

6
243



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El uso del mito en The Waste Land de
T. S. Eliot

T E S I S I N A
P R E S E N T A D A
P A R A O B T E N E R E L T I T U L O D E
L I C E N C I A D O E N L E N G U A Y
L E T R A S M O D E R N A S

Inglés

ELABORADA POR
IVETTE GUTIERREZ PEIMBERT

Naxzdielhi



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mayo 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi más grande agradecimiento y cariño a:
Mi manager Nair Anaya
Mi gafa espiritual y Gurú Georgi Limón
A quien encausó mis incipientes inclinaciones
literarias; Hernán Lara Zavala.
A mi jefe, quien me dio la primera oportunidad:
Agustín Cadena.

Y a la persona más importante, por la que todavía
existo, estoy aquí con ella, mecenas, amiga, poe
ta y conciencia: Mi mamá Lula Peimbert (Tú poe
ma soy yo).

A mis amigas:
Suzanna, Mai, Paty y Martha, donde quiera que
estés.

A mis maestros: Sue, Eduardo, Hortensia, Federico
Patán, Esther Cohen, Collin White, Charlotte --
Broad, Bertha Aceves, Carolina Ponce y el inolvi
dable maestro Gallardo.

A. D. Gracias por estar conmigo.

A Jorge Alcazar, la no dedicatoria: por persona --
como usted nos titulanos tantos, gracias por su --
apoyo y comprensión.

El uso del mito en The Waste Land de T.S. Eliot

Introducción :

T.S. Eliot, su generación y el mito 3

Tiresias, centro mítico de The Waste Land 8

Los personajes modernos y sus correlativos míticos. 21

Conclusión:

The Waste Land : *imagen apocalíptica de nuestra era.* 37

Bibliografía. 41

Introducción

T.S. Eliot, su generación y el mito

T.S. Eliot, junto con W.B. Yeats y Ezra Pound en poesía y James Joyce en prosa, buscaron nuevas formas de expresión para poder representar la realidad que vivían en ese momento: la desolación que trajo consigo la Primera Guerra Mundial. La guerra puso al artista cara a cara con el horror, la muerte y el sin sentido y ello generó el cambio en la forma de concebir la vida y expresarla en el arte como nunca antes se había hecho. Las consecuencias de la guerra no fueron sólo de índole político o económico sino que llegaron a desatar movimientos filosóficos y artísticos, es decir, nacieron los "ismos". Este fue el principio de la modernidad tal y como la conocemos hoy. Durante cuatro años (1914-1918) se libró una batalla sin cuartel en Europa y uno de sus escenarios fue la ciudad de Londres. Los años de posguerra (de 1919 a 1923) fueron años de frivolidad y libertinaje, quizás un estado de ánimo inevitable.¹ 1922 marcó el inicio de una nueva era para la literatura: se publicó en Francia Ulysses de James Joyce y el poema de T.S. Eliot The Waste Land en Inglaterra. Según Hugh Kenner², estas obras y los primeros Cantos de Ezra Pound cambiaron el panorama literario mundial. Además, estas obras se convirtieron en una frontera literaria entre el pasado y la modernidad: en Irlanda, entre las obras dramáticas de O'Casey y las de Beckett; en Estados Unidos entre la novela de Dreiser y la de Faulkner; y en Inglaterra, entre las novelas del siglo XIX y To the Lighthouse.³

¹ David Thomson. England in the Twentieth Century, v.IX, Penguin, Londres, 1965, 1981. (The Pelican History of England Series, ed. by J.E. Morpurgo, XI vols.), pp.86-90

² Hugh Kenner. A Sinking Island. The Modern English Writers, Barrie & Jenkins, Londres, 1987.

³ Ibid., p.124

L'avant garde en el arte estuvo en boga y su contenido era diferente de las expresiones artísticas que lo precedían. El hombre común parecía ser el centro de atención: su experiencia cotidiana, caótica, desordenada y sin esperanza modificó tanto la manera de ver el mundo, como la manera de hacer literatura. La insatisfacción generada por la destrucción tanto material como espiritual de Europa durante esos años era como un estigma para la generación de T.S. Eliot, Pound, Yeats y Joyce. Las convenciones establecidas anteriormente eran incapaces de manifestar la experiencia de desolación y esterilidad a la que se enfrentaron. Entonces se emprendió la búsqueda de nuevas formas de expresión que les permitiesen mostrar el desahogo de esta nueva realidad incoherente.

El mito se tornó, así, en un ordenador de la realidad poética que podría explicar la vida cotidiana para darle sentido. El mito es un recipiente cuyo acervo, o contenido, se incrementa con el paso del tiempo, se impregna de ecos o significados según sea usado en cada periodo literario.

Myth is a kind of universal container; it holds whatever moral substance the age requires; and like doctrinal religion, which undergoes cultural modification in sensibly, myth keeps the symbolic trappings, the sacred or forbidden distinctions, which set it apart even when its moral content is wholly obscured. It remains different by its oddity, its freakishness perhaps, or its ability to draw a crowd.⁴

Un mito es un relato corto que cuenta las hazañas de hombres y de dioses antiguos. Su capacidad de transformación lo hace muy atractivo para el poeta. Cada vez que un mito es manipulado, adquiere nuevos significados y se impregna de nuevas características que pueden emplearse en otro contexto, en otra época y con otros fines.

⁴ Grover Smith, The Waste Land. George Allen & Unwin, Boston, 1983,1985. (Unwin Critical Library),p.40

The 'myth' in which art captures the essence of human behavior is a critical, moral construct. The morality enclosed in the myth is not prescriptive... -it represents a version of experience simply.⁵

Eliot estaba consciente del uso del mito puesto que W.B. Yeats y Joyce ya lo empleaban como medio de expresión poética. El mito llenaba las expectativas de T.S. Eliot como un vehículo entre la realidad poética y la vida cotidiana cuyo constructo lo ayudaba a alcanzar una unidad emocional. Como él mismo escribió:

In using the myth, in men manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him... It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible in art.⁶

Yeats encuentra en el mito una tradición poética; en The Trembling of the Veil (1922) manifiesta haber obtenido satisfacción con las historias y los personajes míticos, lo que lo llevó a concebir una "iglesia" de tradición poética.⁷ James Joyce, en cambio, escribe Ulysses siguiendo una sola línea temática y establece un paralelo entre la vida de Ulises y la de Leopold Bloom, quien se convierte así en un mítico Ulises contemporáneo. La novela a pesar de su extensión tiene una figura central y sigue un argumento bien delimitado.

Ahora bien, al emplear el mito en su obra The Waste Land, Eliot va más allá de Yeats y Joyce, pues toma varios mitos de diversas culturas y los funde sin seguir una trama específica, o sin tener siquiera un personaje central, sino

⁵ Ibid., p.39

⁶ T.S. Eliot, "Ulysses, Order & Myth" en Dial, (1923), pp.480-3 apud F.O. Matthiessen, "The Achievement of T.S. Eliot" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968, 1978, (Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson), p.113 y Grover Smith, op.cit., pp.55-6.

⁷ "(...) I had made a new religion, almost an infallible church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians." W.B. Yeats, The Trembling of the Veil, apud Christopher Gille, Movements in English Literature 1900-1940, Cambridge University Press, 1975, 1978, p.153

creando un coro de voces, personae o máscaras, quienes nos narran desde su punto de vista una realidad poética universal; desde los mitos de deidades antiguas, hasta la leyenda del Grial y los Upanishads :

...myth reinforced with ritual, was a way of interpreting experience from another primitive point of view. He is synthesising his own myth, put in charge of conscience with roots in magic and primitive psychology, but also modern, for it was his own conscience as a poet. The poet, bringing into play surviving unconscious habits of the mind, re-enacts the primitive myth-maker's role.⁸

Lo que Eliot busca es, precisamente, plasmar la futilidad y la anarquía en las que la Gran Bretaña de posguerra se ve sumergida, dibujando cuadros de desolación y pintando personajes contemporáneos y cercanos a nuestra experiencia para hacernos participar de esta realidad poética actual a través de su mirada y de los mitos subyacentes.

En esta tesina me concentraré en algunos de los mitos de deidades antiguas como Atis, Adonis y Osiris que configuran el poema, y exploraré la pertinencia de estos personajes míticos comparándolos con los personajes que aparecen en el poema, recordando especialmente que el mito es un constructo moral cuya finalidad en esta obra es mostrarnos algo acerca del hombre contemporáneo: la falta de espiritualidad y la esterilidad existencial en la que se encuentra. Todo ello a través de los mitos.

The new sense of myth is a deliberate effort to reawaken the consciousness and intuitive powers of the primitive mythmaker in the service of poetic feeling; and to create such poetic images of human behaviour as to suggest for the daily rituals of modern life a meaning like that provided for less self-conscious society by magic and myth. (...) To transform all into myth is like forcing the myth to criticise the modern world. The Waste Land uses it to modify the reader's idea of traditional myth.⁹

⁸ Smith, op.cit., p.54

⁹ Ibid., pp. 52 y 60

Los mitos que aparecen en The Waste Land no son mitos presentados de manera tradicional, sino que se revelan de manera sutil, es decir, están "disfrazados" dentro de las imágenes y los personajes. En el poema, los mitos se encuentran en la conducta irreverente que muestran los personajes contemporáneos con respecto a su correlativo mítico, es decir, a Atis, Adonis y Osiris.

