

ELEMENTOS METAFÍSICOS EN LA POESÍA DE T. S. ELIOT

METAPHYSICAL ELEMENTS IN T. S. ELIOT'S POETRY

Paula Valeria D'Alessandro (paudale@yahoo.com.ar)

IES en Lenguas Vivas 'Juan Ramón Fernández' - Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

Con frecuencia, se observa que la poesía de T. S. Eliot abunda en recursos formales y temáticos que parece haber *aprendido* de los poetas metafísicos, tales como el concepto metafísico (*metaphysical conceit*), el ingenio metafísico (*metaphysical wit*), las preocupaciones universales del tiempo, de la vida y la muerte, del amor, el carácter dramático, o el sentido de audiencia y de inmediatez. Sin embargo, como los principios sobre los que se basa la poesía modernista del siglo XX difieren radicalmente de los del siglo XVII, no parece acertado asumir que el uso que Eliot hace de las figuras retóricas y las temáticas tradicionalmente asociadas con la poesía metafísica sea simplemente el resultado de la imitación o el préstamo (*borrowing*). Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es examinar cómo se apropia Eliot de los recursos metafísicos y las variadas maneras en que los emplea como expresión del esquema de pensamiento modernista. Utilizando un análisis de la traducción de Felipe Benítez Reyes del poema de Eliot "Rapsodia en noche de viento" (1911) se sugerirá que, en vez de explicar la presencia de recursos metafísicos en la poesía de Eliot como una instancia de simple imitación tal como se ha hecho en numerosas oportunidades, deberíamos pensar en un proceso de apropiación y resignificación de tales recursos que, en la poesía de Eliot, construyen un retrato fiel de las sensibilidades y las ansiedades del hombre modernista.

Palabras claves: poesía metafísica; modernismo; T.S. Eliot

Abstract

It has frequently been noted that Eliot's poetry relies heavily on rhetorical devices which he *learned* from the metaphysical poets, such as the metaphysical conceit, the metaphysical wit, the references to the universal themes of time, life and death, love, the dramatic quality of the poems, or the sense of immediacy and audience. However, as the Modernist ideals of poetry in the twentieth century differed radically from those of the seventeenth century, it should not be assumed that Eliot's use of devices traditionally associated with the metaphysical poets is the result of borrowing or simple imitation but a complex creative process of appropriation. Therefore, it is the purpose of this paper to examine Eliot's appropriation of metaphysical devices and the ways in which he puts them to new use in order to fit the Modernist frame of mind. Through an analysis of Eliot's "Rhapsody on a Windy Night" (1911), it will be suggested that rather than accounting for the presence of metaphysical devices in Eliot's poetry as an instance of straightforward imitation, they should be viewed as the result of a process of appropriation and resignification which, in Eliot's poetry, builds a faithful portrait of the sensibilities and anxieties of modernist man

Key words: metaphysical poetry; modernism; T.S. Eliot

El famoso ensayo de T. S. Eliot "Los poetas metafísicos" (*The Metaphysical Poets*, 1921) fue publicado por primera vez en el suplemento literario de *The Times* a modo de reseña de la edición de Grierson de *Metaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century, Donne to Butler* (1912). Con el paso del tiempo, el ensayo de

Eliot resultó ser mucho más que una reseña ya que, a partir de él, se produjo el resurgimiento en la escena literaria de un grupo de poetas del siglo XVII que habían caído en el olvido por más de tres siglos. Aunque Eliot fue el responsable de este fenómeno, nunca aceptó el crédito recibido por la reivindicación. Desde la publicación del ensayo de Eliot, los poetas metafísicos han pasado a formar parte

indiscutible del canon literario occidental y su influencia aún nos acompaña.

