Huellas de T. S. Eliot en el capítulo 61 de *Rayuela*

Ioana Gruia
Universidad de Granada
ioanagru@ugr.es

Resumen: La hipótesis de lectura y trabajo es la presencia de huellas de T. S. Eliot en el capítulo 61 de *Rayuela*. En este sentido intento localizar y comentar estas huellas a través de un análisis comparado entre el capítulo y varios versos y algunas nociones del autor angloamericano, teniendo en cuenta la vinculación de Cortázar con la poesía en lengua inglesa y, concretamente, con T. S. Eliot.

Palabras clave: Cortázar, Eliot, huellas, *Rayuela*, capítulo 61.

Es bien sabido que en la organización narrativa de *Rayuela* el diálogo intertextual ocupa un papel protagonista. Dentro del complejísimo tejido de refencias me ocuparé de un nombre muy pocas veces asociado al de Cortázar, T. S. Eliot. La hipótesis de partida es que en el capítulo 61 de *Rayuela* hay, a mi entender, varios elementos que permiten pensar en una impronta del autor angloamericano, impronta que remitiría tanto a la poesía como a los ensayos eliotianos. Intentaré apoyar mi propuesta de lectura con un análisis comparado entre estos elementos del capítulo y los versos y nociones correspondientes de Eliot. Les propongo entonces una lectura detenida del fragmento de Cortázar, una lectura durante la cual procuraré localizar y comentar las huellas de Eliot.

El capítulo es una nota inconclusa de Morelli. Este dato es muy significativo, siendo Morelli "una suerte de espejo de Cortázar escribiendo *Rayuela*"[1] y "una máscara particular [...] doble como personaje y como autor. Por una parte, escritor-gurú de los miembros del Club de la Serpiente y duplicación ideal de Horacio y por otra parte, el escritor de la teoría y de la estética de Cortázar."[2] Una teoría de la novela, claro está, en perpetuo movimiento[3], alejada de cualquier solemnidad y que incorpora el juego como algo esencial; las referencias eliotianas aparecen pues en este juego de máscaras y desdoblamientos como referencias de Morelli y tienen una dimensión lúdica muy importante, de acuerdo con el tono general de *Rayuela*. En este sentido, antes de entrar en el análisis propiamente dicho, tal vez sea útil decir algunas palabras sobre Cortázar lector de poesía en lengua inglesa inglesa y de Eliot. Sabemos que esta poesía era la preferida de Cortázar y que Keats lo fascinaba[4], según leemos en sus declaraciones a Evelyn Picon Garfield:

> Desde joven me incliné hacia la poesía en inglés y ahora sigo prefiriendo la poesía en inglés a cualquier otra poesía, incluso a la poesía en francés que la leo con mayor profundidad porque conozco mejor el francés que el inglés. Y sin embargo tengo la impresión de que el inglés para mí es el idioma de la poesía. Desde muy joven yo me sentí profundamente marcado por los románticos ingleses.[...] La poesía en lengua inglesa es para mí la que más cuenta.[5]

---

[1] Milagros Ezquerro, "*Rayuela.* Estudio temático", Cortázar, Julio, *Rayuela*, Julio Ortega et Saúl Yurkievich éds., Madrid, Archivos, 1991, p. 616.

[2] Eduardo Ramos Izquierdo, "La escritura lúdica en *Rayuela*", *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1986, p. 259.

[3] Cf. Jaime Alazraki, "*Rayuela.* Estructura", Cortázar, Julio, *Rayuela*, Julio Ortega et Saúl Yurkievich éds., Madrid, Archivos, 1991, p. 636.

[4] Ver al respecto Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Barcelona, Punto de Lectura, 2004.

En cuanto a Eliot, por lo que parece, Cortázar en la madurez se había alejado de éste. En una declaración de 1966 señalaba:

> En mi juventud la literatura era para mí la "grande", es decir, aparte de los clásicos, la literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar goethiana para entenderse; hoy en día todo eso me atrae mucho menos, porque me encuentro más o menos de punta con ella. Nadie puede negar sus notables logros, pero al mismo tiempo está enteramente circunscrita dentro de la corriente principal de la tradición occidental. Lo que me interesa cada vez más actualmente es lo que yo llamaría la literatura de excepción.[6]

Hay algunas alusiones a Eliot en las *Cartas* de Cortázar. En una carta a Damián Bayón, fechada el 20 de julio de 1954, Cortázar informa que Aurora y él irán a ver la obra teatral de Eliot *The Confidential Clerk*, obra que les "parece todavía más horrenda que *The Cocktail Party* y creemos que Eliot está idiota o nos toma el pelo"[7]. Sin embargo, sabemos (por una carta dirigida a Paul Blackburn, 27 de marzo de 1960), que tenía en su casa y escuchaba de vez en cuando un disco de poesía del "viejo Eliot"[8].