Cabe destacar que a primera vista parece que el poema carece de sentido pero, como dice Helen Gardner

The Waste Land is given coherence not by its form, but by this underlying myth, to which constant reference can be made, and of which all the varied incidents and the many personages are illustrative.

...
The reader of The Waste Land must possess, to appreciate it, a historical sense, and a literature culture, which can make such references alive to him. He must be the kind of person to whom quotation is a natural means of expression.¹⁰

Los mitos están ahí como los andamios de la construcción poética de The Waste Land. La lectura tiene más sentido mientras más se conocen los mitos, es decir, la lectura se profundiza si tenemos un conocimiento general de las fuentes del poema. Este es el objeto de estudio de la tesina: explorar los mitos, el andamiaje, para poder hacer una lectura más profunda y concentrarnos en el significado de estos mitos en el contexto de The Waste Land.

¹⁰ Helen Gardner. The Art of T.S. Eliot, Faber & Faber, Londres, 1949, 1972, pp.43 y 77.

Tiresias, centro mítico de The Waste Land

El poema de T.S. Eliot The Waste Land no sigue una línea única de argumento como tal, sino que teje una trama, un complejo de personajes y voces :

You cannot create a very long poem without introducing a more impersonal point of view or splitting it up into various personalities.¹¹

El poema está construido con diferentes voces pero ninguna de ellas domina. Un personaje tiene el control y la conciencia en un episodio, aunque su percepción de lo que sucede sea momentánea. Desde su punto de vista, manifiesta lo que ve en un fragmento o escena. Aunque existan varias voces, la realidad poética del poema es una. Si pensáramos en más de una voz, es decir, una pluralidad, surgirían contradicciones; pero The Waste Land es una unidad consumada a la que puede llamársele, según Bradley, Absolute.

Appearance is a mass of logically impossible and self contradictory impressions of time, space, change, causation, etc. where there is a huge fission between subject and object. We have to go on to a reality which is an ' Absolute ' where all contradictions of appearance are reconciled. The Absolute can only be reached by an ' immediate experience ' in which reason, will and feeling all fulfill themselves.¹²

Es decir, la suma de las voces o experiencias es una y no son diferentes, sino la misma. Eliot integra la pluralidad en una unidad armónica y absoluta. Es una unidad que trasciende al ser y a la racionalidad pues sólo el absoluto evita las contradicciones.¹³ Es un centro definido donde el mundo se expresa por medio de una conciencia individual cuya unidad de ser y de conciencia son iguales. Este

¹¹ T.E. Hulme, "Modern Art IV. David Bomberg's Show" en Further Speculations, p.144 apud Michael H. Levenson, A Genealogy of Modernism. A Study of English Literature Doctrine 1908-1922, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, 1988, p.184

¹² F.H. Bradley, Appearance and Reality, pp.26-48, apud Northrop Frye en T.S. Eliot, Oliver and Boyd, Edinburg, Londres, 1963. (Writers and Critics, ed.gral. A. Norman Jeffares, eds. David Daiches, C.P. Snow), p.31

¹³ Levenson, op.cit., p.178

centro finito es fundamental y constituye un conocimiento y una experiencia como lo define Ezra Pound : "An intellectual and emotional complex in an instant of time".¹⁴ La experiencia es como un caleidoscopio de percepciones que se pueden construir por medio de esferas que separen una experiencia de otra y que, sin embargo, sean afines entre sí.¹⁵ Un mundo para uno, o sea para una voz dentro de la tierra baldía, es peculiar y privado al igual que para una existencia y una sola alma.¹⁶ Si consideramos el poema como una unidad sumergida, es decir, un caos de fragmentos que se van entrelazando, estas esferas de experiencias tienen más sentido.

La teoría de los puntos de vista de Eliot podrá aclarar más el complejo de voces en The Waste Land. En ella se establece que el orden puede emerger desde el fondo :

Points of view, though distinct, can be combined. Order can emerge from beneath; it need not transcend from above. (...) The poetic solution is continuous with the philosophic solution : individual experience or individual personalities are not impenetrable. They are distinct, but not wholly so like the points of view described in the dissertation, the fragments in The Waste Land merge with one another, they pass into one another.¹⁷

Las voces en el poema constituyen un número de esferas finitas (*experiencias y percepciones*) y por tanto una realidad dada, la tierra baldía, es posible. Si los círculos de experiencia no fueran finitos, la realidad poética resultaría imposible,

¹⁴ Ezra Pound. "A retrospect" en Literary Essays, p.4 y T.S. Eliot. Knowledge and Experience, p.148 *apud*, Levenson, *op.cit.*, p.181

¹⁵ Eliot cita a F.H. Bradley, Appearance and Reality, p.346 en una de sus notas a The Waste Land, línea 412: "My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it. ... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul."

¹⁶ Eliot "Leibnitz' Monads and Bradley's Finite Centres", en Knowledge and Experience, p.202. *apud*, Levenson, *op.cit.*, p.181 y cito: "The Absolute responds only to an imaginary demand of thought, and satisfies only an imaginary demand of feeling. Pretending to be something which makes finite centres cohere, it turns out to be merely the assertion that they do."

¹⁷ *Ibid.*, p.189

es decir, no se podría precisar. "El ser", o voz poética, pasa de un punto de vista a otro (*de una máscara o personae a otra*) puesto que un solo punto de vista no es suficiente para transmitir todo el conocimiento y sólo a través de diferentes perspectivas el mundo se vuelve real. La realidad poética no recae sólo en la voz, sino en las relaciones que ésta establece.

La percepción individual es básica para la lectura de The Waste Land pues la interpretación no sólo consiste en encontrar el sentido de lo que nos dice este conjunto de voces, sino interpretarnos a nosotros mismos frente a estas voces. Es decir, no hay una lectura, sino lecturas múltiples, ya que por medio de este sistema se niega la trascendencia de una conciencia única y se enfatiza la importancia del individuo como una autoridad cuya responsabilidad es interpretar lo que una voz le trasmite en un fragmento del poema, conjuntar las voces y después integrar el complejo.

A poem may evolve in the minds of its readers. It will not change essentially; yet it grows as our ways of experiencing and conceiving it develop.¹⁸

Entonces nos leemos a nosotros mismos reflejados en las experiencias de las máscaras que representan el caos en el que se desarrolla el hombre moderno. Como cada lectura es diferente, las voces pueden resultar poco confiables como fuentes de experiencia. No hay nada escrito en definitiva, cada lector construye su propia realidad poética a partir de cada fragmento de The Waste Land.

El eje unificador que hace posible la lectura de estas esferas de experiencia moderna y pasada es Tiresias. Tiresias está en el centro de la tierra baldía y por medio de él se unifican formalmente todas las percepciones y los mitos. Tiresias,

¹⁸ A.D. Moody. "To fill all the desert with inviolable voice" en The Waste Land in Different Voices, Edward Arnold, Londres, 1974, p.48

sin embargo, resulta ser, una fuente poco confiable.¹⁹ Tiresias es el testigo de lo que sucede en la "tierra baldía":

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.
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound of the final stroke of nine.
 vv.60 - 68

Tiresias vive en la tierra baldía, observa lo que pasa y sus percepciones son como recuerdos del pasado: el mito y la religión se vuelven coherentes en este fragmento en el que se juntan los paisajes dantescos con el Londres contemporáneo y cuyo paralelo nos recuerda la violencia e impotencia de nuestro tiempo, como si fuera una pesadilla.²⁰ El eco de Shakespeare en la canción de Ariel "Those pearls that were his eyes" (v.124) está presente en la tierra de la sibila, de los muertos en vida. Las iglesias yacen ahí, testigos, como Tiresias, de la decadencia del hombre en Occidente, en su deambular por las calles derruidas y muertas. "Unreal City" (v.60) nos llama la atención: la niebla y la atmósfera de ultratumba. Este verso nos recuerda también a Baudelaire quien en líneas posteriores nos involucra en la tierra baldía: somos parte de ella (*You hypocrite lecteur! -mon semblable, -mon frère!* v. 76). La repetición de la misma línea nos lleva a un encuentro. Mr. Eugenides aparece en esta sección. En el verso 60, la atmósfera de la metrópolis es impersonal. En el verso 208 nos acercamos a un

¹⁹ "What Eliot says of the Absoluta can be said of Tiresias, who, also 'dissolves at the touch into... constituents.' But this does not leave us with a heap of broken fragments; we have seen how the fragments are constructed into new wholes. If Tiresias dissolves into constituents, let us remember the moments when those constituents resolve into Tiresias. Tiresias is, in this sense, an intermittent phenomenon in the poem, a subsequent phenomenon, emerging out of other characters, other aspects." Levenson, *op.cit.*, p.191

²⁰ Véase Stephen Coote, *The Waste Land*, Penguin, Londres, 1985. (Penguin Masterstudies) p.35

habitante de la tierra baldía, es decir, el acercamiento ya no es impersonal, pero no por ello es menos sórdido. La sordidez del anterior reside en el carácter externo de la ciudad. La sordidez del verso 208 recae en la moralidad (*carácter interno*) del personaje, es decir, la corrupción se encuentra tanto en la atmósfera que rodea a los personajes como en ellos mismos.

