



## ESCRITURA Y TEMPORALIDAD EN T. S. ELIOT Y LUIS ROSALES. DOS ESCRITURAS PARA UN MISMO TIEMPO

FRAN CONTRERAS

<https://orcid.org/0000-0002-2864-6191>

[fran.contreras@ehu.eus](mailto:fran.contreras@ehu.eus)

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (UPV/EHU)

**Resumen:** El presente trabajo ensaya un acercamiento a la escritura del tiempo, uno de los temas recurrentes en la literatura de posguerra, a través de dos poemarios fundamentales en las obras de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) y Luis Rosales Camacho (1910-1992): *The Waste Land* y *La casa encendida*, respectivamente. Puesto que este tema es también uno de los más reflexionados en la literatura, la filosofía y la ciencia contemporánea, se proponen para su estudio algunos textos críticos relevantes para esta cuestión referidos siempre a la obra de los dos autores seleccionados: no se trata, por tanto, de revisar una cuestión tan amplia en su contexto general, sino de aterrizarla en el análisis concreto de los textos elegidos. El análisis de la escritura del tiempo en la obra eliotiana permite, en un segundo movimiento, comparar las constantes principales del tratamiento del tiempo que desarrolla uno de los poetas fundamentales de la modernidad con las preocupaciones que vertebran el planteamiento de la temporalidad de Rosales en una de sus obras más representativas. De los resultados de este análisis se extrae entonces una conclusión fundamental y común. Estas escrituras del tiempo no están tan alejadas como en un primer momento pudiera parecer, puesto que ambas responden a un mismo tiempo, el de la posguerra: la de la Primera Guerra Mundial, en el caso de Eliot, y la de la Guerra Civil, en el caso de Rosales. Ambas son síntomas y constatan, a su vez, las secuelas de una misma fractura.

**Palabras clave:** Luis Rosales, Thomas Stearns Eliot, escritura del tiempo, literatura comparada, literatura contemporánea.

**Abstract:** This paper attempts an approach to the writing of time, one of the recurring themes in post-war literature, through two fundamental collections of poems in the works of Thomas Stearns Eliot (1888-1965) and Luis Rosales Camacho (1910-1992): *The Waste Land* and *La casa encendida*, respectively. Since this subject is also one of the most widely reflected on in literature, philosophy and contemporary science, some critical texts relevant to this question are proposed for study, always referring to the work of the two selected authors: it is not, therefore, a question of reviewing such a broad question in its general context, but of grounding it in the specific analysis of the chosen texts. The analysis of the writing of time in Eliot's work allows us, in a second movement, to compare the main constants in the treatment of time developed by one of the fundamental poets of modernity with the concerns that underpin Rosales' approach to temporality in one of his most representative works. The results of this analysis lead to a fundamental and common conclusion. These writings on time are not as far apart as might at first appear, since both respond to the same time, the post-war period: that of the First World War, in the case of Eliot, and that of the Civil War, in the case of Rosales. Both are, in turn, a symptom and evidence of the after-effects of the same fracture.

**Keywords:** Luis Rosales, Thomas Stearns Eliot, time writing, comparative literature, contemporary literature.

Recibido: 12/03/2025. Aceptado: 23/06/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16419878>

## 1. INTRODUCCIÓN. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS\*

«Es claro que el propósito didáctico impone un cierto grado de simplificación. Pero conviene servirle sin traicionar la fidelidad a la dialéctica del proceso cultural, siempre compleja, e irreductible, en su totalidad» (García de la Concha, 1987: 9). Estas palabras, que Víctor García de la Concha escribió a propósito de las generaciones poéticas de 1927 y 1936 y que atañen, en un sentido más amplio, a la diversidad de formas que componen el conjunto de la poesía española de preguerra y de posguerra, bien podrían —y, quizás, debieran— hacerse extensibles también a la literatura de principios del siglo XX y al proceso cultural en el que esta se ve inmersa; un panorama hartamente complejo para el que el tradicional método generacional se revela insuficiente, y más aún si se tienen en cuenta, como pretende este trabajo, las literaturas extranjeras y su recepción e influencia en el ámbito literario español.

En síntesis, estas páginas proponen un primer abordaje crítico al problema del tiempo a través de dos libros fundamentales en las trayectorias de ambos autores —*La casa encendida* (1949, 1967), de Luis Rosales, y *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot— entrelazados por un motivo común y central que hermana ambas escrituras, lo que Ioana Gruia llamó *escritura del tiempo* (2009: 31).

## 2. «ZAGUÁN», UNA PUERTA COMUNICANTE ENTRE LUIS ROSALES Y T. S. ELIOT

Fue Noemí Montetes-Mairal quien, al analizar las diferentes versiones de «Zaguán» (2010a), el soneto que sirve de pórtico a *La casa encendida*, apuntó la posibilidad de una influencia latente que permitiría relacionar el tono y los símbolos doloridos de la primera versión de este soneto, aparecida en el número 37 de la revista *Escorial*, publicado en octubre de 1943, y los primeros versos de *The Waste Land*, publicada en inglés en 1922 y traducida a nuestra lengua por primera vez en 1930<sup>1</sup>. Con el tiempo, esta influencia se borraría en el resto de

---

\* El presente trabajo se realiza en el marco de una ayuda para la investigación dentro del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Fran Contreras es miembro del grupo de investigación de la UPV/EHU «Ideolit: La literatura como documento histórico: historia, ideología y texto» (GIU21/003) y miembro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades «Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI (Continuación)» (PID2022-138918NB-I00).

<sup>1</sup> En 1930 aparecen dos traducciones fundamentales de *The Waste Land* a nuestra lengua: una de Enrique Manguía, en prosa, titulada «El Páramo de T. S. Eliot», publicada en México, en el número 26-27 (julio-agosto) de la revista *Contemporáneos*, y otra de Ángel Flores, en verso, publicada en forma de *plaque* por la Editorial Cervantes y titulada como se titularía a partir de entonces en nuestro idioma, *Tierra baldía* (Barón, 1996: 18), que fue, según Howard T. Young, «la primera completa en castellano» (1993: 270). Para una aproximación a la influencia de T. S. Eliot en España resultan de gran interés los trabajos ya citados de Emilio Barón y Young, recogidos en la bibliografía final.

versiones de este soneto, cuyo acento «apesadumbrado, atormentado y absolutamente desesperanzado se transforma por entero en las sucesivas versiones» (Montetes-Mairal, 2010a: 75).

Cabe entonces preguntarse si Rosales llegó a leer alguna de las dos versiones en castellano de *The Waste Land*, pero podríamos también responder a renglón seguido que quizás esta pregunta no es tan importante como la siguiente: ¿influyó la escritura de T. S. Eliot, directa o indirectamente, en las preocupaciones que zahieren la poética rosaliana? A esta última podríamos contestar, con Emilio Barón Palma, que sí, pues el impacto profundo de la estética del poeta angloamericano en la generación del 36 y en los poetas cercanos a Rosales —los del llamado grupo *Escorial* o grupo Rosales— se debió al

vacío dejado por la Primera Guerra Mundial, reflejado en *TWL*, y la búsqueda de una trascendencia religiosa, propia de la poesía posterior y de los *Four Quartets*. Desolación que los españoles conocerían más tarde, con la Guerra Civil de 1936, y que les haría leer con ojos ahora experimentados la poesía de Eliot. Búsqueda de una trascendencia religiosa, que afectaría por igual a aquellos, como Cernuda, que vivían en el exilio [...], que a aquellos otros, como Alonso, Muñoz Rojas, Cano o Leopoldo Panero, que vivían en la nueva España (1996: 35)<sup>2</sup>.