Con frecuencia, se observa que la poesía de T. S. Eliot abunda en recursos literarios que parece haber *aprendido* de los poetas metafísicos. De hecho, algunos de sus versos más famosos como las líneas del poema "Canción de amor de J. Alfred Prufrock" (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915) en los que compara al anochecer con un paciente anestesiado en una mesa de quirófano (*Like a patient etherised upon a table*; l.3), o aquellas en las que describe el descenso de la niebla sobre la ciudad y fregándose sobre los vidrios de las ventanas (*The yellow fog that rubs its back upon the window panes*; l.14) como lo hace un gato, son ejemplos claros del concepto metafísico (*metaphysical conceit*). Por supuesto, podrían incluirse innumerables ejemplos más. Por otra parte, la poesía de Eliot es extremadamente ingeniosa (*witty*) y reflexiva acerca de las preocupaciones universales del tiempo, de la vida y la muerte, del amor, tal como lo son la mayoría de los poemas metafísicos. En muchos casos, presenta además un carácter dramático, un sentido de audiencia, de inmediatez, que transportan al lector al mundo metafísico.

Sin embargo, no parece acertado asumir que el uso que Eliot hace de las figuras retóricas tradicionalmente asociadas con la poesía metafísica surja de un proceso directo de *borrowing* o préstamo, o simple imitación. Los principios sobre los que se basa la poesía modernista del siglo XX, muchos de los cuales son descritos por el mismo Eliot en sus ensayos críticos, resultan radicalmente distintos de los del siglo XVII. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo

es examinar el proceso de apropiación de los recursos metafísicos que Eliot practica y las variadas maneras en que los emplea como expresión del esquema de pensamiento modernista. Utilizando un análisis de la traducción de Felipe Benítez Reyes del poema de Eliot 'Rapsodia en noche de viento' (*Rhapsody on a Windy Night*, 1911) como ejemplo, que de ninguna manera pretende ser exhaustivo, se examinará el funcionamiento de algunos recursos literarios típicamente metafísicos en un contexto modernista. Desde el punto de vista formal, el análisis se basa en la premisa de que el resurgimiento del interés en la poesía metafísica en el siglo XX se encuentra estrechamente relacionado con el hecho de que ciertos recursos metafísicos, especialmente el concepto metafísico (*conceit*), resultan instrumentales en la expresión de las ansiedades modernistas tal como las expresa Eliot en su poesía. Desde la perspectiva semántica, se establecerán relaciones entre algunas de las inquietudes expresadas por los poetas metafísicos y la manera en la que aparecen resignificadas en la poesía de Eliot.

Eliot y la poesía metafísica

Hoy en día, el término *metafísico* se refiere a un grupo de poetas del siglo XVII liderados por John Donne cuya característica distintiva es el uso del *conceit* metafísico tal como lo define Chiacchio (2007, p.108):

[...] aquella metáfora donde los dos términos no presentan similitud sino que ésta nace forzada por el contexto del poema. Es decir, mientras en una metáfora los dos elementos de la comparación mantienen semejanzas fuera del contexto del poema, en el *conceit* esas

semejanzas son creadas por el poeta en el poema.

Las opiniones acerca de este recurso son dispares. En *La vida de los poetas (Lives of the Poets, 1781)*, Samuel Johnson (en Ruthven, 1969, p.7, mi traducción) expresa su desprecio hacia este recurso, en el cual

Las ideas más heterogéneas son unidas con violencia unas contra otras; la naturaleza y el arte son forzados en busca de ilustraciones, comparaciones y alusiones. Su erudición instruye y su sutileza sorprende, pero el lector comúnmente siente que paga un alto precio por ambas alegrías y, aunque a veces siente admiración, rara vez obtiene satisfacción.

Al otro extremo del espectro se encuentra T. S. Eliot quien, en 1921, lo definió como “la elaboración (en contraste con la condensación) de las imágenes poéticas hasta el punto más extremo a las que el ingenio las pueda llevar” (mi traducción), revelando así su actitud aprobatoria hacia el *conceit*. Existen, además, innumerables opiniones intermedias que no han sido incluidas en este trabajo por razones de tiempo y espacio. Es principalmente a través de este recurso que Eliot se conecta formalmente con los metafísicos.