En *Edipo rey*, Tiresias sabía las consecuencias que traería la muerte violenta y el amor ilícito de Edipo, sin embargo, calla. En el poema, él ha pasado por todo lo que un humano puede sufrir y, sin embargo, su actitud es de indiferencia ante la miseria humana.

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins.
 vv.218 - 223

En los versos 218-223, Eliot establece una correspondencia entre la llegada del marinero al hogar y la llegada de la mecanógrafa a casa. Compara a Odiseo con la mecanógrafa y el tenedor de libros, y hace una referencia sutil a la 'muerte por agua' del héroe. En el mito, el encuentro entre Tiresias y Odiseo sucede en el infierno y ahí Tiresias se niega a anunciarle la forma en la que perecerá (*death by water*). Esta negación es importante y es esencial para otros adivinos en el poema. Por otro lado, "*At the violet hour*" es un indicio que nos recuerda una ceremonia ritual antigua y marca tanto la llegada de Odiseo, como la llegada de la mecanógrafa y el tenedor de libros mostrándonos un paralelo entre Ulises y los personajes correlativos míticos modernos, en este caso un tenedor de libros y una mecanógrafa a los que Eliot hace referencia en el poema. La comida de la

mecanógrafa (... *clears her breakfast, lights/ Her stove, and lays out food in tins.* vv.222-223) establece un paralelo "ritual" entre ambas acciones, y la realidad contemporánea resulta más vulgar por las latas formadas en hilera sobre la mesa.

The time is now propitious, as he guesses,
 The meal is ended, she is bored and tired,
 Endeavours to engage her in caresses
 Which still are unrequited, if undesired.
 Flushed and decided, he assaults at once;
 Exploring hands encounter no defence;
 His vanity requires no response,
 And makes a welcome of indifference.
 vv.236-242

La seducción después de la "*comida ritual*" se lleva a cabo como si fuera algo inevitable, se hace con indiferencia y, según Northrop Frye, a la mujer se le usa como si fuera un orinal público.²¹ A este fragmento Coote y Kenner lo relacionan con el pecado de Edipo. Aunque éste fue cometido en ignorancia y la verdad lleve consigo horror, remordimiento y la destrucción del orden moral, Tiresias lo ve como algo casual-*que en realidad no es pecado*- es decir, lo ve igual de trivial que la relación entre una mecanógrafa y un tenedor de libros. Debido a ello, se asocia a Tiresias con violencia sexual y castigo.²²

Tiresias ha vivido entre los muertos y ha observado la destrucción de ciudades antiguas (*como Tebas*) y modernas (*Londres*). Ha sido hombre y mujer y, debido a su condición andrógina, se le puede identificar con los sacerdotes de Atis, a pesar de que su espíritu carezca del valor y la fe de estos novicios. Es tan sólo una pálida sombra comparado con ellos. Está amordazado e inerte.

²¹ Frye, *op.cit.*, p.64

²² *passim*. Coote. *op.cit.*, pp.107-109 y Hugh Kenner. "The Invisible Poet" en *The Waste Land*, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968, 1978. (Casebook Series, ed.graf. A.E. Dyson), pp.168-199. Smith, *op.cit.*, pp.99-106

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.
 vv.243-246

Tiresias tiene varias referencias míticas: 1) la ironía en el simbolismo de fertilidad: es una criatura bisexual o transexual y, por ende, infértil. 2) Eliot eligió a Tiresias por su condición de sacerdote carente de genitales, y por ello lo asoció con el rey pescador y con otras deidades como Atis, Adonis (*Tammuz*) y Osiris. 3) El ser testigo del copular de las serpientes lo hace perder su virilidad y convertirse en mujer (y por ello es gran conocedor de la sexualidad humana como se aprecia aquí: "*And I Tiresias have foresuffered all/ Enacted on this same divan or bed;*" (vv.243-244). Observar el fenómeno una vez más, restaura su condición original. Entonces Hera pregunta quién goza más del apareamiento. La respuesta de Tiresias la hace enfurecer y ella intenta matarlo, pero Zeus lo salva, lo vuelve invidente y le concede el don de la profecía, lo cual resulta irónico ya que es un ciego que a través de su ceguera puede ver lo que otros no ven. Es un hombre de edad avanzada que ha existido mucho tiempo y lo ha padecido todo. Es observador del sufrimiento de la humanidad. La ceguera de Tiresias lo hace un personaje irónico pues, a pesar de su impedimento físico, en su papel de profeta ve más allá de las cosas. Sin embargo, es incapaz de sentir piedad o compasión, sólo siente indiferencia. No espera nada y no resiente el abandono del dios que le ha prometido resucitar. Su corazón o sensibilidad están bajo tierra, es decir, es insensible al sufrimiento humano. La revitalización de la tierra baldía es imposible. La resurrección del dios Atis, cuyos genitales fueron enterrados -a los cuales se alude en los vv.71-75- no puede llevarse a cabo; sin embargo, no se espera nada. Es un sentimiento de indiferencia entre las promesas de un dios que ha

asegurado que la vida volverá y un sacerdote (*Tiresias*) que ha dejado de creer en la resurrección. Reúne el sentir humano moderno que puede resumirse en una palabra : indiferencia. En él se unifican o conjugan todas las voces y sentires infértiles y carentes de alma. Él es la "tierra baldía".

En Tiresias también se sintetizan los mitos de Atis, Adonis (*Tammuz*) y Osiris que están relacionados con la fertilidad.²³ El mito cuenta dos versiones de la muerte de Atis: en una es asesinado por un jabalí, en otra, él mismo mutila sus órganos viriles bajo un pino y se desangra en ese mismo lugar. En el rito, al tercer día, los iniciados cortan sus genitales, los envuelven y sepultan en los sagrados aposentos de Cibele para hacer pródiga la tierra. Con este acto, el dios y la naturaleza resucitan.

T.S. Eliot presenta el mito de Atis de manera sutil en su poema. Ahí es un perro el que impide el nacimiento de la deidad. Y la ceremonia que se lleva a cabo año con año fracasa :

That corpse you planted last year in your garden,
 Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 Or has the sudden frost disturbed its bed?
 O keep the Dog far hence, that's friend to men,
 Or with his nails he'll dig it up again!
 vv.71-75

El hombre es el responsable de que fracase el intento por activar las fuerzas reproductivas de la tierra. Esto se debe, principalmente, a su falta de fe.

Tammuz, dios sumerio identificado por su origen con Adonis, es amante de Ishtar, la gran diosa de la fertilidad. Ella sigue a su amado al mundo subterráneo y durante su ausencia la tierra se marchita. Ea, a su vez, va en su búsqueda y

²³ Todas las referencias a estos mitos vienen de Sir James George Frazer. "Adonis, Attis, Osiris" en *The Golden Bough*, v.XII, XIII, Macmillan, Londres, 1906, 1936.

Allatu o Eresh-Kigal, diosa del infierno, permite que Ishtar sea rociada con el "agua de la vida" para regresar en compañía de Tammuz y hacer revivir la tierra. Se cree que el jaball es el enemigo del dios debido a los destrozos que ocasionaban estas criaturas en los campos de cultivo.²⁴ "Fear death by water" (v. 54) y "And if it rains, a closed car at four". (v.136) tienen gran resonancia en el poema y se hallan íntimamente relacionados con Tammuz: el agua es el agua baptismal o el símbolo de libertad y de toda fecundidad y florecimiento del alma.²⁵ El hombre niega la posibilidad de un reencuentro con su espiritualidad y con su fe.

La divinidad de Adonis fue adoptada por los griegos a principios del siglo VII a.C.. Su origen es sumerio y babilónico. La madre de Adonis es Mirra o Smirna, quien después de darlo a luz se convierte en un árbol, el mirto. Afrodita esconde al infante en un cofre y se lo da a guardar a Perséfone, diosa del averno. Ella abre el cofre y se enamora de él, luego se rehúsa a devolver al mortal a Afrodita, quien va en persona a rescatarlo. Zeus decide que Adonis pasará parte del año con Afrodita en la tierra y parte con Perséfone.²⁶ El dios es asesinado por Ares, disfrazado de jaball. Los jardines de Adonis eran conocidos por su fertilidad. Tirar parte de su vegetación al agua era un hechizo para la precipitación de las aguas.

²⁴ *Ibid.*, v.XII, nota 4, p.11

²⁵ "...making water the symbol of all freedom, all fecundity and flowering of the soul, invokes in desperate need the memory of April shower of his youth, the song of the hermit thrust with its sound of water dripping and the vision of a drowned Phoenician Sailor, sinks beyond the gulls and the deep sea swell, who has at least died by water, not thirst." Edward Wilson, "The Puritan Turned Artist" en *The Waste Land*, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968, (Casebook Series, ed. graf. A.E. Dyson), p.101

²⁶ Cf. Edith Hamilton. *Mythology. Timeless Tales of Gods and Heroes*, ill. by Steele Savaga, Mentor, Nueva York, 1940, 1969, pp.90-91. Según Angel Ma. Garibay en *Mitología griega, dioses y héroes*, Porrúa, México, 1989 ("Sepan cuantos..." n.31), pp.28-29, Perséfone llevó el caso ante el tribunal de Cefope donde una de las musas decidió la cuestión.