Pero estábamos aún en el «Zaguán». Observar la primera versión de este soneto en relación con aquellos primeros versos de *The Waste Land* nos permitirá avanzar algunas reflexiones interesantes para el estudio de la temporalidad y sus implicaciones en estas dos escrituras. Esta versión apareció en un número 37 de la revista *Escorial*, un número, por cierto, muy vinculado al tiempo desde su título, *Ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944*<sup>3</sup>, y la disposición de sus diferentes secciones, vinculadas a las diferentes estaciones y los meses del

---

<sup>2</sup> Los años que median entre el nacimiento de *Escorial* y la desaparición de *Espadaña* son, como señalaba Fanny Rubio (2003) en su ya clásico *Las revistas poéticas españolas, (1939-1975)*, «años marcados por el trauma de la guerra civil reciente, por el vacío literario provocado como consecuencia del exilio de gran parte de la inteligencia en la dureza de aquellos años de cultura dirigida, de fuerte esquematismo religioso y político, de relativa diversidad dentro de las pocas opciones posibles: los caminos religioso, épico, estetizante, intimista, por los que avanzan los poetas de la primera década hasta desembocar en una corriente rehumanizadora que absorberá los últimos años de la misma» (Rubio, 2003: 31). Para comprender esta época y el papel que las revistas culturales tuvieron durante la inmediata posguerra, además del citado libro de Fanny Rubio, siguen siendo de enorme interés los estudios de Mainer (1971) y Joaquín Juan Penalva (2005), entre otros. Este último estudia, además, el importante papel que jugaron en este contexto la revista *Escorial* y el llamado «grupo Escorial» o «grupo Rosales».

<sup>3</sup> En ese mismo número, acompañado de dibujos de José R. Escassi y viñetas de Carlos Tauler, aparecerían además tres ensayos de Rosales: «Codorniz del silencio» (1943b), «El antiguo silencio» (1943c) y «La ley del olvido» (1943d).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

año. A Rosales, como no podía ser de otra manera, le corresponde abrir la sección dedicada al mes de abril, y «Abril» es el título que recibiría allí aquella primera versión de este soneto:

*Primavera mortal*

Si el corazón perdiera su cimiento,  
y vibraran la tierra y la madera  
del bosque de la sangre, y se sintiera  
la carne propia en leve movimiento

total, como un alud que avanza lento  
borrando en cada paso una frontera,  
y fuese una luz fija la ceguera,  
y entre el mirar y el ver quedara el viento,

y formasen los muertos que más amas  
un bosque bajo el mar, con dioses mudos,  
con troncos que acrecientan su congoja

ya, para siempre, en soledad desnudos...  
Y volase un enjambre entre las ramas  
donde puso el temblor la primer hoja... (Rosales, 1943a: 89).

Este texto presenta algunas variantes fundamentales frente a la versión que terminaría apareciendo al frente de *La casa encendida*. En primer lugar, el epígrafe introductorio «*Primavera mortal*» enlaza el título de esta primera versión, «Abril», con el contenido del soneto, que, por lo demás, poco tiene que ver con el mes de abril, si acaso esa última alusión al enjambre que revolotea entre el temblor de aquella «primer hoja», tal vez la primera en tremolar, caerse y volar con el anuncio de la primavera. Este epígrafe introduce además otro elemento importante, la inversión del mito de la primavera creadora como principio de las cosas y renacer del mundo y la naturaleza: aquí la primavera es mortal, símbolo de acabamiento y muerte. Ambos elementos, título y epígrafe, desaparecerían ya en la primera versión impresa del poemario, donde el poema aparece con otro título, «Temblor junto a la memoria», e incluido en una primera sección prologal, «Zaguán» (Rosales, 1949: 19)<sup>4</sup>. Por otro lado, el cuarto verso —«la carne propia en leve movimiento»— se convierte en otro ligeramente distinto «en tu carne un pequeño movimiento», desplazando el foco desde la interioridad de la carne propia hacia la exterioridad de la carne ajena de una persona que podría ser la de la

<sup>4</sup> Aquella primera edición, recogida en la bibliografía final, fue publicada en Ediciones Cultura Hispánica, en la colección «La encina y el mar», con ilustraciones de José Caballero, en 1949, e incluía además un paratexto que desaparecería en ediciones posteriores: el poema «Lo más inmediato», de *Rimas* (Rosales, 1996: 276).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

amada —no hay que olvidar el componente amoroso que vertebraba los poemas de *Abril*—, la del lector o, en un giro autorreferencial, la del propio poeta que escribe estos versos y, a su vez, queda escrito en ellos. Finalmente, los versos que enlazan los dos tercetos —«un bosque bajo el mar, con dioses mudos, / con troncos que acrecientan su congoja / ya, para siempre, en soledad desnudos...»— alteran significativamente su lectura en «un bosque ardiendo bajo el mar desnudo / —el bosque de la muerte en que deshoja / un sol, ya en otro cielo, su oro mudo—»: desaparece la congoja y el bosque bajo el mar se enciende y arde, es —lo sabemos ahora— el bosque de la muerte, donde brilla tenue un sol en otro cielo, mudo pero audible, perceptible.

No obstante, y pese a estos cambios sutiles al incluirlo en *La casa encendida*, existe, ya en aquella primera versión del soneto, una acuciante preocupación por el paso del tiempo y su experiencia en la propia carne mortal. La «primavera mortal» del epígrafe introductorio opera, como en Eliot, en una doble dirección que remite, por un lado, a la concepción cíclica de las estaciones que se suceden, donde la primavera se propone como un periodo de renovación, florecimiento y restitución del orden vegetal de la naturaleza, y, por otro, a la ruptura o la inversión de ese potencial genesiaco. El avance temporal se perpetúa en su circularidad, pero esta no es ya la habitual de los ciclos que disponen las estaciones en el calendario, sino una nueva progresión donde la primavera acrecienta y precipita el desgaste. La primavera es mortal porque mortal es también todo lo que en ella retoña: el «bosque de la sangre», ese bosque de muertos repleto de árboles que amplifican su congoja y su dolor, recuerda y proyecta el acabamiento de las cosas.

Cada repetición de ese ciclo, cada año que pasa, no hace sino confirmar la inevitable obsolescencia de lo vivo y lo vivido, de ahí, también, la naturaleza condicional de todo el soneto: se imagina o se propone un mundo donde, entre la majestad del dolor, irrumpiera un leve temblor, una única hoja que devolviera por un momento la esperanza. Ese leve temblor es el anuncio de un todavía leve latido del corazón, órgano fundamental en la poética rosaliana<sup>5</sup>, epicentro del dolor, pero también de la memoria y del amor donde se juntan y se

---

<sup>5</sup> De entre las muchas pruebas que podrían aducirse de la importancia del corazón en la poética y el pensamiento de Rosales, baste ahora con recordar el título de aquel librito tan bello como dolorido, a medio camino entre la poesía y la narración propia de un libro de memorias, *El contenido del corazón*, y algunos versos, como los que

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

encienden los recuerdos, como ocurre al final de este poemario. Esta es la esperanza que destella en la reescritura de este soneto que comentábamos arriba, la de hacer convivir lo vivido juntándolo hasta encenderlo en el corazón. Dentro de este planteamiento, la palabra poética asume un papel fundamental, pues es ella quien posibilita esa restitución dotando de unidad, luz y sentido a los recuerdos y a las cosas, como disponen los primeros versos de la segunda sección del poemario, donde leemos: «*la palabra donde todas las cosas extensas y reales / se encienden mutuamente y de nosotros, / se encienden mutuamente y conviviéndose desvarían / lo mismo que un espejo, que, algunas veces, cuando lo quiere Dios, tiene unas décimas de fiebre, / porque todo es distinto y tú lo sabes.*» (Rosales, 1996: 303).