Sin embargo, el *conceit* no es el único punto de contacto. En sus ensayos, Eliot se refiere a una “sensibilidad asociada”, a “un mecanismo de sensibilidad que era capaz de devorar cualquier tipo de experiencia”, a “la recreación del pensamiento en sentimiento” (Eliot, 1921; mi traducción), entre otras habilidades de este grupo de poetas. Lo que llamó la atención de Eliot fue que, en tanto los poetas metafísicos tenían una concepción holística del hombre y escribían acerca del espíritu, las emociones y el

cuerpo como un todo, los poetas neoclásicos que los sucedieron en el siglo XVIII se enfocaron en la racionalidad del hombre (su “corteza cerebral”, nos dice Eliot), y así minimizaron la importancia de los sentimientos y se olvidaron de que el hombre tiene un cuerpo con el que percibe al mundo (Eliot lo simboliza en el “tracto digestivo”). Por otra parte, los románticos del siglo XIX, quienes reaccionaron contra la racionalidad extrema de los neoclásicos, dejaron los procesos mentales de lado pero tampoco tomaron en cuenta al cuerpo, ya que la forma en que presentan el amor y otras tantas emociones es siempre idealizada y etérea, pero casi nunca una experiencia corporal. Eliot (1921) explica:

En el siglo XVII tuvo lugar una disociación de la sensibilidad de la que jamás nos hemos recuperado. Y esta disociación, como es natural, se vio agravada por la influencia de los dos poetas más poderosos del siglo, Milton y Dryden. Cada uno de ellos cumplió determinadas funciones poéticas tan extraordinariamente bien que la magnitud de algunos efectos ocultó la ausencia de otros [...] Uno debe observar la corteza cerebral, el sistema nervioso, y el tracto digestivo.

Éste es el tipo de disociación de la sensibilidad que Eliot critica y se propone superar en su poesía.

Eliot y el modernismo

En su búsqueda de una nueva sensibilidad asociada, Eliot incluye en su poesía un número considerable de recursos que *aprendió* de los metafísicos. No obstante, y tal como se anticipa en la introducción de este trabajo, no se trata de un simple “tomar prestado” o de una copia de estilos; el proceso es mucho más complejo: Eliot

se apropia de los recursos estilísticos metafísicos y los emplea de manera innovadora dentro de un contexto modernista, resignificándolos y transformándolos así en las herramientas perfectas para expresar las ansiedades del hombre moderno.

Faulkner (1977, p.1) ubica la edad de oro del modernismo entre las décadas del 10 y 30 del siglo XX y lo describe como “parte del proceso histórico por el cual las artes se apartan de las convenciones del siglo XIX, que con el paso del tiempo se habían transformado en convenciones muertas” (mi traducción). Una vez perdido el consenso victoriano, el hombre modernista tuvo la sensación de que su momento histórico era el más complejo que hubiera existido, y sería Eliot el encargado de plasmar esta complejidad en su poesía. Según Salinger (en Ford, 1983, p. 443; traducción propia).

Eliot le devolvió la dignidad intelectual a la poesía inglesa; en un momento en que pocas personas la tomaban con seriedad, él ideó una forma de expresar a través de la poesía que representaba tanto lo superficial como lo profundo de la mente modernista, siempre atento a lo que lo rodeaba, a su lugar en la historia [...].

El análisis de “Rapsodia en noche de viento” (*Rhapsody on a Windy Night*) que se ofrece a continuación intentará ilustrar el punto anterior, es decir que, a través de su poesía, Eliot se convertiría en el vocero de una generación. El foco del análisis estará puesto en cómo Eliot se transforma en la voz del hombre modernista empleando recursos estilísticos tradicionalmente metafísicos y construyendo nuevos significados alrededor de problemáticas también

tradicionalmente metafísicas, y de esta manera se intentará demostrar que la hipótesis admiración/imitación resulta, si no completamente incorrecta, al menos debatible.