En este sentido, creo que conviene leer las huellas eliotianas del capítulo teniendo en cuenta la admiración teñida de ironía benigna de Cortázar hacia Eliot y el alejamiento del tono solemne no sólo puesto en práctica sino también teorizado en *Rayuela*. Claro está que los *Cuatro cuartetos*, referencia principal del texto que nos ocupa, están escritos desde la solemnidad. A través de Morelli, Cortázar, según veremos enseguida, subvierte esta solemnidad integrándola en la dinámica lúdica de *Rayuela*, transformándola en un juego, cuyas reglas, eso sí, hay que tomarse muy en serio, como en todos los juegos. Cabe añadir también que Eliot, contrariamente a su imagen más difundida, tiene varios poemas escritos en tono paródico y autoparódico, siendo el creador de "Mr. Eliot", una máscara, igual que Morelli es una máscara de Cortázar. Además Eliot, al igual que Cortázar, lleva a cabo una compleja meditación sobre la palabra y sobre el lenguaje.

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho, quisiera comentar cómo he llegado a la hipótesis de la relación Cortázar-Eliot en este texto: "a oído" me ha parecido un capítulo totalmente eliotiano y me he propuesto comprobarlo con un cotejo empírico. Había un indicio inmediato, inconfundible: "el correlato objetivo", noción eliotiana por excelencia. Además, en *Rayuela* se hacen algunas alusiones a Eliot: en el capítulo 122 –cuyo comienzo, "Las enfermeras iban y venían hablando de Hipócrates", envía claramente a los versos "In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo" de "La canción de amor de J. Alfred Prufrock"- Oliveira lo menciona expresamente: "-Time present and time past- recitó Oliveira- are both perhaps present in time future. Está escrito que hoy todo va a parar a los versos de T. S." A mi juicio, también el final del capítulo 109 tiene reminiscencias eliotianas: "entender la gran rosa polícroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley." El "té con galletitas Bagley" recuerda de alguna manera el "té con tostadas" y el "té con pastas y helados" de "La canción de J. Alfred Prufrock."

---

[5] Julio Cortázar, cf. Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1978, p. 42-43.

[6] Julio Cortázar, cf. Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 364.

[7] Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, vol.1, Aurora Bernández ed., Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 302.

[8] Cf. *ibid*., p.420.

En el capítulo 61 el cuerpo, el tiempo, la luz, lo otro y la puerta son núcleos fundamentales de significación. Constituyen en este sentido signaturas que tejen, que marcan el texto. Veamos el principio:

> No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser.

Ya solamente el principio convoca varios momentos de *Cuatro cuartetos.* De hecho, mi hipótesis es que las huellas eliotianas del capítulo se localizan especialmente en los *Cuatro cuartetos* y sobre todo en el primero, "Burnt Norton". Recordemos el jardín de "Burnt Norton" y su puerta, la "puerta que nunca abrimos", la puerta que conduce a la rosaleda y a la luz, la puerta de "lo que podría haber sido y lo que ha sido", la puerta de las opciones y los caminos que no se han tomado pero se habrían podido tomar, la puerta de la revelación y la epifanía, la puerta para siempre incorporada a nosotros en la nostalgia de lo que no hicimos, de lo que no conocimos y precisamente por ello nuestra puerta más íntima. Si queremos, la puerta a partir de la cual "empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser" porque es una puerta que en realidad, en la realidad inmediata, palpable, no se ha franquedo, pero es una puerta con la que se ha soñado tanto que se ha convertido en un irrenunciable "sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio". Veamos los versos de Eliot:

> Time present and time past
> Are both perhaps present in time future
> And time future contained in time past.
> If all time is eternally present
> All time is unredeemable.
> What might have been an abstraction
> Remaining a perpetual possibility
> Only in a world of speculation.
> What might have been and what has been
> Point to one end, which is always present.[9]

"La primera puerta" es la entrada en el reino del "what might have been", el pasadizo nunca tomado, la puerta nunca abierta hacia la rosaleda, lo que Spender llamaba "the choice not made"[10] :

> Footfalls echo in the memory
> Down the passage which we did not take
> Towards the door we never opened

[9] "El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./ Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible./ Lo que podría haber sido es una abstracción/ que queda como perpetua posibilidad/ sólo en un mundo de especulación./ Lo que podría haber sido y lo que ha sido/ apuntan a un solo fin, que está siempre presente." Todas las traducciones de los versos de Eliot se citarán por T. S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*, Madrid, Alianza, 2002, traducción de José María Valverde.