Por su parte, T. S. Eliot, como señalaba Stephen Spender, estaba obsesionado con el tiempo. En su poesía coexisten el pasado y la modernidad en un presente, el del poema, poblado de símbolos en conflicto a los que se ligan los valores de la vida espiritual y de la muerte (Spender, 1975: 9). El pasado no es, por tanto, un lugar al que volver desde la nostalgia para escapar del presente, sino todo lo contrario, una fuerza que todavía sobrevive en el presente y que puede ser reavivada y convertida en vida y acción. En su retrato del mundo contemporáneo, la idea de la vida no está ligada a su cualidad de pasado ni a su presencia, sino a la capacidad que esta tiene para estar al mismo tiempo fuera de cualquier tiempo concreto —aunque se ubique muy conscientemente también dentro de él— y vinculada a los hechos finales y a lo sobrenatural (9-10).

En este contexto es en el que debemos considerar la trascendencia de la escritura del tiempo eliotiano como uno de esos principios estéticos y éticos que el anglonorteamericano transmite y asumir, con Gruia, que su obra refleja «una complejísima meditación sobre el tiempo», tanto en sus poemas como en sus ensayos, que «inventan una tradición a través de una peculiar escritura del tiempo» (2009: 31). Dentro de esta podemos distinguir entre, al menos, dos modos de representación de la temporalidad en el discurso poético eliotiano: un tiempo «cotidiano y fragmentario», «hecho jirones», «fracturado» y «mutilado», como el que encontramos en *The Waste Land*, y ese «gran tiempo» que encontramos, por ejemplo, en los

---

escribiría años más tarde en *La carta entera*: «siento que la sangre se columpia en los cuerpos, / que se van tropezando, / que se van conviviendo / imaginados, vivos, principiantes» (Rosales, 1996: 597), o el propio título de la tercera sección de *La casa encendida*: «La luz del corazón llevo por guía».

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

*Four Quartets* (31). Se percibe una tensión constante entre el «tiempo medido [...] del reloj» y «el tiempo real de la memoria» (32). Entre ambas obras hay un proceso que va desde el tratamiento moderno del tiempo en *The Waste Land* hasta la concepción metafísica y religiosa del tiempo que encontramos en los *Four Quartets* (43), una progresión temporal que se da en paralelo a una evolución personal, en un tránsito de un yo que podríamos considerar colectivo, compuesto por las diferentes *personae* del relato, a un yo unificado (43). La tensión entre ambos tiempos a la que alude Gruia al hablar del «tiempo medido» y «el tiempo real» la podemos encontrar en los versos con los que da comienzo *The Waste Land*, que nos devuelven también al ejercicio comparativo que proponía aquel primer soneto de Rosales:

April is the cruellest month, breeding  
lilacs out of the dead land, mixing  
memory and desire, stirring  
dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
earth in forgetful snow, feeding  
a little life with dried tubers.  
[...]  
What are the roots that clutch, what branches grow  
out of this stony rubbish? Son of man,  
you cannot say, or guess, for you know only  
a heap of broken images, where the sun beats,  
and the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
and the dry stone no sound of water. Only  
there is shadow under this red rock,  
(come in under the shadow of this red rock),  
And I will show you something different  
[...]  
I will show you fear in a handful of dust (Eliot, 2022: 242, 244).

Aquí *abril*, como señalaba el epígrafe introductorio del soneto rosaliano, es el primer anuncio de una primavera mortal que hace brotar algunas yerbas —los dos bosques, el de la sangre y el submarino, y los restos de los troncos, las ramas y las hojas en el caso del granadino; las lilas que brotan de la tierra muerta, las raíces inertes, los tubérculos secos y el árbol muerto en el del anglonorteamericano— que, sin embargo, no consiguen repoblar esa basura rocosa, ese erial frente al que se yergue el personaje poético del «hijo del hombre». Abril encarna un presente cruel que mezcla la *memoria*, que se proyecta hacia el pasado, con el *deseo*, que se proyecta hacia el futuro y el tiempo hipotético de lo —aún— no sucedido, generando esa tensión entre los tiempos de la que hablábamos antes, entre un presente —

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

abril—, un pasado —en la memoria— y un futuro —en el deseo—. El sujeto fragmentado se muestra entonces incapaz de adquirir un conocimiento total fiable, pues solo puede conocer las esquirlas de un puñado de imágenes rotas.

Ambas escrituras se enfrentan a una quiebra fruto de unas circunstancias históricas concretas similares, aunque no iguales —las de la Guerra Civil española y la I Guerra Mundial, respectivamente—, que hallan su correlato en ese cambio drástico que cierra un ciclo y abre otro, el de la primavera, aunque paradójicamente el refugio sigue siendo la nieve, que es, como el agua, símbolo inequívocamente relacionado con la memoria y el tiempo en ambos poemas. En *La casa encendida*, la nieve es reflejo de un estremecimiento íntimo que se asemeja a «un alud que avanza lento / borrando en cada paso una frontera»; en *The Waste Land* será la nieve, y no el sol, lo que conserve el calor y proteja a quienes atraviesan el invierno: «Winter kept us warm, covering / earth in forgetful snow» (2022: 242). Del mismo modo, ambos poemas presentan una cavidad oscura que promete refugio, pero termina por negarlo. En los versos de Rosales es el bosque subacuático el que acoge entre los brazos de los muertos más amados, aunque finalmente se revela que sus troncos solo acrecientan la congoja y dejan al sujeto poético, el nuevo integrante de ese bosque, desnudo y en soledad. En el caso de T. S. Eliot, ni el árbol muerto, ni el grillo ni el agua inexistente de la piedra roja proporcionan alivio, solo queda la oscuridad bajo la piedra roja desde la que una voz promete una nueva enseñanza que no es otra que la del miedo: «fear in a handful of dust» (243). El desenlace es fatal en ambos casos<sup>6</sup>.

### 3. *THE WASTE LAND* Y *LA CASA ENCENDIDA*: ENTRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA

La tensión, en *The Waste Land*, entre el tiempo pasado, la difícil experiencia del presente y la incógnita del futuro, reflejada en otros momentos del poemario, como el que enfrenta el recuerdo de «the hyacinth girl» con las predicciones erráticas del futuro que augura Madame Sosostriis (244), o el estancamiento general de los personajes que recorren las galerías del poemario, que da de bruces con la prisa acuciante de algunos de sus pasajes.