Osiris es la contraparte egipcia de Adonis y Atis. Osiris es hijo de la tierra Seb (*Keb o Geb*) y de la diosa del cielo Nut. Osiris es enterrado vivo dentro de un sarcófago y botado al río Nilo por su hermano Set (*o Tifón entre los griegos*). Isis corta uno de sus cabellos, en señal de luto, y busca el cuerpo de su esposo. Éste flota hasta la ciudad de Biblos, en la costa de Siria; con él hacen un pilar (*el pilar de mayo o ded*) y una casa de madera. Set lo encuentra una noche, mientras caza jabalíes, lo corta en catorce partes y lo esparce. Los miembros del dios (*se dice que tenía tres*) son devorados por los peces. Para conmemorar sus muertes se hacía una cabeza de papiro o un cofre de madera que representaba el ataúd de Osiris y, cuando llegaba a costas fenicias, se realizaba la ceremonia celebrando la resurrección y la fertilidad de la tierra.

En el poema de Eliot, el rito a estas divinidades *-es decir, la ceremonia de la cabeza de papiro que navega a través del río hasta las costas de Biblos, representando al dios-* se aprecia en "Death by Water" en The Waste Land:

IV. Death by Water

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
 Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
 And the profit and loss.
 A current under sea
 Picked his bones in whispers. As he rose and fell
 He passed the stages of his age and youth
 Entering the whirlpool.
 Gentile or Jew
 O you who turn the wheel and look to windward,
 Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.
 vv.311-321

Sería bueno preguntarnos *¿por qué estas divinidades y no otras?* y la respuesta es sencilla. Las líneas del argumento varían poco, en realidad :

Whether he hails from Babylon, Phrygia or Phoenicia, whether he be called Tammuz, Attis, or Adonis, the main lines of the story are fixed, and invariable. Always young and beautiful, beloved of a goddess, victim of a tragic and untimely death, death which entails bitter loss and misfortune upon a mourning world, and which, for the salvation of that world, is followed by resurrection.²⁷

Eliot necesitaba dioses cuyas muertes heroicas, llenas de sacrificio, salvaran un mundo en agonía, y cuyas consortes los amaran al grado de morir por ellos de ser necesario. (*En el siguiente capítulo veremos las relaciones entre estas figuras míticas y sus correlativos modernos*).

En *The Waste Land* todos estos mitos son el vehículo que hace posible la identidad entre pasado y presente. Tiresias acumula toda esta carga mítica, es decir, no es una identidad vacía. Eliot ve sintetizados en él estos mitos, así como el del rey pescador²⁸ debido a su carencia de genitales. Por ello, como figura o voz unificadora en el poema, paradójicamente a su ceguera, ya que lo sostienen estas tradiciones mitogénicas junto con las cargas míticas que él mismo representa, es un narrador que puede ver lo que otros no ven. Tiresias establece la armonía entre las voces.

Las experiencias del hombre común personificadas por el tenedor de libros, 'the Smyrna merchant', Sweeney y todos los personajes, emergen en cada fragmento para manifestar lo que sienten, lo que viven en una atemporalidad

²⁷ Jessie L. Weston. *From Ritual to Romance*. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1957, 1993 (Mythos) p.143

²⁸ La herida o la castración del rey corresponde a aquella de Atis y de Adonis y lleva consigo la esterilidad de la tierra, cuya fertilidad será recobrada si el rey se alivia. El Grial proporciona la comida de la vida e introduce a un tercero que pasa la prueba y sana al rey pescador, es decir, revive al dios. Perceval se dirige al Castillo del Grial donde comparte la mesa con el rey. Una procesión de doncellas y mancebos llevan lanzas y copas, espadas y platos que son los talismanes del Grial (los palos del tarot). Si el caballero pregunta su significado, el rey recobra la salud y caen las aguas. Si no lo hace, la procesión se retira. Era una regla de la corte el no hacer más preguntas de las necesarias, así que Perceval, siguiendo el código de honor de la corte, permanece en silencio. Después de pasar una noche en el castillo, enfrenta a la damisela abominable que resulta ser la portadora del Grial. Ella le reprocha el no haber preguntado y recobrar así la fertilidad de la tierra para romper el encantamiento. *Passim*, en Smith, *op.cit.*, pp.88-91. Weston, *op.cit.*, pp.175-188. Joseph Campbell. "The Paraclete" en *The Masks of God: Creative Mythology*. Arkana-Penguin, Londres, 1968, 1991, pp.433-570.

fragmentaria. La suma de todo este caleidoscopio nos da como resultado una polifonía armónica, una sola voz que profiere un solo pensamiento: el hombre moderno está perdido en esta sordidez, en esta trivialidad sin espíritu, en este mundo infértil y sin dios²⁹. El rey pescador o Tiresias sabe lo que tiene que hacer:

'I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?'
vv.424-426

Los fragmentos de todos los mitos, de todas las épocas, tienen que ser unidos para darle coherencia a esta realidad. El mito logra la coherencia si se le contempla desde una vista panorámica. En 'What the Thunder Said' se da una procesión que nos conduce desde el viaje a Emaús (*Lucas 24:13-31*) -donde Jesús resucitado se encuentra a dos de sus discípulos y ellos no lo reconocen- hasta la Capilla Peligrosa que forma parte de la búsqueda del Santo Grial, y culminando con el diálogo entre los demonios y los dioses del Brihadaranyaka Upanishad.³⁰ En esta fábula los dioses nos dan la clave para vivir en la tierra baldía, por ello el resultado no es tan desalentador si se consideran las últimas líneas: 'Datta. Dayadvam. Damyata./ Shantih shantih shantih' (Give, Sympathize, Control/peace peace peace) que quedan como un llamado a la conciencia, a comprender y controlar, a sentir y tratar de humanizar lo que ha sido tan cruelmente mecanizado y roto entre los individuos de las culturas antiguas y la nuestra: la búsqueda del Grial queda abierta a aquellos caballeros que encuentren la verdad espiritual; el peregrinar del hombre moderno depende de su reencuentro con dios en el camino a Emaús y asimilar la lección de los demonios y los dioses. Para lograrlo se deben seguir los principios básicos de los Upanishads 'Datta.

²⁹ Cf. Levenson, *op.cit.*, pp.191-192

³⁰ Frank Kermode, John Hollander. The Waste Land en "Modern British Literature" en The Oxford Anthology of English Literature, v.II, Oxford University Press, Londres, 1972, notas pp.1994 y 1997

Dayadvam. Damyata./ Shantih shantih shantih' que significan Give, Sympathize,
Control/ peace peace peace.

Los personajes modernos y sus correlativos míticos

Para Eliot, la buena poesía es una mezcla de varios componentes principalmente la experiencia. Si la poesía es buena, o alcanza tal belleza que llega a ser sublime, se dice entonces que la poesía reúne la intensidad de la experiencia y del poder combinar lo antiguo con lo que está al día, el poder mostrar, a través de sí misma, a la mentalidad más civilizada con lo más sorprendente de la mentalidad primitiva.³¹ Es entonces cuando la poesía expresa cada experiencia y el lenguaje reconoce esta experiencia implícitamente. En este punto el lenguaje se convierte en experiencia y la experiencia en lenguaje. El lenguaje, en su expresión más sensata, presenta al objeto y se encuentra tan íntimamente relacionado con éste que ambos se identifican o son la misma cosa.³² En este sentido, la poesía de Eliot se acerca a la noción de las ecuaciones desarrollada por Ezra Pound :

As Ezra Pound says, poetry provides equations like mathematics, but equations for emotions. The capacity of the poet to produce such equations and of the reader to respond to them is sensibility. (That implies subtlety, delicacy and refinement).³³

La diversidad de personajes y de voces manifiestan la variedad de experiencias; sin embargo, esta gama de voces dice lo mismo que una sola voz, es decir, la pluralidad se resuelve en la unicidad. Como dice Eliot: "*We need variety in unity: not the unity of the organisation, but the unity of nature*".³⁴

³¹ T.S. Eliot, "Swinburne as a Poet" en *Selected Essays*, p.327, *apud*, Frye, *op.cit.*, p.27

³² Frye, *op.cit.*, p.28

³³ T.S. Eliot, "The Unity of European Culture" en *Notes Toward the Definition of Culture*, Faber and Faber, Londres, 1962, p.120

³⁴ T.S. Eliot, "Swinburne as a Poet" en *Selected Essays*, p.327, *apud*, Frye, *op.cit.*, p.27

En el poema se establece la equivalencia: 'Phlebas the Phoenician' es 'The drowned Phoenician Sailor' quien a su vez es 'the one-eyed merchant', 'The Hanged Man', 'the man with three staves', Tiresias y 'The Fisher King' y todos ellos corresponden a su vez a Atls, Adonis-Tammuz y Osiris y a sus correlativos contemporáneos míticos: Sweeney, Mrs. Porter, Mr. Eugenides, la mecanógrafa, el tenedor de libros, Stetson, Mme. Sosostriis, Mrs. Equitone y ambas parejas en "A Game of Chess".

