente se readapta para percibir y diferenciar todo ese puro ruido, e intenta reconstruir el ruido como significado. Reconstruyendo, ayudamos a completar una metamorfosis. El arte literario fue siempre así –hasta cierto punto–; de modo que lo que estamos leyendo ahora recompone lo que hemos leído hasta este punto. Pero Eliot acorta el proceso, lo acelera, te implica en esa crisis, y los idiomas son una parte de ello. De nuestra primera lectura, apenas recordable, lo que aún queda en la memoria es quizá una sensación de grato desconcierto, y algo de esa misma sensación retorna cada vez que reescuchamos estas líneas y reenfoamos su significado. Si nuestro acto de leer es un acto de metamorfosar los fragmentos hacia una totalidad, la metamorfosis también tiene su parte en el pasaje como un tema directamente formulado:

nel foco che gli affina

– en el fuego que los refina. Este fuego dantesco transforma y purifica –en una palabra–, metamorfosea; y a la plata de Dante le sigue de in-

* Para las citas de Eliot me baso en general en la edición bilingüe de Juan Malpartida y Jordi Doce, *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y Otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001. Las demás citas son versiones propias. [N. del T.]

mediato otro mito de metamorfosis, el de Filomela y Procne que hemos explorado ya:

Quando fiam uti chelidon

– ¿cuándo habré de volverme como la golondrina? Eliot ha utilizado ya el relato de Ovidio en la Parte II, la sección de la «Partida de ajedrez»; en estas líneas finales de la Parte V, lo que fragmenta es la referencia al relato en el anónimo *Pervigilium Veneris* (posiblemente de los siglos II-IV). Por qué utiliza esta media línea, cortándola con un fragmento de Tennyson («Oh golondrina, golondrina»), es lo que quiero analizar en lo que sigue. Por el momento, ofrezco el clímax de *La tierra baldía* como ejemplo de mi tesis de que a la altura del siglo XX, la metamorfosis se ha vuelto un componente primario del estilo mismo. Si esto es una evidencia de la existencia de ese elusivo «espíritu del tiempo» –en el montaje, el collage, la decalcomanía, en el juego de palabras de Joyce– lo sorprendente es la variedad de usos a los que se ha destinado la metamorfosis. Mas lo que aquí me ocupa, en forma necesariamente limitada, son Eliot y Pound, y en este punto ha de ser Eliot y principalmente algunos de los poemas tempranos y *La tierra baldía*. Quiero extender una línea de pensamiento ensayada primero en el estudio pionero de la Hermana Bernetta Quinn, *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry* (Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1955).

Tanto Eliot como Pound responden a la idea de metamorfosis, pero de maneras llamativamente diferentes. Pound aún comparte con Ovidio el sentimiento de que pertenecemos a nuestro mundo y de la unidad esencial de los hombres con la creación animal. Si, como dice Pound, el «yo» del poeta debe confirmarse y ser creado «abandonando [...] máscaras enteras de sí en cada poema», para él existe una invitación a lo dramático y lo creativo en este proceso, al que responde activamente y de buen grado. Pues también este proceso está arraigado en un mundo de variedad y fecundidad. La propia ubicación de Ovidio en la escala sonora desde los bramidos, mugidos, suspiros, silbidos y gruñidos al habla y el canto atestigua este mundo variado. Las metamorfosis que acompañan estos sonidos pueden conllevar dolor y desasosiego, pero deben ser admiradas. La metamorfosis puede demostrar la fragilidad del yo, pero también desafía la tiránica autonomía de ese yo y relaciona todos los yos con un único y milagroso universo.

Para Eliot, en cambio, una impresión de metamorfosis significa con frecuencia una impresión de la naturaleza provisoria de la personalidad. Si los poemas son «máscaras del yo», las máscaras que elige Eliot no son el Bertrams de Born poundiano con su «¡Maldito sea todo! Todo este nuestro Sur apesta a paz» –o Sigismondo Malatesta o–, como en *Women of Trachis*, Hércules. Prufrock ha visto su cabeza «ofrecida en bandeja», pero no es un profeta, un Juan Bautista; «el príncipe Hamlet, ni pretendía serlo»; se siente más Polonio, «incluso, a veces, el Bufón». Teniendo la imaginación de la metamorfosis, sus ideas apenas fluirían por un árbol o una piedra, un pájaro o una fiera:

Debería haber sido un par de raídas garras
deslizándose al fondo de mares silenciosos.

No es ni bramido ni silbido: opta por el silencio. El joven del *Retrato de una dama* se siente impelido a convertirse en un Proteo menos inventivo:

Y he de tomar prestada cada forma cambiante
para hallar la expresión ... bailar, bailar
como un oso bailando,
gritar como un loro, charlar como un mono.
Tomemos el aire, en un trance de tabaco –

Y ese pasaje, asimismo, fluye anclado en el silencio en forma de un guión y un espacio de papel blanco, habiendo atravesado las posibilidades infrahumanas de loro y mono con gritos que semejan el lenguaje mas son sólo ruido. Aquí, ya en estos poemas tempranos, el espectro sonoro característico de Eliot está tomando forma. Abarca desde el silencio que amenaza hasta el silencio que es fecundo. Acoge ruidos infrahumanos y sonidos de pájaro. Nos recuerda la dificultad de decir exactamente lo que queremos decir, y extiende la promesa de habla significativa y quizá canto. La promesa de canto aparece incluso en la leyenda de Filomela a la que Eliot remite –Filomela–, que no tiene lengua y sin embargo puede cantar. Silencio, habla, canto, música. Si éste es un arte que aspira a la condición de música –y «Canción de amor», «Preludios», «Rapsodia», *Cuatro cuartetos* llevarían a uno a suponer que lo hace–, entonces es una música escuchada temerosamente entre cháchara y silencios embarazosos, una música ridiculizada por voces en la propia cabeza del poeta.