---

<sup>6</sup> A estas concomitancias cabría añadir una más. En *The Waste Land* hay una imagen similar de un bosque marino que también termina ardiendo, aunque es, en realidad, el dibujo de la madera a la luz de las velas del candelabro: «Huge sea-wood fed with copper / Burned green and orange, framed by the coloured stone, / In which sad light a carvéd [*sic*] dolphin swam» (2022: 248).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

Como solución al colapso temporal que ya plantean los primeros versos de *The Waste Land*, Eliot pone en práctica el «método mítico», la fusión de tiempos en la que se entremezclan, de una manera especial, el pasado, el presente y, en ocasiones, también el futuro. Son, de hecho, tres los conceptos fundamentales que colaboran en la puesta en marcha de este procedimiento estético: *tradición*, *método mítico* y *correlato* o *correlativo objetivo* — «objective correlative»—. Para llevar a cabo esta refundición es necesario, ante todo, un entendimiento concreto y especial de la tradición y de cómo esta afecta al escritor en el momento efectivo de la escritura. En su conocidísimo ensayo «Tradition and the Individual Talent», incluido posteriormente en los *Selected Essays*, Eliot expone que la idea de tradición lleva implícito un

historical sense [which] involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order (1956: 14).

Sobre esta idea de tradición se articula entonces el llamado «método mítico». Para su comprensión conviene tener a la vista al menos dos trabajos relevantes del poeta anglonorteamericano. El primero de ellos aparece en 1919 con el título «The Method of Mr. Pound» y explica, a partir de la poesía del poeta estadounidense, lo que Eliot llamaría, en un primer momento, «método histórico»:

Most poets grasp their own time, the life of the world as it stirs before their eyes, at one convulsion or not at all. But they have no method for closing in upon it. Mr. Pound's method is indirect and one extremely difficult to pursue. As the present is no more than the present existence, the present significance, of the entire past, Mr. Pound proceeds by acquiring the entire past; and when the entire past is acquired, the constituents fall into place and the present is revealed. Such a method involves immense capacities of learning and of dominating one's learning, and the peculiarity of expressing oneself through historical masks. Mr. Pound has a unique gift for expression through some phase of past life. This is not archeology or pedantry, but one method, and a very high method, of poetry. It is a method which allows of no arrest, for the poet imposes upon himself, necessarily, the condition of continually changing his mask; *hic et ubique*, then we'll shift our ground (1919: 1065; la cursiva es del autor).

A este primer planteamiento se añadiría, en 1923, el hallazgo del «método mítico» que, tal y como lo plantea Eliot en la breve reseña que le dedica al *Ulysses* de James Joyce, «*Ulysses*, Order and Myth», tiene la importancia de un descubrimiento científico para la

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

literatura contemporánea. Este método consiste en el empleo del mito «in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history» (482-483). «Método histórico» y/o «método mítico», lo cierto es que ambos planteamientos se presentan como el desarrollo de un método sistemático. No se trata, en absoluto, de un proceder arbitrario, ni pedante, ni inconsciente, sino de un modo metódico y profundo de hacer literatura que apunta hacia clara dirección: la reintegración del pasado en el presente a través de las múltiples máscaras y la fusión de tiempos que puede ponerse en marcha en el poema.

Por último, el entendimiento de la tradición en estos términos y el empleo del «método mítico», contribuyen a la configuración del «correlato objetivo» en los términos en los que lo exponía el poeta anglonorteamericano en su ensayo sobre «Hamlet and His Problems», incluido en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*:

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 evoked (1920: 92).

Si, como explica el propio Eliot, el correlato objetivo supone la objetivación de la experiencia íntima en un referente exterior que la evoque de un modo renovado para comunicar una emoción potenciada con esa nueva construcción, la articulación de este procedimiento junto con los mecanismos que proporcionan ambos métodos, histórico y mítico, permite la intensificación de esa emoción al dotar de cualidades específicas a ese correlato. Por decirlo de otro modo, cuando Eliot escribe «I had not thought death had undone so many» (2022: 246) no está solo remarcando la sorpresa ante el inabarcable caudal de la muerte, sino que está evocando una emoción a medio camino entre el pasmo y el terror —la *paura* de Dante— que se filtra desde la teología y el conocimiento de las Escrituras y la mitología clásica que ostentaba el florentino, queda recogida y condensada en el uso fuertemente poético y alegórico de su lengua vulgar en la *Commedia* y viaja a través de toda la tradición occidental hasta recalar en la escritura de *The Waste Land*, que a su vez traduce y recontextualiza esa emoción en una nueva escena.

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

No obstante, cabe señalar que este método no está solo en el bosquejo de una teoría que podemos expurgar de los ensayos que hemos aducido, sino que es una práctica que se encuentra realizada desde el principio en el conjunto de la poesía eliotiana, y muy especialmente en *The Waste Land*, donde su uso aparece estrechamente vinculado a la escritura del tiempo que este poema desarrolla. Tal vez la primera ocurrencia de este procedimiento sea la que rodea a la memorable visión de la multitud el puente de Londres, preludiada por la visión de Madame Sosostriis —«I see crowds of people, walking round in a ring» (244)—, que culmina en los siguientes versos:

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
[...]  
There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!  
'You who were with me in the ships at Mylae!  
'That corpse you planted last year in your garden,  
'Has it begun to sprout? Will it bloom this year?' (246).

Más allá de la aplicación del método mítico a través de la evidente referencia a la *Comedia* de Dante, que el propio Eliot aclara en sus notas, y la fugaz alusión a las guerras púnicas escondida en aquellas naves de Milas, estos versos dan cuenta de una concepción cíclica del tiempo reflejada en la circularidad del movimiento de las almas que purgan sus pecados dando vueltas en círculos y que emergen desde el abismo de los días al presente del puente de Londres. Allí, como en la *Comedia*<sup>7</sup>, se produce un encuentro entre el personaje poético y Stetson, y la pregunta por ese cadáver a punto de florecer confirma la fusión entre los planos temporales del tiempo medido del presente, el tiempo de la memoria y, también, el tiempo mítico, ese tiempo sin tiempo en el que se mueven los muertos que habitan la eternidad.

---

<sup>7</sup> El célebre verso «I had not thought death had undone so many» remite a otro conocido pasaje del *Infierno* de Dante: «e dietro le venía sí lunga trata / di gente, ch'io non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta» (Alighieri, 1982: 30). Asimismo, el encuentro con Stetson parece reflejar el de Dante y Casella en el *Purgatorio* (Alighieri, 1976: 21-25).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

Otro momento igualmente significativo es el que protagoniza el río Támesis —al fondo, Heráclito<sup>8</sup>—, epicentro de la *city* londinense, al comienzo de la tercera parte del poema, «The Fire Sermon», donde leemos:

The river's tent is broken: the last fingers of leaf  
Clutch and sink into the wet bank.  
[...] The nymphs are departed.  
Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
The river bears no empty bottles, sandwich papers,  
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends  
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.  
And their friends, the loitering heirs of City directors;  
Departed, have left no addresses.  
By the waters of Leman I sat down and wept . . .  
Sweet Thames, run softly till I end my song,  
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long (256).