Análisis de ‘Rapsodia en noche de viento’

El poema ‘Rapsodia en noche de viento’ fue publicado en 1917, durante el auge del modernismo, como parte de la colección *Prufrock y otras observaciones* (*Prufrock and Other Observations*). Eliot lo compuso en Harvard en 1911 luego de su regreso de París, y trata principalmente de la sordidez de la vida urbana, al igual que otros poemas en la colección.

Los primeros versos del poema muestran a la voz del poema (de aquí en más, “el personaje”) vagando en las calles, y su pensamiento parece haber perdido coherencia bajo los efectos de la luz de la luna. Una farola parlante le advierte acerca de presencias perturbadoras: una mujer en un vestido sucio y harapiento (¿una prostituta?), un gato escarbando restos de comida. Muchas de las imágenes que cobran vida en la advertencia de la farola se expresan como *conceits* metafísicos y describen una realidad que aparece como fragmentaria y compleja en la mente del personaje y que, por lo tanto, no puede trazarse en términos cotidianos o utilizando recursos retóricos más conservadores. Observemos dos ejemplos de *conceits* metafísicos trabajando en pos del modernismo:

Cada farola
que dejo atrás

*Every street
lamp that I pass
Beats like a
fatalistic drum,*

redobla como
un tambor
fatalista
y, a través de
los dominios
de lo oscuro,
la
medianoche
agita la
memoria
como agita un
demente el
cadáver de un
geranio.

*And through the
spaces of the
dark
Midnight
shakes the memory
As a madman
shakes a dead
geranium. (l.8-
12)*

la farola dijo:
"Mira a esa
mujer
que titubea ante
ti a la luz de la
puerta
que se abre
ante ella como
una mueca.
Puedes ver que
la cenefa de su
vestido
está hecha
jirones y
manchada de
arena,
que el rabillo de
su ojo
se retuerce
como un alfiler
doblado".

*[...] Regard
that woman
Who hesitates
towards you in
the light of the
door
Which opens
on her like a
grin.
You see the
border of her
dress
Is torn and
stained with
sand,
And you see
the corner of
her eye
Twists like a
crooked pin.
(l.16-22)*

En primer lugar, Eliot compara una farola con un tambor; luego, compara la medianoche que "sacude" recuerdos con un loco agitando una planta. Estas comparaciones son claramente inusuales y dependientes del contexto del poema; en la vida real, las farolas no suenan como tambores y la medianoche, aunque esté personificada, no puede sacudir nada literalmente hablando. También resulta interesante la manera en que Eliot yuxtapone lo tangible y lo intangible para construir estas imágenes: en la primera, a un objeto sólido e inanimado, la farola, se le atribuye movimiento y sonido; en la segunda, un momento intangible se concretiza en el acto de agitar de una manera típicamente metafísica. Más adelante, el abrir de una puerta se compara con una mueca/sonrisa (*a grin*), y el retorcerse del rabillo del ojo de una mujer se compara con un alfiler torcido (*a crooked pin*):

Una vez más, estas dos imágenes constituyen ejemplos de la elaboración de una metáfora "hasta el punto más extremo a las que el ingenio la[s] pueda llevar" (Eliot, 1921)¹. La imagen visual de la puerta abriéndose se iguala a la separación de los labios en una sonrisa/mueca. El peso del *conceit* recae sobre el segundo elemento, que es altamente sugestivo, en contraste con la puerta que simplemente se abre. Eliot invita al lector a especular acerca de lo sugerido por el abrir; la oscuridad que yace más allá de la puerta, lo no dicho en el interior de esa sonrisa/mueca (que no es un *smile* sino un *grin*, y por lo tanto carga con la connotación negativa de esta palabra); lo sugerido por la

¹ Traducción propia.

arena adherida al vestido harapiento de la mujer (*torn and stained with sand*).