El poema de la tierra baldía está escrito de manera fragmentaria y es paradójicamente uniforme.³⁵ Consta de cinco partes o episodios. El principio en el que se basa el poema es la diferente manera de pensar entre el pasado y el presente, "namely the application of myth to a modern world lacking the order of myth"³⁶. La modernidad le exige al lector unir los fragmentos, a simple vista incoherentes, ya que en este caos existencial nada puede sobrevivir que no sea "A heap of broken images" (v.22) y ello representa tanto la destrucción del ego, como la destrucción de la materia en general. En la antigüedad, el hombre sabía cual era la razón de las cosas y si algo no estaba en su lugar, por decirlo de alguna forma, era la voluntad de los dioses o del destino o la moira. El hombre moderno se topa con la nada. Dios, para muchos hombres, es hoy una entidad vacía y las respuestas no son tan fáciles debido a la falta de fe. El mito responde a las necesidades del hombre primitivo, pero es incapaz de contestar satisfactoriamente nuestras preguntas ya que vivimos en un caos. La estructura del mito tradicional es lineal, aunque las líneas de las historias se entrelacen, e incluso, los vacíos se del mito se llenen con otros mitos. El hombre moderno, en

³⁵ Hollander, Kermode, Introducción a *The Waste Land*, op.cit., p.1982

³⁶ Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia, Sei: Barral, México, 1974, 1981 (Biblioteca de Bolsillo)

cambio, vive en una línea curva o en momentos irrepitibles desde que entró en crisis con el romanticismo (*donde se pusieron en tela de juicio todas las instituciones y se buscaron otras formas de pensamiento*)³⁷. La tarea del hombre moderno es tomar todos los pedazos de aquellas creencias rotas sin pies ni cabeza y armar el rompecabezas a partir de su experiencia y percepción de la realidad sólo para encontrar las respuestas:

The man who asks what are one or another of these fragments means -seeking, for instance, "a first-hand opinion about Shakespeare"- may be the agent of regeneration. The past exists in fragments precisely because nobody cares what it meant; it will unite itself and come alive in the mind of anyone who succeeds in caring, who is unwilling that Shakespeare shall remain the name attached only to a few tags anyone half-remembers, in a world where 'we know too much, and are convinced of too little'.

El hombre debe destruir su ego y llegar a lo más profundo de su conciencia para ordenar el caos que está representado en The Waste Land. Preguntarnos acerca de los personajes es, en realidad, preguntarnos acerca de nosotros mismos. Para hacerlo debemos analizar cada máscara o voz en el poema.

Los personajes se mueven alrededor de dos ejes o patrones de conducta que se interrelacionan y podría decirse que son inseparables: el tema de la sibila, el epígrafe del poema, y la violación de Filomela que sirve para describir las relaciones entre los actores de The Waste Land. La sibila es una vidente a la que se le concede el don de la inmortalidad, pero no el de la juventud. La sibila se inscribe en el grupo de videntes fracasados y frustrados del poema y su figura permea o sirve de marco a la tierra baldía; una tierra donde la vida es muerte o los personajes están muertos en vida. Es el lugar donde la sibila, como sus

³⁷ Kenner, "The Invisible Poet" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968, 1978, (Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson), p.190

habitantes, sólo desean morir.³⁸ Tiene una implicación moral, es decir, los hombres no soportan la realidad y se aíslan de ella, entonces:

The fact that men have lost the knowledge of good and evil, keeps them from being alive, and is the justification for viewing the modern waste land as a realm in which the inhabitants do not even exist.³⁹

Esta atmósfera se refleja en el aspecto físico y moral de los personajes. Los comerciantes sirios son las principales fuentes de misterios que, hasta la fecha, traen consigo las leyendas del Grial y del Tarot. "The one-eyed merchant" es un profeta con un solo ojo y lo que lleva en la espalda es el misterio que Mme. Sosostriis no puede ver.⁴⁰

Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
vv.51-55

Mme. Sosostriis -cuyo nombre egipcio es falso y que porta "... a wicked pack of cards" (v.46)- parodia a la sibila, es una charlatana, es decir, otra mofa al estilo de Sófocles: una adivina como Tiresias. Sin embargo, "(She) is known to be the wisest woman in Europe" (v.44), es decir "man's desire to know the future is characteristic of sterile cultures" según Frye.⁴¹ Resulta irónico encontrar a tantos adivinos o profetas en la tierra baldía, todos tan poco confiables: Tiresias, profeta ciego; "the one-eyed merchant", tuerto, y Mme. Sosostriis cuyas habilidades están

³⁸ En otro poema de Eliot, "The Journey of the Magi" se ilustra el mismo tema:
'... this Birth was

Hard and bitter agony for us, like Death, our death ...
I should be glad of another death.'

T.S. Eliot, "The Journey of the Magi" en The Waste Land and other poems, Harvest Books, Nueva York, 1930, 1962, pp.67-70 apud. Brooks, op.cit., pp.128-161

³⁹ Brooks, op.cit., p.129 *passim*

⁴⁰ ibid., p.133

⁴¹ Northrop Frye. Anatomy of Criticism, Penguin, Londres, 1957, 1991, p.63

un poco atrofiadas debido a un resfriado. Según Kenner, Mme. Sosostri y Mrs. Equitone representan a la ya desaparecida civilización romana. Mme. Sosostri es la mente más importante de Europa, aunque por el momento no puede ver los contenidos de sus cartas pues tiene los sentidos atrofiados debido a un simple resfriado.⁴²

Madame Sosostri, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest oman in Europe,
vv.43-45

Esto representa la falta de fe y espiritualidad que rodea a los habitantes de la tierra baldía; una constante necesidad de saber el futuro, sin cuestionarse lo que son, es decir, sin darse cuenta de la pequeñez en la que viven.

Stetson representa la unicidad y la diversidad. Su experiencia reúne todas las experiencias, Mylae, la guerra entre los romanos y los cartagineses (*guerras púnicas*) establecen un paralelo con la Primera Guerra Mundial. Stetson es "*nuestro compañero*" o la conexión entre el mundo antiguo y el moderno. El narrador lo reta a levantarse y examinar los hechos: la necesidad imperiosa del hombre de una fe, una resurrección moral.⁴³

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?
' Or has the sudden frost disturbed its bed?
' O keep the Dog far hence, that's friend to men,
' Or with his nails he'll dig it up again!
vv.69-75

⁴² Kenner, "The Invisible Poet", *op.cit.*, p.170

⁴³ Coole, *op.cit.*, p.34

Por otra parte, el segundo eje que sustenta el poema es el tema de la violación de Filomela que ilustra todas las relaciones entre hombres y mujeres de la tierra baldía. Son relaciones vacías y puramente sexuales como lo ilustra la mecanógrafa y el tenedor de libros:

Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
vv.240-243

Estos dos personajes manifiestan la inmoralidad del hombre, su sufrimiento y automatismo: aunque el acto sexual sea producto del mal o de la lujuria y se realice de manera mecánica por el hombre moderno, es mucho más digno y menos tedioso que aquel acto que se lleva a cabo con la única finalidad de la procreación. En la tierra baldía, es mejor hacer el mal que no hacer nada porque la condición del estatismo nulifica la existencia, es por ello que:

So far as we do evil or good, we are human; and it is better in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least, we exist.⁴⁴

Como mencioné anteriormente, la mecanógrafa actúa de manera mecánica tanto en su trabajo como en su relación con el tenedor de libros.

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
'Well now that's done: and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.
vv.249-256

Esta actitud representa la noción de que los hombres son como máquinas y sus acciones están automatizadas:

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
vv.215-217

⁴⁴ Brooks *op.cit.* p.129 en estas páginas y las siguientes Brooks se refiere a la famosa frase de Baudelaire "la volupté unique et suprême de l'amour gir dans la certitude de faire le mal"

Sweeney no es mejor que ella. Es el prototipo del hombre de la tierra baldía: visitante regular de mujeres vulgares a quienes degrada y, en el proceso, se degrada a sí mismo por su brutal interés sexual.

The wound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et o ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!
vv.197-202

Reduce todas las cuestiones existenciales a la satisfacción genital. El verso "*Et o ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!*" (v.202) nos remite al poema de Paul Verlaine que se refiere al coro de niños de la ópera de Wagner, *Parsifal*,⁴⁵ donde le lavan los pies a Parsifal antes de que emprenda la búsqueda del Grial. Parece ser una doble ironía pues Sweeney y Mrs. Porter ignoran el mito y no toman en serio lavarse los pies y rasurarse (*así como cortarse el pelo*) que son partes del rito a Osiris y Atis. Las mujeres debían cortarse el pelo en señal de luto y los hombres debían afeitarse la cabeza y la barba a la usanza de los egipcios en las ceremonias del toro Apis.⁴⁶ El verso "*They wash their feet in soda water*" (v.201), es prueba fehaciente de esto. El rito se realizaba en primavera para asegurar el regreso de la deidad al terminar el invierno.

