

«Mira a esa mujer / que duda hacia ti», dice un farol en «Rapsodia en una noche de viento». Haces como se te dice

y ves que el ángulo de su ojo
se tuerce como un alfiler curvado.

Eliot deja caer la incómoda asociación de alfiler y ojo («esa bola / un pinchazo haría desaparecer del todo el ojo», en palabras de Hopkins), pero introduce en la rima con «ojo» (*eye*) –concretamente «seca» (*dry*)– los contenidos de la memoria:

La memoria arroja alta y seca
una multitud de cosas torcidas;
una rama torcida en la playa [...]
un muelle roto en el patio de una fábrica.

Están torcidas igual que se tuerce el ojo. El ojo está olvidado, por lo que parece; la torcedura ha tenido lugar. «Fíjate en el gato», dice el farol igual que antes dijo, «Mira esa mujer», y el repetido imperativo de visualizar lleva de vuelta al ojo, a una serie de ojos: un niño saca la mano para embolsarse un juguete, igual que el gato saca la lengua «y devora un pedazo de mantequilla rancia»:

No podía ver nada tras el ojo del niño.
He visto ojos en la calle
tratando de atisbar entre contraventanas iluminadas,
y un cangrejo una tarde en un estanque,
un cangrejo viejo con percebes a la espalda,
asía el extremo de un bastón que yo le ofrecía

El cangrejo está tentando a ciegas, y el acento en la visualización ansiosa parece estar desvaneciéndose hasta que se nos da un tercer imperativo, «Mira la luna», y la luna «guiña un ojo tenue» y hemos cerrado el círculo desde la prostituta del comienzo hasta la cara de la luna. En el paisaje de «Rapsodia en un día de viento» todo se convierte en otra cosa.

Si todo se convierte en otra cosa en un poema temprano como «Rapsodia», ¿qué decir de *La tierra baldía* más de una década después? Eliot, en las notas, al introducir el relato ovidiano de Tiresias en las *Metamorfosis*, Libro III, dice:

Tiresias, aunque mero espectador y en modo alguno «personaje», es sin embargo la figura más importante del poema, pues une todo lo demás. Del mismo modo que el mercader tuerto, vendedor de pasas, se funde con el Marinero Fenicio, y finalmente no se diferencia del todo de Fernando, Príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una misma mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que Tiresias «ve», de hecho, es la sustancia del poema. Todo el pasaje de Ovidio (*Metamorfosis*, III, 320-338) es del mayor interés antropológico:

y continúa citándolo. Constituye un problema desconcertante averiguar lo que quiere decir Eliot con ese comentario inexpresivo sobre «el mayor interés antropológico» cuando se embarca uno en esta anécdota educadamente narrada por Ovidio. Comienza con la discusión de Júpiter con Juno sobre quién obtiene el mayor placer en la relación sexual, si el hombre o la mujer. Él dice que la mujer y ella, la archipuritana, lo niega. Así que se llama a Tiresias como árbitro. Ha sido tanto hombre como mujer, aunque no ha sido nunca lo que Eliot hace de él, un viejo «de pezones arrugados». Ha sido hombre y ha sido mujer –en distintas ocasiones–. Se convirtió en mujer cuando separó con su bastón dos serpientes que copulaban. Siete años después las ve entregadas a la misma actividad y tiene la razonable idea de que si las vuelve a separar como antes, podría recuperar su hombría. Y así es. Como árbitro, Tiresias se pronuncia en favor de la opinión de Júpiter, a lo que Juno le ciega. Júpiter le recompensa con el don de la visión profética. Es este don de la visión profética lo que le cualifica para su papel en el poema de –Eliot– como le cualifica en los cantos de Pound, extraídos en ese caso de su contexto homérico. Pero de forma muy distinta a la de Pound, el asunto del sexo doble, dilatándose en esos vestigiales pechos arrugados, encaja enteramente con la preocupación de Eliot por la naturaleza incierta de la identidad en la que nada se conecta con nada. «Del mayor interés antropológico», dice Eliot, autor de notas, aparentemente seguro en ese lado lejano de la división con respecto al hombre que sufre, y sin embargo concluyendo un pasaje –la nota más larga a *La tierra baldía*– en el que nos está instando a sentir que este cambio de forma y sexo contiene realmente en su conciencia «la sustancia del poema», que este testigo de la metamorfosis, «viejo, con arrugados pechos de mujer», «aunque mero espectador [...] une todo lo demás».