El segundo *conceit* contribuye a construcción de la imagen negativa. El lector podría preguntarse por qué se retuerce el ojo de la mujer, y por qué resulta posible asociarlo con un alfiler, un objeto puntiagudo, afilado y capaz de causar dolor, al mismo tiempo torcido (*crooked*; l.22). La comparación es indudablemente ingeniosa, pero el *conceit* hace más que transformar a la poesía de Eliot en ingeniosa. Cada *conceit* describe un fragmento de la percepción y/o de la memoria del personaje que camina de noche por las calles de la ciudad; cada *conceit* es una invitación al lector a acompañar los pensamientos que cruzan la mente del personaje, que se presentan como una serie de imágenes interconectadas, a la vez sucesivas y simultáneas. De esta manera, aunque el poema parece ofrecer un relato cronológico de la caminata del personaje, Eliot juega con una noción de tiempo sofisticada y compleja que va más allá de lo lineal.

Su preocupación por el tiempo, tan frecuente en la poesía metafísica, resulta evidente desde el principio, cuando el verso “Las doce en punto.” (*Twelve of the clock*; l.1) abre el poema. El tiempo constituye el principio estructurador del poema, que se divide en estrofas cuyas primeras líneas refieren a horarios: “las doce en punto”, “la una y media”, “las dos y media”, y así sucesivamente. La estructura es al mismo tiempo espacial (Bergson, 2003 en Cherniavsky, 2006, p.2) porque los horarios se corresponden con las pausas que el personaje realiza en cada una de las farolas, lo que construye el ritmo, “las propiedades musicales que preocupan al poeta

de cerca” ya que brindan “un ritmo de emoción fluctuante, esencial para la estructura musical del todo”. En el poema,

[...] el ritmo y la estructura se construyen a partir de la alternancia entre momentos de quietud y fases de movimiento, entre análisis y síntesis, entre el campo reducido de la visión física y el campo de la visión imaginativa, entre la percepción inmediata y la evocación.’ (Eliot, 1942 en Mendilow, 1968, p. 323; traducción propia).

Mientras cada farola murmura un encantamiento que dirige la atención del personaje hacia nuevas imágenes, éstas penetran la memoria y se mezclan con recuerdos ya existentes para formar un tiempo subjetivo. Eliot conecta el tiempo y la experiencia individual de manera indivisible; en otras palabras, presenta al tiempo como un permanente fluir de momentos, cada ellos representado por una imagen/pensamiento, que no pueden medirse con el reloj sino con *le durée*, una noción Bergsoniana que se refiere a la duración en la mente, a un tiempo psicológico, que no es fijo sino que se modifica permanentemente.

Así, el poema abunda en imágenes de esterilidad, aislamiento y decadencia que funcionan como correlato objetivo de los sentimientos del personaje, quien percibe e incorpora la sordidez de la ciudad como propia. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que las referencias a horarios precisos responden a la necesidad del personaje de controlar estos pensamientos fragmentarios, estas imágenes aparentemente desconectadas que atraviesan su mente mientras camina, y de transformarlos en una experiencia unificada. El tiempo funciona