Crea además un paralelo entre el encuentro de Acteón y Diana:

' When of sudden, listening, you shall hear,
' A noise of horns and hunting, which shall bring
' Acteon to Diana in the spring,
' Where all shall see her naked skin...' 47

⁴⁵ Existen varias versiones de Perceval: la de Chrétien, Wolfram von Eschenbach y la de Wagner, pero Wagner escribe Parsifal que significa "el tonto más grande" mientras que Chrétien y Eschenbach escriben Perceval que significa "pasar por enemigo". Véase la Introducción a *Demanda del Santo Grial*, ed. por Carlos Alvar, Nacional, Madrid, 1982

⁴⁶ Vid. Frazer, v. XII, nota 22, p.17

⁴⁷ Day, *Parliament of Bees* (nota del verso 197 en *The Waste Land*)

Esta parte nos describe el encuentro de Acteón con la diosa. En el mito, Acteón sufre una muerte terrible por haberse atrevido a ver a la diosa desnuda. Eliot en este fragmento trivializa el encuentro con los correlativos contemporáneos del mito. Acteón corresponde a Sweeney y Mrs. Porter a Diana:

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
vv.196-198

Y concluye con su irreverencia hacia el mito "*They wash their feet in soda water*" (v.201).

También es significativo que la sección del poema se titule "*The Fire Sermon*". Varios críticos lo relacionan con el canto 26 del *Purgatorio* de Dante. Dante purga el último pecado, la lujuria, para poder entrar al círculo de fuego que lo separa del Edén. La imagen del fuego purificador es la imagen que sirve de marco a "*The Fire Sermon*".⁴⁸ San Agustín y Buda aparecen al final de esta sección del poema en busca del fuego que los define. El fuego es no sólo símbolo de deseo sexual, sino deseo por cualquier cosa mundana, y por ello el hombre -según Buda en una de sus primeras experiencias místicas- queda condenado a vivir bajo la rueda de la causa y el efecto; es decir, se le ha prohibido la oportunidad o se le han negado los medios para liberarse o para ser feliz.⁴⁹ Frye comenta de la sección:

... and those who are burning in their own lusts with heat but without light. The air is hidden in the 'brown fog' of a London winter -Tristan is left far away as the Ancient Mariner or Ulysses; it stirs up and confuses the perfumes of a woman in 'A Game of Chess'; it is an element of fearful apparitions and mirages of closing scenes.⁵⁰

48 Frye, *I.S. Eliot*, p.54
49 Coote, *op.cit.*, p.39
50 Frye, *op.cit.*, p.65

Es decir, en este episodio se concentran varios personajes (*Sweeney y Mrs. Porter, Mr. Eugenides, una mecanógrafa y un tenedor de libros*) cuyo denominador común es la lujuria. El matrimonio sagrado, parte del mito dedicado a estas divinidades, se ve como un acto prosaico en el poema de Eliot.

Mr. Eugenides -cuyo nombre significa "el bien nacido" y quien promete al narrador un almuerzo y un fin de semana en Brighton- sugiere dos mundos culturales y espirituales que alguna vez existieron en la antigüedad. Mr. Eugenides es degradado por Mme Sosostriis, puesto que su carta anuncia a un correlativo mítico (*the one-eyed merchant*) quien se fusiona a "*The drowned Phoenician Sailor*", y ambos nos remiten a Ferdinand en *The Tempest*, cuyas imágenes de "*death by water*" se relacionan con Ulises y Phlebas y sirven para comparar negativamente al mundo moderno; especialmente si recordamos las escenas de *The Tempest* donde los cambios del mar simbolizan el temperamento y la angustia del hombre.⁵¹ En el poema tanto la advertencia de Mme Sosostriis, "*Fear death by water*", que es la única manera de salvación del hombre moderno como "*And if it rains, a closed car at four*" (v.136) aparecen como negación de la espiritualidad; es decir, los personajes prefieren continuar con su sufrimiento, prefieren seguir viviendo con indiferencia que sentir y tratar de encontrar una redención moral o una salida espiritual, cosa que se da en *The Tempest* ya que los personajes de la obra enfrentan sus miedos, los peligros de una tierra inhóspita y doman a la "*bestia*" Caliban, que bien puede ser el ego de cada hombre.

⁵¹ Coote, op.cit., p.43

En "*Dans le Restaurant*", un mesero, en ese momento viejo y decrépito, recuerda una mujer de su niñez. Esta dulce ensoñación se ve interrumpida por un perro que asusta al personaje del poema quien se ve obligado a salir huyendo del lugar (*el perro que en The Waste Land evita que el dios nazca*). Lo que se quiere enfatizar con ambos personajes (*Mr. Eugenides y el mesero*) es la sordidez de la situación y la frustración que trae tanto el recuerdo de uno (*el mesero*) como la realidad del otro, es decir, las intenciones pecaminosas al invitar al narrador un almuerzo en "*démotic French*" (v.210). El juego de palabras que construye Eliot alrededor de Mr. Eugenides es irónico porque el personaje ignora el mito. La connotación de "*currants*" que son pasas (*que podríamos interpretar como al dios seco*) y "*currents*" (*las corrientes en donde yacen los rostos de la divinidad*), pasan inadvertidas por el personaje, pero no por el lector. Como dice Frye:

Contrasting figure of Tiresias is Phlebas sailing to Britain in quest of tin, symbolising a commerce which continues to " Mr. Eugenides, the Smyrna merchant " whose " Pocket full of currants " makes a startling pun on the " current " that picks the bones of Phlebas (" *Dans le Restaurant* "). Carthage is a Phoenician colony which leads the naval battle of Mylae, enemy of Rome, and from Carthage. A " cauldron of unholy loves " as St. Augustine says, repeating the journey of Aeneas when he went to Italy to become Christian.⁵²

En "*A Game of Chess*" se exploran las relaciones a nivel pareja con respecto al sexo tanto en las clases altas como en las bajas: del verso 78 al verso 139 en las primeras y del verso 140 al verso 173 en las segundas. El título de la sección nos sugiere, desde un principio, una estratificación social y, principalmente, dos referencias literarias significativas: el juego de ajedrez en The Tempest entre Miranda y Ferdinand y la obra de Middleton Woman's Beware Woman. En Women's Beware Woman el ajedrez es una diversión que aleja a los personajes del sexo violento y destructivo en un mundo que ha perdido su

⁵² Frye, T.S. Eliot, p.64

moral.⁵³ El ajedrez en la obra de Shakespeare representa un juego que separa a los contrincantes, es decir a Miranda y Ferdinand, de la vida aislándolos momentáneamente de la acción en la obra. En cambio, en esta sección del poema de Eliot, el ajedrez encubre la seducción entre los personajes. La sordidez de la pareja moderna encuentra un eco irónico en el cuadro de Filomela, en el que ella es violada, no sólo seducida, y entonces "*the inviolable voice*" del ruiseñor, que siempre ha sido un símbolo literario de belleza y amor, revierte su significado: es una voz producto de un acto vulgar y violento.

The change of Philomel
by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
'Jug Jug' to dirty ears.
vv.99-103

La idea se refuerza en "*The Fire Sermon*"

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd.
Tereu

vv.202-205

Estos versos separan las escenas de Sweeney y Mrs. Porter de las escenas entre Mr. Eugenides y una mecanógrafa y un tenedor de libros. Ambas presentan lujuria y sexo sin ningún propósito.

La descripción en la primera parte, parecida a la descripción de Cleopatra de William Shakespeare, realiza atributos negativos. Mientras que el autor isabelino observa la belleza de Cleopatra como algo natural y con bellas fragancias, una atmósfera cerrada, sofocante y sintética rodea a esta Cleopatra moderna. La luz

⁵³ Coole, *op.cit.*, p.36

es artificial: "candelabra" (v.82), "candle-flames" (v.91), "firelight" (v.108); su belleza es abigarrada: "The glitter of her jewels" (v.84) y se encuentra rodeada de lujos: "coffered ceiling" (v.93), "From satin cases poured in rich profusion. /In vials of ivory and coloured glass" (vv. 85 - 86) incluso el cuadro antiguo de Filomela "above the antique mantel." (v.97) y los olores son sofocantes:

Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered, or liquid-troubled, confused
 And drowned the sense in odours; stirred by the air
 That freshened from the window, these ascended
 In fattening the prolonged candle-flames,
 vv.87-91

La neurosis representa un estado de corrupción y negación y la mujer, por tanto, no tiene nada que decir, que recordar o que saber:

' What are you thinking of? What thinking? What?
 ' I never know what you are thinking. Think.
 I think we are in rat's alley
 Where the dead men lost their bones.
 ' What is that noise?'
 The wind under the door.
 ' What is that noise now? What is the wind doing? '
 Nothing again nothing.
 vv.113-120

Los personajes están muertos en vida y niegan la única salvación posible en la sequía moral de la tierra baldía:

And if it rains, a closed car at four.
 And we shall play a game of chess,
 Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door
 vv.136-138