Aquí, de nuevo, todo es símbolo de decadencia: las ruinas, las hojas hundidas, la polución de las aguas... El río de la *city* londinenses funde sus aguas con las del río del tiempo heraclitiano a través del referente mítico de otro río, el de las ninfas, a las que la vorágine destructiva del progreso de la entonces incipiente sociedad industrial y sus residuos ha expulsado de su hábitat natural. El río del tiempo aún fluye, pero despacio, contaminado y casi estancado, extendiendo con su curso silencioso las miasmas de la muerte: no hay renovación posible, solo estancamiento hasta que llegue la pausa final. Pero no son solo escenas o paisajes los elementos que remiten a esta proyección mítica del presente o la presentización del pasado mítico, real o imaginado, que implica el método mítico: también ocurre algo similar con algunos personajes. Dejando a un lado la Sibila que señorea al poemario —que, tras ser testigo de todo y experimentar simultáneamente el pasado, el presente y el futuro, ya sólo ansía la muerte— quizás los personajes más significativos en este sentido sean los de Flebas, el fenicio, y Tiresias.

---

<sup>8</sup> Entre las referencias que podrían rastrearse para el río que aparece en estos versos, además de Heráclito, podrían destacarse la del Salmo 137 —«Junto a los ríos de Babel / estábamos sentados y llorando, / recordando a Sión» (1980: 256)— y/o la de «Prothalamion» de Edmund Spenser —«Sweet Themmes, runne softly, till I end my song» (1860: 296)—. No obstante, no debe pasarse por alto tampoco las palabras que José Antonio Muñoz Rojas escribía a propósito de los *Four Quartets* pero que, a mi modo de ver, bien podrían aplicarse también a las aguas de *The Waste Land*: «La asociación tiempo-mar, tiempo-río recurre sin una referencia directa, haciendo la suferencia más estremecedora» (1996: 185).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

«The Hanged Man. Fear death by water» (244), había advertido en sus predicciones Madame Sosostriis, y «Death by water» es el título de la cuarta sección que divide el poemario y que gira en torno a ese enigmático personaje de proporciones míticas que es Flebas, el fenicio. Flebas ha muerto engullido por el mar, que finalmente se ha quedado con sus huesos, después de haber atravesado todas las edades de su vida: «As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth» (266). La experiencia turbulenta y confusa del paso del tiempo y la vivencia simultánea de cada una de las distintas fases que lo integran terminó dando con sus huesos en la calma chicha del mar que sucede a la tempestad, y dejando para el nuevo navegante una vieja advertencia que secunda la de Madame Sosostriis: «Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you» (266). También Flebas fue joven, y también Flebas se ahogó. Asimismo, Tiresias es, como la Sibila, profeta y vidente pese a la limitación física de su ceguera. Su figura, de proporciones igualmente míticas, puede rastrearse en múltiples ocasiones a lo largo de toda la historia de la literatura occidental. Y, aunque en un primer momento del poema eliotiano Tiresias aparece desprovisto de esas proporciones míticas, caracterizado como un anciano «palpitando entre dos vidas», un viejo con un arrugado pecho de mujer o un anciano de ubres arrugadas, pronto se nos revela su don: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / old man with wrinkled female breasts, can see [...] / (And I Tiresias have foresuffered all / enacted on this same divan or bed; / I who have sat by Thebes below the wall / and walked among the lowest of the dead.)» (258, 260).

Tiresias, como Flebas, ha sufrido todo, ha padecido una y otra vez la terrible experiencia del tiempo, pero ha sobrevivido y atraviesa aún una vuelta más. Tiresias estuvo en Tebas, caminó entre las profundidades de la muerte y ahora, de nuevo, se sienta en este diván y se funde con la escena del encuentro sexual entre el joven carbuncular y la mecanógrafa. Una vez más, el pasado, el presente y el futuro —puesto que esta escena, al igual que las otras vividas por Tiresias, se han repetido y se repetirán en un bucle de tiempo aparentemente infinito— se entrelazan formando una amalgama de tiempo compleja donde todo sucede y choca simultáneamente. Todas las *personae* que componen el complejo tarot de personajes de *The Waste Land* se mezclan hasta confundirse, todas las escenas ya sucedieron en otra ocasión y sucederán de nuevo más adelante, todos los ríos —el mítico río de las

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

ninfas, el de Heráclito, el Támesis, el del tiempo...— y todos los mares llevan las mismas aguas, todas las ciudades son esa «Unreal City».

El episodio de Flebas condujo a Viorica Patea a leer *The Waste Land* en unos términos de renovación y regeneración espiritual con los que me resulta imposible coincidir. La crítica plantea que su muerte «supone el fin de todo lo degradado y corrupto en el tiempo que posibilita la repetición de una nueva creación y un nuevo nacimiento» (2022: 148) y añade que «su descenso en el agua pone fin a la muerte en vida y al estado del no-ser de los habitantes de la tierra baldía. Cumple, así, el deseo de la Sibila, anunciado en el epígrafe del poema» (149). Ni creo que la muerte de Flebas pueda leerse como en las citas anteriores — Flebas es, desde el inicio de esa cuarta parte, «a fortnight dead» (Eliot, 2022: 266)—, ni mucho menos creo que la Sibila buscara renacer cuando pronuncia aquellas palabras; antes bien, creo que lo que buscaba era precisamente eso, morir y abandonar el desastre que la rodeaba. Más adecuada me parece la lectura de Ioana Gruia, quien ve en la poética de Eliot, no solo en *The Waste Land*, la constatación de *El triunfo de la muerte*, por decirlo con el título del cuadro de Brueghel el Viejo. Tal y como ella señala, «la “liberación” de lo temporal es imposible y conduce a una tensión insostenible [...] y, en último término, a la muerte. No se puede escapar a la historia» (2009: 59). En este marco eminentemente temporal, «el “yo” es historia por más que busque liberarse de ella, es la historia de su amor hacia países, caras y lugares, cosas que la proximidad de la muerte desvanece» (60). En síntesis, todos los tiempos conforman un mismo tiempo que conduce siempre a la muerte: no hay redención posible. Como sentenciaba el comienzo de «Burnt Norton», la primera sección de los *Four Quartets* (1944): «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» (Eliot, 2017: 10).

No obstante, como venía advirtiendo, no parece razonable reducir la influencia de los presupuestos y las preocupaciones de la escritura eliotiana en *La casa encendida* a la comentada versión de su «Zaguán». Y convendría no restringirla tampoco a ese «Zaguán», pues este soneto es tan solo la prótasis de una oración condicional cuya apódosis comienza justo cuando finaliza el poema, tras esos puntos suspensivos tan cargados de significación. De hecho, la última versión del poemario añade un nuevo paratexto previo a este soneto, «A

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

imitación de prólogo», que funciona como una suerte de poética o manifiesto donde se exponen los puntos fundamentales de la reflexión metafísica que vertebra el poemario, que colinda, también, con la idea del eterno retorno y la concepción cristiana del tiempo vivido. La recurrencia de unas conocidas palabras de Azorín en *Castilla*, «Vivir es ver volver», le sirven al granadino para introducir el tema fundamental del eterno retorno y la concepción metafísica, epistemológica y ontológica del tiempo que inexorablemente rigen la vida:

Vivir es ver volver. El tiempo pasa; las cosas que quisimos son caedizas, fugitivas; se van. Y esto es morir: borrarse de sí mismo, borrarse dentro de sí mismo y sentir que se nos van desvaneciendo, que se nos van secando, poco a poco, aquellas cosas que nos hacen el alma, aquellos seres que hemos amado un día y a los cuales debemos lo que somos. Pero vivir es ver volver (Rosales, 1996: 297).