Que uno sienta que lo hace a cada momento en la lectura personal de este poema es discutible, pero se percibe en la incitación de la nota

el mismo temperamento que puede derivar en la «Rapsodia» desde la imagen del orín adherido a una fuente hasta ésta de un cangrejo asiendo un bastón. Pues lo terrible en cuanto a la metamorfosis en la poesía temprana de Eliot es que, aunque nada se conecta con nada, todo parece estar cambiando para convertirse en otra cosa, que todas estas cosas son idénticas, que la metamorfosis no es variedad y fecundidad sino la fantasmagoría de un yo dividido, de una mente que contiene y unifica y sin embargo, necesitando ella misma metamorfosis espiritual, merma y se seca. La poesía parece estar empeñada en crear una parodia horrenda del «La mente, ese océano en que cada niño / Halla directamente su propia semejanza» de Marvell. Presumiblemente es Tiresias el que dice, en la primera sección de *La tierra baldía*,

Sólo

hay sombra bajo esta roca roja,
 (ven a la sombra de esta roca roja),
 y te haré ver algo distinto, tanto
 de tu sombra siguiéndote a zancadas en la mañana
 como de tu sombra alzándose a tu encuentro al atardecer;
 te haré ver el miedo en un puñado de polvo.

Cuando uno vuelve a las versiones previas del poema, se da cuenta de que esto es la reescritura de palabras (otra metamorfosis) que describen el final de un protagonista ovidiano más –Narciso, o más bien el San Narciso inventado en la metamorfosis que realiza Eliot con él: «ven a la sombra de esta roca gris / y te haré ver», no «el miedo en un puñado de polvo», sino (continúa el fragmento) «su sangrienta tela y sus miembros / y la gran sombra de sus labios». Encerrado en sí mismo y amándose a sí mismo, «sus ojos percibían los puntiagudos ángulos de sus ojos– extraño es el modo en que esta línea flota al alcance de la línea acerca de los ojos de la prostituta en la «Rapsodia en una noche de viento». Diríase que es el flotar tan al alcance de otras apariencias, y el volverse otras apariencias, lo que hace más calamitoso el destino de San Narciso que el del Narciso de Ovidio. En el peor de los casos, la figura de Ovidio simplemente ama su reflejo, mientras que en una versión el santo martirizado de Eliot desea

haber sido un árbol
 para empujar sus ramas entre ellas. [...].

Deseó entonces haber sido un pez
de vientre blanco y resbaladizo sostenido entre sus propios dedos
para haberse debatido en su propio apretón, su belleza
atrapada en su propia belleza

Deseó entonces haber sido una chica
atrapada en los bosques por un viejo borracho
para haber sabido en el último momento, el pleno
sabor de su propia blancura
el horror de su propia tersura.

En una segunda versión, Narciso está seguro de que ha *sido* un árbol, un pez, una chica y un viejo borracho:

Así que se hizo bailarín para Dios.
Como su carne estaba enamorada de las flechas ardientes
bailó sobre la arena cálida
hasta que llegaron las flechas.
Al abrazarlas su piel blanca se rindió
al rojo de la sangre, y le satisfizo.

Así que ahora le hallamos, martirizado, «a la sombra de esta roca gris». Uno capta la idea en las líneas sobre Narciso como chica, culminando en «el horror de su propia tersura», de que el amor por uno mismo puede ser también una forma de aversión por uno mismo, de que no hay escapatoria entre la ilimitada labilidad de este mundo proteico – un árbol, un pez, una chica, pero nunca un yo estable.

Salvador Dalí, en un poema escrito durante los años treinta, a la manera tan española, en un revoltijo de imágenes y titulado «Las metamorfosis de Narciso», también imagina a su Narciso del siglo XX persiguiendo sus reflejos a través de un proteico infinito. Él, sin embargo, parece hallar en este cultivo del delirio, en esta rendición al vértigo de formas que se vuelven otras formas, un ideal de la conciencia, superpoblando el vacío del espacio interior hasta que empieza a parecer una película proyectada a tal velocidad que desalienta al ojo. De este modo se vuelve uno interesante para sí mismo a costa de no conocerse nunca a sí mismo en el sentido socrático ni de desearlo. ¿Por qué no renunciar a decir lo que uno quiere decir si los significados están traicionera y tentadoramente llenos de plasticidad? Se ha alcanzado la