Allen Tate comenta acerca de la escena que:

es artificial: "candelabra" (v.82), "candle-flames" (v.91), "firelight" (v.108); su belleza es abigarrada: "The glitter of her jewels" (v.84) y se encuentra rodeada de lujos: "coffered ceiling" (v.93), "From satin cases poured in rich profusion. /In vials of ivory and coloured glass" (vv. 85 - 86) incluso el cuadro antiguo de Filomela "above the antique mantel." (v.97) y los olores son sofocantes:

Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered, or liquid-troubled, confused
 And drowned the sense in odours: stirred by the air
 That freshened from the window, these ascended
 In fattening the prolonged candle-flames,
 vv.87-91

La neurosis representa un estado de corrupción y negación y la mujer, por tanto, no tiene nada que decir, que recordar o que saber:

' What are you thinking of? What thinking? What?
 ' I never know what you are thinking. Think. '
 I think we are in rat's alley
 Where the dead men lost their bones.
 ' What is that noise? '
 The wind under the door.
 ' What is that noise now? What is the wind doing? '
 Nothing again nothing.
 vv. 113-120

Los personajes están muertos en vida y niegan la única salvación posible en la sequía moral de la tierra baldía:

And if it rains, a closed car at four.
 And we shall play a game of chess,
 Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door
 vv. 136-138

Allen Tate comenta acerca de la escena que:

The rich experience of a great tradition depicted in the room receives a violent shock in contrast with a game that symbolizes the inhuman abstraction of the modern mind. -Life has no meaning; history has no meaning; there is no answer to 'What shall we ever do'. The only thing that has meaning is the abstract game which they are to play, a game in which meaning is fixed and arbitrary, meaning by convention only - a game of chess.⁵⁴

Estas escenas, asimismo, reciben las resonancias del tema de la sibila: lo único vivo es el juego de ajedrez que, paradójicamente, es una abstracción de la "vida". Son personajes "desconstruidos" es decir, personajes que han reducido tanto sus posibilidades de lenguaje y de modo de vida que han llegado a la nada y a la autonegación de sus conciencias, pero que no han podido construir nada sobre las ruinas en las que yacen. En las clases bajas, la sordidez del entorno nos recuerda otros poemas de Eliot como "The Love Song of J. Alfred Prufrock".⁵⁵

⁵⁴ Allen Tate *apud* Brooks, *op.cit.*, pp.137-138

⁵⁵ A continuación señalaré las conexiones entre los poemas, pero quiero expresar que de antemano este es un tema para otro trabajo de investigación y este pie de página sólo comparará algunos aspectos sin profundizar, como lo requiere el tema, sino sólo marcando algunos temas en común entre estos poemas.

Prufrock tiene encuentros como los de Sweeney y Mrs. Porter, es decir, relaciones sexuales que no fructifican ni hacen que las fuerzas reproductoras de la tierra sean activadas:

And I have known the arms already, know them all-
Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair)
vv.62-64

El entorno de Prufrock no es menos sórdido que el East End Pub en The Waste Land:

Let us go, through certain half-deserted streets,
The multering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
vv.4-7

La voz masculina en "A Game of Chess" es semejante a la de Prufrock:

To say 'I am Lazarus, come from the dead,
If one, settling a pillow by her head,
Should say: 'That is not what I meant at all;
That is not, it at all.'
vv.94-98

El sentimiento de negación, de seres que habitan en una tierra baldía sin ninguna esperanza es el mismo en ambos poemas: "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;" (v.111) y "Till human voices wake us, and we drown." (v.131) y en The Waste Land "I think we are in rat's alley! Where the dead men lost their bones." (v.113-114). Estas líneas tratan de ilustrar las semejanzas entre ambos poemas, lo cual no es sorprendente pues si echamos una mirada a los borradores de The Waste Land, sin considerar las correcciones de Pound, encontraremos que muchas partes del poema tienen reminiscencias, o por llamarlas de algún modo "voces extraviadas" tanto de The Love Song of J. Alfred Prufrock como The Hollow Men. Cf. Eliot, Valerie (ed.) T.S. Eliot, The Waste

It's them pills I took, to bring it off, she said,
 (She's had five already, and nearly died of young George.)
 vv.158-159

What you get married for if you don't want children?
 vv.164

En la modernidad, las funciones de eros, cupido e himen están representadas por el boticario quien provee de "*strange synthetic perfumes*" (v.87), píldoras o abortivos a ambas mujeres, es decir, las divinidades se han convertido en un oficio mercantil y han perdido así sus cualidades míticas y morales. El amor sigue siendo estéril.⁵⁶ Los chismes en el East End Pub son viciosos y mal intencionados y las mujeres están envejecidas prematuramente o han tenido abortos. El sexo se reduce a "*pasarla bien*", es promiscuo e inmoral.

He'll want to know what you done with that money he gave you
 To get yourself some teeth. He did, I was there,
 You have them all out, Lil, and get a nice set,
 He said, I swear, I can't bear to look at you.
 And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
 He's been in the army four years, he wants a good time,
 And if you don't give it him, there's others will, I said.
 vv.144-149

El tema de la violación de Filomela ilustra los cambios en la moral y en el ánimo contemporáneos. Los personajes se apoyan en estos acervos míticos.

Elliot in *The Waste Land* as it evolved, invoked through its characters that aura of great seriousness with which the successful showman, however tawdry his burlesque, knows how to range about his production. (...) The 'mythical' representatives of modern man wield the force of vast archetypes.⁵⁷

Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound.
 Faber & Faber, Londres, 1971, 1988.

- 56 Según John Grove Ranson en *God without Thunder*, "Love is the aesthetic of sex; lust is the science. Love implies a deferring of the satisfaction of the desire; it implies a certain asceticism and ritual. Lust drives forward urgently and scientifically to the immediate extirpation of desire. Our contemporary waste land is in large part the result of our scientific attitude -of our complete secularization. Lust defeats its own ends. 'The change of Philomel by the barbarous king' is the commentary of the scene in which it ornaments the waste land legend on a modern waste land has come in this way." (Vid. Brooks, *op.cit.*, pp.138-139)
- 57 Smith, *op.cit.*, pp.40-41

Es decir, los personajes tienen voz propia, aunque son arquetipos que caracterizan las diferentes facetas por las que atraviesa el hombre moderno en su recorrido por la tierra baldía. Es tal la variedad de voces que resulta difícil decidir si los personajes son monólogos dramáticos de Tiresias o más bien son personajes de novela yuxtapuestos en una composición poética donde cada uno representa un estado de corrupción moral.

The Waste Land stands closer to the novel than most modern poetry has found means of doing. The moral configuration of the 'myth' is invisible except as behavior. Yet the reduction in the number of personages from first to last must be accounted a loss in the moral aspect.⁵⁸

En estas líneas se resume la ética predominante de la tierra baldía junto al sufrimiento que es el único *modus vivendi* que conocen los personajes. Para completar la ironía del poema y debido a su pequeñez y falta de conciencia, los personajes no se han percatado de que sufren y que deambulan en la tierra sin ninguna moral; sin embargo, nosotros, los lectores, sí hemos podido apreciar su sufrimiento y pequeñez.

The right and wrong of choice dissolve in the good and evil of actuality. And the evil seems to predominate over the good. For Eliot's visions draw upon his Buddhist studies to simplify existence into a homogeneous illusion reducing all to suffering.⁵⁹

El poema refleja el modo de pensar de la modernidad: "A heap of broken images" (v.22), un montón de imágenes o experiencias inconexas y caóticas sin relación aparente, a simple vista. Como comenta Ezra Pound:

... (Eliot) naturally conceived a long poem as somebody's spoken or unspoken monologue, its shifts of direction and transition from theme to theme psychologically justified by the workings of the speaker's brain...The poem seems to me an emotional unit...⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, p.41

⁵⁹ Smith, *op.cit.*, p.39

⁶⁰ Ezra Pound, *apud*, Northrop Frye, *J.S. Eliot*, p.28

El mito da unidad emocional al poema porque es el recipiente de todos los contenidos temáticos manifestados en los personajes. Los personajes del poema son insignificantes e inconscientes de su propia pequeñez y están sostenidos por los mitos en cuya comparación el lector es capaz de discernir entre éstos y las deidades antiguas para así verlos y tomar conciencia de su condición. La ironía reside en la lectura ya que los mismos personajes ignoran su condición puesto que "A trivialised life cannot claim the right to a grandiose myth".⁶¹

Es probable que haya una doble ironía en el poema; aunque las vidas de los personajes sean insulsas, al estar sustentadas por los mitos de Atis, Adonis, Osiris y el rey pescador la carga mítica los nutre engrandeciéndolos, paradójicamente, en su pequeñez.

⁶¹ Smith, *op.cit.*, p.36

Conclusión :

The Waste Land: Imagen apocalíptica de nuestra era

All societies are evil, sorrowful, inequitable; and so they will always be. So if you really want to help this world, what you will have to teach is how to live in it.