Y la preocupación principal, necesaria y justa, no es otra que la de «conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán, y atar los unos y los otros, en una misma ley de permanencia» y saber que lo que ha sido, todo cuanto hemos vivido, sigue vivo dentro de nosotros y continúa «aún como diciéndose de nuevo en nuestra vida y en la vida». Se trata, en suma, de mantener la «memoria del vivir» y preservar en nuestra alma el «equilibrio de esperanzas ya convertidas en recuerdos y de recuerdos ya convertidos en esperanzas», una difícil empresa que solo puede llevarse a cabo a través de la palabra poética, que lo restaña todo: «la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra, sigue teniendo su palabra. Y así sea» (297). Hay, como en Eliot, una tensión difícilmente resoluble entre el pasado que se desvanece, el futuro que nos acecha y el presente que se nos escapa, ante la que la poesía se propone como único medio eficaz para la restitución del conjunto de la experiencia, como única forma de restañar los engranajes perdidos del tiempo.

En este marco se sitúa el principal personaje poético de *La casa encendida*, bastante parecido al de *The Waste Land*, atrapado en un presente anodino que lo vuelve irrelevante, y la llegada de ese sujeto poético en soledad a su propia casa vacía e inalterable —«todas las cosas están exactamente colocadas como estarán dentro de un año», (299)— no hace sino constatar la correlación que existe entre su radical soledad y el estancamiento temporal que lo rodea: «definitivamente solo porque todo es igual y tú lo sabes» (300). El personaje rosaliano es un personaje que, sin memoria y fuera de cualquier anclaje con la realidad circundante, avanza irremediabilmente en busca del fundamento de su existencia; una

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

existencia donde el presente no significa nada, donde la palabra *ahora* se vacía de sentido en una vida sin presente, sin futuro y sin memoria: «cuando nace la nieve, / cuando crece la nieve en una vida que quizás está siendo la mía, / en una vida que no tiene memoria perdurable, / que no tiene mañana, / que no conoce apenas si era clavel, si es rosa, / si fue azucenamente hacia la tarde» (300).

El sujeto poético no solo duda de su identidad, sino que, de la misma manera que le ocurría al sujeto eliotiano, carece de *memoria perdurable* y de *mañana*. La nieve aquí, al igual que en *The Waste Land*, está indudablemente vinculada a la memoria: «forgetful snow» que cubriría la tierra baldía de Eliot (2022: 242), nieve que *nace, crece* y «de empezar a ser bastante / sigue cayendo», porque «sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual, / sigue haciéndose luego, / sigue cayendo», en Rosales (1996: 301). Frente a esa nieve, la palabra poética, tal y como se nos advertía en «A imitación de prólogo», será para el sujeto la única manera para recobrar su pasado, y será esa misma palabra la que hilvanará su memoria a lo largo de las cinco partes que componen el poemario. Él mismo advierte, al comienzo de la segunda parte, «Desde el umbral de un sueño me llamaron», que «*la palabra del alma es la memoria / y en el bosque donde vuelve a ser árbol cada huella / la sustancia del alma es la palabra*» (1996: 303). La palabra, la memoria y el «contenido del corazón», el alma, se encuentran íntimamente entrelazados: frente al ineludible paso del tiempo y la distancia que este impone entre nosotros y las cosas, la palabra poética da forma a los recuerdos, los reaviva al decirse y los mantiene ardiendo en su duración, alentando así los rescoldos del alma, por eso es también su sustancia.

A este respecto, Montetes-Mairal señalaba que el sujeto rosaliano «es consciente de que antes de disfrutar del presente y encarar el futuro debe cumplir una deuda con el pasado, debe aunar todos los tiempos en uno, integrarlos, y así perdurar en ellos, revitalizándolos» (2010b: 73), una situación similar a la del sujeto eliotiano que, fracturado y descompuesto, no puede conocer más que un puñado de imágenes rotas golpeadas por el sol. Sin embargo, este último no logra reunir nada más que ruinas: «These fragments I have shored against my ruins» (2022: 274). No parece arriesgado entonces suponer que tanto en Rosales como en Eliot el sujeto fracturado y el tiempo mutilado forman, de alguna manera, un solo conjunto difícilmente divisible. En Rosales, serán las apariciones del amigo y poeta Juan Panero, «que murió hace diez años / y que ahora está conmigo porque siempre volvía» (306), de la amada

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

María Fouz, «una mujer que también llueve» (312) y del padre, Miguel Rosales Vallecillos, «tan integrado con el mundo» (327), las que desencadenen la fractura temporal que condicionará también a la propia configuración de la subjetividad poética. Al fin y al cabo, la experiencia de ese «gran tiempo» que trasciende el tiempo medido del día a día solo es transmisible a través de las palabras del humano que lo percibe desde su finitud.

Es con el primero de ellos, con Juan Panero, con quien el flujo natural del tiempo parece alterarse súbitamente: «Quizá pasaba el tiempo; quizá volvía; quizá estaba allí, con nosotros, sentado» (306). Si bien no puede hablarse de nada parecido al método mítico eliotiano en el caso de la escritura rosaliana, el diálogo que Rosales entabla con el pasado fragmentado que aún reside en los recuerdos sí apunta en una dirección similar, pues plantea la necesaria reintegración de todos los tiempos en un «gran tiempo» donde todo pueda conciliarse y vivirse simultáneamente al calor del corazón y el alma. Aquí el tiempo se extiende y fluctúa escapando a la comprensión en un remolino similar al que engulló a Flebas, el fenicio, en *The Waste Land*, y, frente a este, el sujeto poético no alcanza a comprender si el tiempo avanza, retrocede o se desvanece, pues carece —por ahora— de una memoria que le permita abarcar la complejidad de los bucles del tiempo para alcanzar la comprensión total a la que aspira. Juan Panero acude «después de nieve», regresa revivido desde el pasado, pero su *presencia* es rotunda: «Es Juan Panero quien me habla; murió y era mi amigo. / Y ahora, / después de nieve, / después de siempre, / ha venido, ha venido» (305). La simpatía con él se estrecha hasta el abrazo, y el abrazo parece desplazar al sujeto poético, que habita el anodino lugar de las cosas cotidianas, hacia un nuevo lugar, más parecido al lugar de lo eterno que habitan las almas, «dentro de aquella parte de nuestro corazón, / donde no hubiera ruido, / donde no hubiera nieve [...] / donde no hubiera ya, sino una sola cosa» (306). Y aunque ese encuentro es fugaz, antes de marcharse, Juan Panero deja al poeta con una única certeza que conservará ya para siempre: «la muerte no interrumpe nada» (310); algo similar a lo que comprende el sujeto de *The Waste Land* tras la visión de la multitud sobre el puente de Londres y el encuentro con Stetson, que lo hace consciente de la verdadera densidad del tiempo —y de los muertos— y de su incontenible fluir hacia el futuro, que preludia la unidad a la que se llegará al final de ambos poemas. Unidad en los planteamientos que atañen a la concepción de la temporalidad, pero no en su resolución, pues, como vengo señalando, la

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

poética de Rosales se funda en la esperanza de reunirlo y convivirlo todo en el corazón, algo que, a mi juicio, no ocurre en los planteamientos de *The Waste Land*, donde ese tortuoso periplo desemboca en la disolución final que, si concede algo de paz, no es ya dentro de las fronteras de este mundo o esta vida.