[10] Stephen Spender, *Eliot*, Glasgow, Fontana Modern Masters, 1975, p. 159.

Into the rose-garden.[11]

"Eso que verdaderamente se es" comienza una vez traspasada la puerta, la puerta del jardín de Burnt Norton, la "puerta de luz" de Cortázar, la puerta más allá de la cual se oyen los "otros ecos". La puerta es el acceso al "centro" que busca *Rayuela* y recuerda "la nostalgia del reino" porque es "nuestro primer mundo" ("our first world"):

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world […][12]

Estamos pues en el reino del "what might have been", "into our first world". El recuerdo actualiza como nostalgia las expectativas desechadas, las puertas que han permanecido cerradas porque nunca hemos intentado abrirlas. Sabemos así que "Footfalls echo in the memory/ Down the passage which we never opened/ Into the rose-garden" y no podemos dejar de pensar con melancolía en qué hubiera ocurrido "allá por el pasadizo que nunca tomamos/ hacia la puerta que nunca abrimos". En este sentido cobra especial importancia lo que Stephen Spender llamaba "the choice not made": "Some people lead an intense interior mental life in which the choice not made remains for them the subject of endless speculation."[13]. Lo que se opera entonces es una invención de la memoria. ¿Por qué se inventa la memoria? Tal vez porque, como dice el pájaro en "Burnt Norton", "human kind/ Cannot bear very much reality" y necesita inventarse la superficie centelleante de luz de un estanque en realidad seco, en una imagen bellísima y asombrosa. Detrás de "the unheard music hidden in the shrubbery"[14] parecen resonar los versos de "Ode on a Grecian Urn" de Keats: "Heard melodies are sweet, but those unheard/ Are sweater". Los "otros ecos" que en "Burnt Norton" "habitan el jardín", los ecos de lo que no llegó a pasar serían así las cadencias nunca escuchadas y precisamente por ello más dulces de la "Oda sobre una urna griega".

Volviendo al capítulo de Cortázar, la "deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podrían cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio" lleva a pensar en los "otros ecos" que se escuchan en el jardín de Burnt Norton una vez se ha traspasado la puerta, los ecos del "primer mundo", del "reino", de la revelación a través de la luz. La "deslumbrante explosión hacia la luz" la encontramos no sólo en el texto de Cortázar, sino también en la epifanía del jardín de "Burnt Norton":

And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.
There they were as our guests, accepted and accepting.
So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,

[11] "Hay eco de pisadas en la memoria/allá por el pasadizo que no tomamos/ hacia la puerta que nunca abrimos/ a la rosaleda"
[12] "Otros ecos/ habitan el jardín. ¿Seguiremos?/ Deprisa, dijo el pájaro, encontradlos, encontradlos,/a la vuelta de la esquina. A través de la primera puerta,/ entrando a nuestro primer mundo […]"
[13] Stephen Spender, *Eliot*, Glasgow, Fontana Modern Masters, 1975, p. 159.
[14] "la música no oída oculta entre los arbustos"

> The surface glittered out of heart of light,
> And they were behind us, reflected in the pool.
> Then a cloud passed, and the pool was empty.
> Go, said the bird, for the leaves were full of children,
> Hidden excitedly, containing laughter.
> Go, go, go, said the bird: human kind
> Cannot bear very much reality.[15]

Detrás de "sin tiempo ni espacio" suenan los siguientes versos de "Burnt Norton", relacionados con la epifanía del jardín:

> 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.[16]

Eliot se refiere al "punto fijo del mundo giratorio", al punto que reúne los contrarios. En este sentido vemos que la coincidencia de los contrarios, fundamental en los *Cuatro cuartetos* (sobre todo en "Burnt Norton" y en "East Coker" donde Eliot reescribe a san Juan) es un elemento compartido por el capítulo de Cortázar. Ahora bien, mientras que en Eliot esta coincidencia aparece en clave a menudo mística, en Cortázar no tiene ningún rasgo de misticismo religioso y sí mucho de juego y de asombro.

En cuanto a la "puerta", la "puerta de ópalo y diamante" recuerda que después de la puerta a la rosaleda en "Burnt Norton", después de la epifanía y del brillo del instante,

> Garlic and sapphires in the mud
> Clot the bedded axle-tree.[17]

Detrás de "garlic and sapphires in the mud" está el verso de Mallamé "Tonerre et rubis aux moyeux", perteneciente al poema "M'introduire dans ton histoire"[18].