como un marco en el poema que contiene el incesante fluir de la conciencia. Así, las imágenes que brotan en su mente en distintos horarios se transforman en las piezas de un rompecabezas que, al armarse, da vida a la imagen de la vida sórdida de la ciudad tal como la experimenta la voz del poema. Las imágenes se conectan por asociación de ideas, repetición léxica y evocación, reflejando así la dinámica de los procesos mentales: el ojo de la prostituta que se retuerce como un alfiler doblado (*twists like a crooked pin*; l.22) evoca “en la playa una rama retorcida” (*a twisted branch upon the beach*; l.25) como también “un enorme tropel de cosas retorcidas” (*a crowd of twisted things*; l.24), y las tres imágenes conducen a “El último retorcimiento del cuchillo” (*The last twist of the knife*; l.78) al cierre del poema. De la misma manera, el raballo del ojo de la mujer mencionado más arriba se relaciona con el vacío en los ojos del niño cuando el personaje declara “Nada pude yo ver tras la mirada de ese niño” (l.40), los ojos que intentaban mirar a través de las contraventanas luminosas (*peer through lighted shutters*; l.42) y el ojo debilitado de la luna (*the moon’s feeble eye*; l.52) Cada instancia de repetición léxica funciona como un hilo en la red de la experiencia del personaje en su caminata y a lo largo del tiempo, contribuyendo así a la construcción de un patrón de significado que intenta resolver el problema de la fragmentación. La última línea del poema sugiere la unificación de la experiencia en “El último retorcimiento del cuchillo” (l.78). Ésta parece ser la única conclusión posible al recorrido del personaje, el resultado inevitable de su vagabundear físico, mental y espiritual, que le revelan la triste

realidad: recluirse en su habitación mientras la farola le indica el camino no significa que pueda escapar de su desamparo y su desazón. “El último retorcimiento del cuchillo” simboliza el momento de dolor epifánico que experimenta el personaje al encontrarse en el mismo lugar en el que todo comenzó, y al tomar conciencia de su parálisis y alienación, tal vez los peores males de la existencia modernista.

Conclusión

Del análisis se desprende que el poema posee una sensibilidad unificada. La experiencia de vagar por las calles durante la noche afecta al personaje en todos los ámbitos de su personalidad ya que Eliot demuestra que posee ese “mecanismo de sensibilidad capaz de devorar cualquier clase de experiencia” (Eliot, 1921; mi traducción) que tanto admiraba en los poetas metafísicos. Sin embargo, resulta evidente que ésta no es la sensibilidad de un hombre del siglo XVII sino la de un modernista. En otras palabras, si el análisis se limitara a los aspectos formales del poema, podría decirse que la poesía de Eliot y la de los poetas metafísicos son notablemente similares; no obstante, al examinar en profundidad cómo Eliot emplea los recursos retóricos en “Rapsodia en noche de viento” se revela una transformación de los recursos metafísicos en armas modernistas. Cada imagen y cada *conceit* responden a la necesidad del poeta de expresar las complejidades del hombre moderno, cuyo cuerpo, corazón y mente son sustancialmente diferentes de los de los sujetos de la poesía metafísica. Por lo tanto, resulta posible concluir que, en vez de explicar la presencia de recursos

metafísicos en la poesía de Eliot como simple imitación tal como se ha hecho en numerosas oportunidades, deberíamos pensar en un proceso de apropiación y resignificación de tales recursos que, en la poesía de Eliot, construyen un retrato fiel de las sensibilidades y las ansiedades del hombre moderno.

Referencias

- Cherniavsky, A. (2006) "La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad", (pp. 45-68). Buenos Aires: Revista de filosofía y teoría política. Universidad de Buenos Aires.
- Chiaccio, C. (2007). *Rostros de la humanidad: La poesía de John Donne*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Escuela de Lenguas.
- Eliot, T. S. (1917). *Prufrock and Other Observations*. Londres: The Egoist Ltd.
- Eliot, T. (1921). Review of *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, by Herbert J. C. Grierson. *Times Literary Supplement*. Disponible en www.the-tls.co.uk/articles/public/archives/. (Recuperado 18/08/2016)
- Faulkner, P. (1977) *The Critical Idiom 35: Modernism*. Bristol: J. W. Arrowsmith Ltd.
- Grierson, H. (1912) *Metaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Reyes, B. (2011). "Un poema de T.S. Eliot". Disponible en <http://felipe-benitez-reyes.blogspot.com/2011/08/un-poema-de-ts-eliot.html>. (Recuperado 10/10/2018)

Ruthven, K. (1969). *The Critical Idiom 4: The Conceit*. Londres: Methuen.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019