Al comienzo de la tercera parte del poemario el pensamiento, de nuevo, vuelve a condensarse y avanza un paso más en la reflexión que habían planteado los fragmentos anteriores:

*la palabra del alma es la memoria; la memoria del alma es la esperanza  
y ambas están unidas como el haz y el envés de una moneda,  
están unidas en el paso igual que el pie que avanza se apoya en el de atrás  
la esperanza, que quizá es tan solo la memoria filial que aún tenemos de Dios,  
y la memoria que es como un bosque que se mueve,  
como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella* (Rosales, 1996: 310).

En estos versos se plantea un proceso de conocimiento y de avance hacia la comprensión de todo a través de la memoria: «la memoria del alma es la esperanza», y esta se proyecta siempre hacia el futuro. En este sentido, habría que situar este tono meditativo que adquiere la poesía de Rosales más cerca de los *Four Quartets* de Eliot —sobre todo de «Burnt Norton» y «East Coker»— que de *The Waste Land*, donde encontraríamos un tono más fatalista y desesperanzado, pero sin olvidar que ambas concepciones del tiempo forman parte de una misma reflexión que atravesaría el conjunto de toda la poesía eliotiana. En este pasaje, memoria y esperanza, pasado y futuro, están inextricablemente unidas en el paso, en el presente, y vinculadas a Dios; una vez más, en línea con el Eliot más reflexivo, metafísico y religioso de los *Four Quartets*, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta la consabida fe cristiana que profesaba Rosales. La memoria es además «como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella», donde cada huella se proyecta, como un árbol cuyas copas rozasen la eternidad, hacia una memoria total, transparente y reunida. En ambos poetas los tiempos se funden al final del relato que narran sus versos. Llegados a este punto, resulta casi inevitable recordar los versos de Eliot de los *Four Quartets* que apuntábamos arriba: ese archiconocido comienzo de «Burnt Norton» y el de «East Coker», «in my beginning is my end» (2017: 24). Y, volviendo de nuevo a *The Waste Land*, podríamos también afirmar con Gruia (2009: 41) que, mientras que el método mítico del anglonorteamericano desemboca en la desintegración

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

radical en la última sección del poemario, «What the Thunder Said», el planteamiento poético de la temporalidad en *La casa encendida* tiende a la totalidad hasta casi alcanzarla.

Tal es el caso de algunos de los pasajes ya comentados y de otros como el dedicado a María Fouz de Castro (1917-2001), la amada y mujer de Luis Rosales, a quien va dedicada *La casa encendida*, que padece el inevitable y abrumador paso del tiempo bajo la incesante lluvia que la cubre en los últimos peldaños de la escalera que se hunde en el mar. Nuevamente, el tiempo es, como en Eliot, agua, nieve o lluvia que, en este caso, inunda toda una habitación, una lluvia «triste como un llanto de ciegos» e «interminablemente sucesiva», una lluvia que lo empapa todo, también a esa mujer, María, «que también llueve, / que también dice adiós entre la niebla, / que también sabe que ahora es de noche y está sola» (312). Todo está «precisamente allí / diciéndose y lloviendo para siempre» (312), y la contemplación de esta escena le concede al sujeto poético una nueva capacidad de visión que lo acerca a la comprensión absoluta de todo lo acontecido: «lo estoy mirando todo / sin poderlo entender, / y sé que no es posible y, sin embargo, es triste, / y sé que no es posible y, sin embargo, es verdadero [...] / son las aguas reunidas en la extensión del mar lo que estoy viendo» (311). No puede llegar a comprenderlo, pero mira y, ahora, ve.

Finalmente, el sujeto poético acude, de nuevo, a las palabras para fijar dentro del confuso fluir de los tiempos el ser y el nombre de su amada: «Yo reuní para ti, como en un ramo, a todas las palabras verdaderas, / yo reuní todas las palabras, / y abrazándote entonces / te puse para siempre, / te puse, para siempre, sobre los labios, el nombre de María» (316). Consciente, ahora sí, de que «la muerte no interrumpe nada» (316). No obstante, el sujeto sigue afincado en su radical soledad, aunque trata de reunirse a sí mismo y de componer los dolorosos fragmentos de su ser que no conviven juntos, es aún una de esas personas que tratan de «que nunca pueden completar su unidad, / que nunca podrán ser, / que nunca podré ser / sino tan solo un hombre sucesivo que se escribe con sombras» (317). Es desde este lugar desde el que constata que «no hay un amor total, / no hay una memoria total, / ni siquiera un recuerdo que pueda esperanzarnos / y calentar en un instante todo el pecho» (316). Mientras permanezcamos en soledad podremos alcanzar una memoria total que nos permita sobrevivir al incesante avance del tiempo.

En este recorrido se revela el paso de un tiempo lineal, en el que las cosas se suceden ahora igual que sucedieron antes y tal y como sucederán después, porque «ahora es lo de siempre» (300), a uno circular, reflejado en las cosas cotidianas que rodean al poeta y le indican que «vivir es ver volver» (297) porque, como señala el verso que abre *La casa encendida*, «todo es igual y tú lo sabes» (299). Este verso a su vez recuerda, por un lado, a la forma típica del poema que comienza con una estructura causal y a la tradición del poema salmódico de base bíblica, presente en el «versículo largo, salmódico» que emplea Rosales (Montetes-Mairal, 2010b: 157), y, por otro, al citado comienzo de «Burnt Norton» y al de *Ash Wednesday*: «Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn». Como apuntaba Montetes-Mairal, en Rosales, este tiempo circular del que hablábamos desemboca en un tiempo en espiral que «se renueva en su repetición»: es un tiempo que «avanza; en círculos, pero avanza», y «discurre enredándose [...] hasta el último de sus poemarios» (2010b: 75).

Pero todo parece cambiar cuando aparecen sus padres: «ya están aquí y eran mis padres, / murieron y son todo, / me lo han reunido todo para siempre» (320). Ese aquí es, ahora, otro, es ese siempre que está dentro del propio tiempo (318) donde todo puede, ahora sí, reunirse para siempre y fundirse en un abrazo total (320). Al estar todos finalmente reunidos, los vivos y los muertos, unos dentro de los otros, todas las heridas cicatrizan: «tal vez todo cicatrice [...] / y tal vez todo se reúna / porque la muerte no interrumpe nada» (326). Es entonces, cuando la memoria «se ilumina como un cabo de vela que se enciende con otra» y el corazón «se enciende con otro corazón que yo he tenido antes» (302) y todo, reunido, arde, cuando el sujeto, como Flebas, el fenicio, naufraga<sup>9</sup> en las aguas del tiempo: «mientras me hundo / más y más cada vez dentro del agua, / más y más cada vez dentro y cayendo, / como una piedra lenta que camina hacia el fondo / del abrazo total» (320). Él, no obstante, sobrevive. Esa reunión con «todos los muertos que más amas» finalmente hace circular una sangre que es común a todos los corazones, y es esta misma sangre con su calor

---

<sup>9</sup> No hay que olvidar la importancia que adquiere la figura del «náufrago metódico» en el conjunto de la obra de Rosales, quien, al construir su «Autobiografía», publicada en *Rimas*, recordaba amargamente que vivir era algo parecido a existir «como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir; / y las contase, y las volviese a contar, / para evitar errores, / hasta la última» (247).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

la que derrite la nieve que antes y permite una vida renovada. Es entonces cuando la palabra *ahora*, inútil al comienzo de *La casa encendida*, se resignifica llenándose de sentido y llegando a rebasarlo todo: «En un lugar donde el tiempo se ha convertido, de repente, en la palabra ahora, / esta palabra misma: / ahora, / que ayer era un latido perdiéndose en la lluvia, / y hoy ya junto a vosotros crece y se agranda hasta borrar el mundo» (331). Después de ella no cabe ninguna palabra más. Si acaso, dar las gracias.