Los "pedazos de tiempo y de piel, estos asomos tan por debajo y lejos de ese otro asomo ahí al lado, pegado a mi cara" pueden conducir a pensar en los "marchitados muñones de tiempo" de la segunda parte de *La tierra baldía*, "Una partida de ajedrez":

> And other withered stumps of time
> Were told upon the walls [...][19]

La fragmentación del cuerpo aparece en Eliot tanto en "La canción de amor de J. Alfred Prufrock" como en "Burnt Norton". Veamos "La canción de J. Alfred Prufrock":

---

[15] "Y la mirada del ojo sin ser vista cruzaba, pues las rosas/ tenían el aspecto de las flores que son miradas./ Allí estaban como invitadas nuestras, aceptadas y aceptando./ Así avanzamos, y ellas, en ordenación formal,/ a lo largo de la alameda vacía, hacia el círculo de boj,/ para mirar en lo hondo del estanque vaciado./ Seco el estanque, seco el cemento, de bordes pardos,/ y el estanque se llenó de agua salida de la luz del sol,/ y quedaron detrás de nosotros, reflejándose en el estanque./ Entonces pasó una nube, y el estanque quedó vacío./ Anda, dijo el pájaro, pues las hojas estaban llenas de niños,/ escondidos con emoción, conteniendo la risa./ Anda, anda, anda, dijo el pájaro; la especie humana/ no puede soportar mucha realidad."

[16] "Sólo puedo decir, *ahí* hemos estado; pero no puedo decir dónde./ Y no puedo decir cuánto tiempo, pues eso es situarlo en el tiempo."

[17] "Ajo y zafiros en el fango/ se cuajan en el eje atascado."

[18] Ver al respecto Edward J.H. Greene (*T. S. Eliot et la France*, Paris, Éditions Contemporaines, Boivin 1951, p. 137).

[19] "Y otros marchitados muñones de tiempo/ se contaban en las paredes".

And I have known the eyes already, known them all—
The eyes that fix you in a formulated phrase
[…]

And I have known the arms already, known them all
Arms that are braceleted and white and bare
[…]

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.[20]

En "Burnt Norton" leemos:

The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
Appeasing long forgotten wars.
The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars
Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf[21]

¿Dónde está la luz? En "Burnt Norton" "la luz sigue/ estando en el punto fijo del mundo que da vueltas", "en el punto carnal del mundo giratorio":

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.[22]

Creo que podemos reconocer una similitud entre estos versos y la "luz total sin tiempo ni espacio" del texto de Cortázar. Además, otros versos de "Burnt Norton" son susceptibles de ayudar esta hipótesis de lectura:

---

[20] "Y he conocido ya los ojos, los conozco todos-/ los ojos que te miran fijos en una expresión formulada,/ [...]// Y he conocido ya los brazos, los conozco todos-/ brazos con pulseras y blancos y desnudos/[...]// Debería yo haber sido un par de ásperas garras/ corriendo por el fondo de mares silenciosos."

[21] "El cable vibrante en la sangre/ canta bajo cicatrices nunca envejecidas/ apaciguando largas guerras olvidadas./ El baile a lo largo de la arteria/ la circulación de la linfa/ están cifradas en la deriva de las estrellas/ ascienden al verano en el árbol/ nos movemos en torno al árbol móvil/ en luz sobre la hoja cifrada"

[22] "En el punto carnal del mundo giratorio. Ni carnal ni sin carne;/ ni desde ni hacia; en el punto fijo, allí está la danza,/ pero ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza,/ donde se reúnen pasado y futuro. Ni movimiento desde ni hacia,/ ni subida ni bajada. Excepto por el punto, el punto fijo,/ no habría danza, y sólo está la danza./ Sólo puedo decir, *ahí* hemos estado; pero no puedo decir dónde./ Y no puedo decir cuánto tiempo, pues eso es situarlo en el tiempo."

Yet the enchainment of past and future
Woven in the weakness of the changing body,
[…]
Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time[23]

La intuición de la existencia de esta "puerta de ópalo y diamante" que será luego la "puerta de luz" (cabe observar además una progresión entre el inicial "sentimiento" y la final "asediante certeza", ambos íntimamente vinculados al cuerpo: "pegado a mi cara", "pegada a la cara") hace que la libertad de movimiento parezca "fingida". Recordemos (aunque el anhelo místico que hay en Eliot es ausente en Cortázar o, mejor dicho, en *Rayuela* se trata de otro tipo de anhelo, mucho más vitalista y lúdico, de apertura hacia lo fantástico en tanto que incorporado a la cotidianeidad) los siguientes versos de "Burnt Norton":

The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,[24]

Vamos a ver la segunda parte del capítulo:

> Puesto que soy solamente este cuerpo ya podrido en un punto cualquiera del tiempo futuro, estos huesos que escriben anacrónicamente, siento que ese cuerpo está reclamándose, reclamándole a su conciencia esta operación todavía inconcebible por la que dejaría de ser podredumbre. Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser. Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz (cómo nombrar esa asediante certeza pegada a la cara) el ser será otra cosa que cuerpos y almas *y*, que yo y lo otro, que ayer y mañana. Todo depende de... (una frase tachada).
>
> Final melancólico: Un *satori* es instantáneo y todo lo disuelve. Pero para llegar a él habría que desandar la historia de fuera y la de dentro. Trop tard pour moi. Crever en italien, voire en occidental, c'est tout ce qui me reste. Mon petit café-crème le matin, si agréable…

Recordemos una vez más los versos de Eliot:

> El tiempo pasado y el tiempo futuro
> no permiten más que un poco de conciencia.

"Fuera del cuerpo y fuera del mundo" sería, en mi opinión, algo equivalente al "punto fijo" ("Burnt Norton") y, sobre todo, al "punto de intersección de lo temporal con el tiempo" ("Las Dry Salvages") de Eliot. En cuanto a la expresión "correlato objetivo", se trata de una famosísima noción que Eliot elabora en su ensayo "Hamlet"(1919):

---

[23] "Pero el encadenamiento de pasado y futuro/tejido en la debilidad del cuerpo cambiante,/ [...]/ El tiempo pasado y el tiempo futuro/ no permiten más que un poco de conciencia./ Ser consciente no es estar en el tiempo."

[24] "La libertad interior respecto al deseo práctico,/ el quedar desprendidos de acción y sufrimiento, desprendidos de las compulsiones/ interiores y de las exteriores, pero rodeado/ por una gracia de sentido, una blanca luz quieta y móvil."

> The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative', in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evocated.[25]

"Ese cuerpo que soy yo" necesitaría así en el futuro negarse a sí mismo "como tal", es decir, como cuerpo, y negar también "el correlato objetivo como tal", es decir, negar la relación inmediata, de causa-efecto, entre unos "hechos externos" precisos y organizados y una emoción asimismo precisa y organizada. Asimismo, cabe subrayar la alusión eliotiana al "aspecto de tiempo/ captado en la forma de limitación/ entre des-ser y ser". Creo que aquí hay también una reflexión sobre el lenguaje y sobre la escritura (en el sentido de reinvenciones) como puertas de luz, puertas de acceso al "reino", al "centro", al jardín si queremos de Burnt Norton. Las oposiciones binarias, las separaciones claras, las categorías, las coordenadas "cuerpos y almas", "yo y lo otro", "ayer y mañana" no bastan. Se necesita algo más, algo que no llegamos a saber porque es una frase tachada. Además, de manera muy eliotiana (pienso aquí en "La canción de J. Alfred Prufrock"), Morelli, como Prufrock (recordemos su dilema: "¿Debería yo, después del té con pastas y helados,/ tener la energía de forzar el momento hasta su crisis?" y su lamento "I grow old... I grow old…."; como Morelli, Prufrock se ve a sí mismo envejecido en el futuro) se autoparodia: "Mon petit café crème le matin, si agréable..." Pero sí sabemos que se trata de una epifanía, de una manifestación del mundo invisible dentro del mundo visible. La "deslumbrante explosión hacia la luz", la "puerta de ópalo y diamante", la "puerta de luz" propician la epifanía, la revelación, el brillo del instante, y desvelan lo que Cortázar llamaba "la nostalgia del reino", "esa asediante certeza pegada a la cara", equiparables al "dardo de luz" eliotiano del final de "Burnt Norton":

> Sudden in a shaft of sunlight
> Even while the dust moves
> There rises the hidden laughter
> Of children in the foliage
> Quick now, here, now, always-
> Ridiculous the waste sad time
> Stretching before and after.[26]

[25] T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1999, p. 145. « En arte el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un "correlato objetivo", esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada. » Traducción de Jaime Gil de Biedma en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 147.

[26] "De repente en un dardo de luz del sol/ aun mientras se mueve el polvo/ se levanta la risa escondida /de niños entre el follaje/ deprisa ahora, aquí, ahora, siempre/ ridículo el baldío tiempo triste/ extendiéndose antes y después."