#### 4. CONCLUSIONES

Aunque no cabe duda de que, desde el comparatismo tradicional, podrían también rastrearse los *rappports de fait* que tal vez permitan corroborar una posible lectura más o menos directa de la obra de T. S. Eliot por parte de Luis Rosales durante los años que rodean a la escritura y la reescritura de *La casa encendida*, creo que estas páginas constatan el interés no menos significativo que tiene el ejercicio comparatístico de los textos propuestos no buscando una lectura de uno en el otro, sino proponiendo una lectura conjunta en torno a un problema común, en este caso, la escritura del tiempo. Tampoco ignoro la complejidad inherente al estudio de estas obras en el contexto complejo del siglo XX desde una perspectiva internacional. Como se expone al comienzo de este trabajo, la historia del siglo XX —y la de sus literaturas— ha de entenderse en toda su complejidad y heterogeneidad, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, contemplando para ello las relaciones que de hecho existen entre nuestra literatura y las literaturas extranjeras y sus respectivas tradiciones. Asimismo, cabe señalar que la naturaleza de este estudio conlleva una visión necesariamente fragmentaria de estas obras que en ningún caso deseo imponer: las obras han de entenderse siempre en su totalidad —especialmente en el caso de Rosales, que concebía la suya como un proyecto de obra total en constante reescritura—.

En definitiva, este análisis comparativo de la escritura del tiempo en *The Waste Land* y *La casa encendida*, dos obras en las que cuestiones como el tiempo, la memoria, el sujeto y el diálogo forman parte de una misma reflexión, revela una serie de puntos comunes entre ambas que permiten relacionarlas con las circunstancias históricas que rodean al momento de su producción. Dado que el poema de Eliot pertenece a una primera época en la que su poética no había alcanzado aún su completo desarrollo, resulta inevitable incluir en este

análisis textos posteriores de *Asb Wednesday* o los *Four Quartets*, que completan la visión que se anuncia en *The Waste Land* y, en cierto modo, la concluyen desembocando en reflexiones muy próximas a las que desarrollaría Rosales al final de *La casa encendida*.

Asimismo, no podemos olvidar la importancia que tuvieron la poesía y la filosofía de Antonio Machado para la poesía española del s. XX. En su investigación sobre la escritura del tiempo en Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, Ioana Gruia recordaba, y con razón, la importancia que tuvieron las consideraciones sobre el tiempo elaboradas por Henri Bergson a principios del s. XX en el pensamiento y la obra del propio Eliot y de Machado, cuyos presupuestos heredaría más tarde Luis Rosales. Por tanto, no parece descabellado sostener que ambas poéticas beben de un mismo manantial, del que brotan todas las reflexiones modernas sobre el tiempo y sus efectos, y responden así a una misma concepción del tiempo: el colapso temporal que observamos en *The Waste Land* desemboca, en los *Four Quartets*, en una fusión temporal en la que presente, pasado y futuro se unen en un mismo tiempo; en cambio, en Rosales, la fractura temporal de ese tiempo en espiral en el que se ve inmerso el sujeto parece resolverse a través de la memoria total, transparente y reunida, estrechamente vinculada a la plenitud y a Dios en el verso que cierra el poema. Y ambas poéticas responden, también, a una misma situación de quiebra tras la experiencia traumática de la historia en dos guerras que marcaron para siempre el curso del convulso siglo XX: la I Guerra Mundial y la Guerra Civil española. Ciertamente, «nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre» (Rosales, 1996: 329).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante (1982), *Comedia. Infierno*, ed. Á. Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- ALIGHIERI, Dante (1976), *Comedia. Purgatorio*, ed. Á. Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- ANÓNIMO (1980), *Los salmos*, ed. Ángel González Núñez, Barcelona, Herder.
- BARÓN PALMA, Emilio (1996), *T. S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería.
- ELIOT, Thomas Stearns (2017), *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe J. E. Pacheco, Ciudad de México, Ediciones Era / El Colegio Nacional.
- ELIOT, Thomas Stearns (1919), «The Method of Mr. Pound», *The Athenaeum*, 4669, pp. 1065-1066.
- ELIOT, Thomas Stearns (1919b), «Tradition and the Individual Talent», *The Egoist*, pp. 54-55 y 72-73.

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

- ELIOT, Thomas Stearns (1920), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co.
- ELIOT, Thomas Stearns (2022), *La tierra baldía*, ed. bilingüe V. Patea, Madrid, Cátedra.
- ELIOT, Thomas Stearns (1923), «Ulysses, Order and Myth», *The Dial*, vol. 75, n.º. 5, pp. 480-483.
- ELIOT, Thomas Stearns (1956), *Selected Essays*, London, Faber and Faber.
- ELIOT, Thomas Stearns (1936), *Collected Poems 1909-1935*, London, Faber and Faber.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987), *La poesía española de 1935 a 1975. I*, Madrid, Cátedra.
- GRUIA, Ioana (2009), *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.
- MAINER, José Carlos (1971), *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2010a), «“Zaguán”, de Luis Rosales: seis versiones distintas para un soneto esencial», en Xelo Candel (ed.), *Luis Rosales. El contenido del corazón*, Madrid, E. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y La Casa Encendida, pp. 69-76.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2010b), «Introducción», en Luis Rosales, *La casa encendida. Rimas. El contenido del corazón*, N. Montetes-Mairal (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 15-221.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (1996), *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia, Pretextos.
- PATEA, Viorica (2022), «Introducción», en Thomas Stearns Eliot, *La tierra baldía*, ed. bilingüe V. Patea, Madrid, Cátedra, pp. 9-189.
- PENALVA, Joaquín Juan (2005), *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Ángel L. Prieto de Paula, Universidad de Alicante, Alicante.
- ROSALES, Luis (1943a), «Abril», *Escorial*, 37, p. 89.
- ROSALES, Luis (1943b), «Codorniz del silencio», *Escorial*, 37, pp. 115-120.
- ROSALES, Luis (1943c), «El antiguo silencio», *Escorial*, 37, pp. 315-320.
- ROSALES, Luis (1943d), «La ley del olvido», *Escorial*, 37, pp. 321-323.
- ROSALES, Luis (1949), *La casa encendida*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- ROSALES, Luis (1996), *Obras completas. Poesía*, Madrid, Trotta.
- RUBIO, Fanny (2003), *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Alicante, Universidad de Alicante.
- SPENSER, Edmund (1860), *The Poetical Works of Edmund Spenser*, Philadelphia, Jas. B. Smith & Co's.
- SPENDER, Stephen (1975), *Eliot*, Glasgow, Fontana.
- YOUNG, Howard T. (1993), «T. S. Eliot y sus primeros traductores en el mundo hispanohablante, 1927-1940», *Livius*, 3, pp. 269-277.

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.