Joseph Campbell

Eliot fusiona varios mitos, los amalgama porque uno solo no cumple con sus propósitos poéticos. Los mitos de Atis, Adonis-Tammuz y Osiris desembocan en la leyenda del rey pescador. La zona mitogenética hoy es un contacto individual con la vida interior, comunicándose a través de su arte con aquellos de 'allá afuera'.⁶² Es un intento literario por reconciliar el mito y el rito con la vida cotidiana. Ver la vida desde estas perspectivas tanto literarias como religiosas, enriquece más nuestra concepción del mundo, aunque sea apocalíptica. Eliot, al igual que Yeats y Joyce, propone un nuevo acercamiento a la literatura, una búsqueda más profunda de nuestra religiosidad y nuestra cultura. The Waste Land es una mirada pesimista del mundo al estilo de Spengler: como un mundo de organismos que están en decadencia. La historia no es trascendente, por el contrario, muestra la degradación del hombre, su falta de respeto frente a la mujer y la religión. Enseña el vacío y la negación espiritual: un paraje desolador. El mito es el parámetro que se usa para medir las capacidades o discapacidades del mundo moderno. La sibila da la respuesta a esta búsqueda y es desmoralizante: la muerte. El problema reside, tal vez, en la ineptitud del hombre por conciliar los diferentes aspectos de la vida moral: el amor, la fuerza de la sexualidad como una expresión amorosa, reproductiva y fértil y la fe en una religión que nos consuele, que nos dé

⁶² Joseph Campbell. The Masks of God: Creative Mythology. Arkana-Penguin, Londres, 1968, 1991, p.93

"shadow under this red rock" (v.25). El mundo se corrompe y la poesía y la religión pueden ser el salvavidas: pueden todavía imponer un orden:

Poetry is a direct and total experience "both a moment and lifetime. It carries beyond ordinary consequence because it is 'a function of all art to give us some perception of an order in life, by imposing an order upon it'. This is a technique of meditation -learning to experience reality (...) to, bring us to a condition of serenity, stillness and reconciliation; and then leave us, as Virgil left Dante, to proceed toward a region where that guide can avail us no farther".⁶³

Para Eliot, la poesía se vuelve un recurso conciliador entre la realidad, el tiempo, la modernidad que, a través del mito, impone un orden a la vida y le revela a la humanidad algo de lo que, es probable, no estaba consciente antes: la verdadera religión es la poesía.

You can never draw the line between aesthetic criticism and moral and social criticism; you cannot draw a line between criticism and metaphysics; you can start with literary criticism, and however rigorous an aesthete you may be, you are over the frontier into something else sooner or later.⁶⁴

La literatura tiene un fin moral. Al escribir The Waste Land Eliot ya tenía planeado mostrar, por medio de los mitos subyacentes, la corrupción moral del hombre. El escoger un mito, que es una de las partes de culto sagrado: lugar sagrado, palabra sagrada y rito o acción sagrada, es por sí mismo significativo. El mito se distingue de otros tipos de relato debido a que conlleva autoridad. Un mito nunca se cuestiona porque tiene una autoridad irrevocable inherente. Eliot eligió este tipo de relato por su carga tanto moral, como literaria.⁶⁵ En la tierra baldía, al parecer, no hay nada que esperar. La resurrección del dios no trae nada al hombre, solamente le queda morir con un poco de paciencia, escuchar el crujido de los

⁶³ T.S. Eliot "Poetry and Drama" en Poetry and Poets, apud Frye en T.S. Eliot, p.87

⁶⁴ T.S. Eliot, "Essays on Dramatic Poesie" en Selected Essays, apud Roger Kojecky, en T.S. Eliot's Social Criticism, Faber and Faber, Londres, 1971, p.55

⁶⁵ Cf. Mircea Eliade (ed.) "Myth" en The Encyclopedia of Religion, v.X, Macmillan, Nueva York, 1987, pp.261-285

huesos del dios sin inmutarse, sin el júbilo y el dolor que traían estos ritos al hombre primitivo.

I think we are in rat's alley
Where the dead men lost their bones
vv.115-116

Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of bones, and chuckle spread from ear to ear.
vv.183-185

Un olor a muerte, a pestilencia, se respira por las calles y el dios, aunque ha prometido resucitar y sanar la tierra, brilla por su ausencia. El poema de Eliot, en sí, es un intento sofisticado por capturar la conciencia urbana, la decadencia y la soledad del hombre en el mundo moderno. La figura narrativa nos es tan impersonal, como los mitos paganos a los que recurre el autor y ahí es donde radica su importancia y trascendencia. Eliot es el precursor de una técnica literaria que nos obliga a considerar otras referencias simultáneamente. Nos ilumina en ambos aspectos: como un intento nuevo dentro de la tradición literaria occidental como una lección moral: la poesía era "*the expression of a whole people*" y el poeta "*a priestly or prophetic figure*".⁶⁶

La voz poética del poema, Tiresias, nos abre el mundo de la tierra baldía. A través de sus ojos y las experiencias de las máscaras o personae nos encontramos a nosotros mismos reflejados en este caos existencial de The Waste Land. El mito nos permite interpretar esta realidad y confrontarla con la nuestra para decidir si podemos renacer, si las tierras pueden revitalizarse, si el agua, que es el agua de los sentimientos y la fe, puede vertirse sobre la tierra baldía y así podemos seguir a nuestra figura profética, sus palabras y actos. Baudelaire dijo

⁶⁶ T. S. Eliot, The Use of Poetry..., apud, Kojecky, pp.22 y 26

"*Dios profirió al mundo*" y el mito es una manifestación de esta creación moral y literaria. Eliot forma parte de la creación y, hasta me podría atrever a sugerir, es uno de los profetas más sensibles y veraces sobre la faz de la literatura contemporánea.

Bibliografía Básica

- Anónimo. Demanda del santo grial, ed. por Carlos Alvar, Nacional, Madrid, 1982.
- Brooks, Cleanth. "The Waste Land: Critique of the Myth" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968, 1978, pp.128-161 (*Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson*)
- Campbell, Joseph. The Masks of God: Creative Mythology, Arkana-Penguin, Londres, 1968, 1991.
- Coote, Stephen. The Waste Land, Penguin, Londres, 1985 (*Penguin Masterstudies*)
- Eliade, Mircea. (ed.) "Myth" en The Encyclopaedia of Religion, v.X, Macmillan, Nueva York, 1987, pp.261-285.
- Eliot, T.S. The Waste Land and Other Poems, Harvest, Londres, 1930, 1962.
- _____. Notes toward the Definition of Culture, Faber & Faber, Londres, 1962, pp.110-124.
- Eliot, Valerie (ed.) T.S. Eliot. The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound, Faber & Faber, Londres, 1971, 1986.
- Frazer, Sir James. The Golden Bough, v. XII, XIII, Macmillan, Londres, 1906, 1936.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism, Penguin, Londres, 1957, 1991.

_____. T.S. Eliot, Oliver and Boyd, Edinburg, Londres, 1963. (Writers and Critics, ed. gral. A. Norman Jeffares, eds. David Daiches, C.P. Snow)

Gardner, Helen. The Art of T.S. Eliot, Faber & Faber, Londres, 1949, 1972.

Garibay K., Angel Ma. Mitología griega, dioses y héroes, Porrúa, México, 1989
("Sepan cuantos..." n.31)

Gillie, Christopher. "Yeats and Eliot: the climax" in Movements in English Literature 1900-1940, Cambridge University Press, Cambridge, 1975, 1978 pp.150-163.

Hamilton, Edith. Mythology, Timeless Tales of Gods and Heroes, ill. por Steele Savage, Mentor, Nueva York, 1940, 1969 (A Mentor Book n.2803)

Kenner, Hugh. "The Invisible Poet" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968, 1978, pp.168-199
(Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson)

_____. A Sinking Island. The Modern English Writers, Barrie & Jenkins, Londres, 1987.

Kojecky, Roger. T.S. Eliot's Social Criticism, Faber & Faber, Londres, 1971.

Levenson, H. Michael. A Genealogy of Modernism. A Study of English Literature Doctrine 1908-1922, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, 1988.

Matthiessen, F.O. "The Achievement of T.S. Eliot" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968,1978, pp.108-127 (Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson)

Octavio Paz. Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia, Seix Barral, México, 1974, 1981 (Biblioteca de Bolsillo)

Smith, Grover. The Waste Land, George Allen & Unwin, Boston, 1983, 1985 (Unwin Critical Library ed. gral. Claude Rawson)

Thomson, David. England in The Twentieth Century, v.IX, Penguin, Londres, 1965, 1981 (The Pelican History of England Series, ed. por J.E. Morpurgo, XI vols.)

Troyes, Chrétien de. Perceval o el cuento del Grial, trad. Martín de Riquer, Austral, Madrid, 1961.

Weston, Jessie L. From Ritual to Romance, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1957,1993 (Mythos)

Wilson, Edmund. "The Puritan Turned Artist" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968,1978, pp.100-107 (Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson).

Bibliografía complementaria

Bachelard, Gaston. El agua y los sueños, trad. Ida Vitales, F.C.E., México, 1942,1978. (Breviarios n.279)

Beristáin, Helena. "Mito" en Diccionario de poética y retórica, Porrúa, México, 1985,1988, pp.336-338.

Campbell, Joseph. El héroe de las mil máscaras, trad. Luisa Josefina Hernández, F.C.E., México, 1949,1992.

_____. The Masks of God: Occidental Mythology, Arkana-Penguin, Londres, 1968,1991.

_____. The Masks of God: Primitive Mythology, Arkana-Penguin, Londres, 1968,1991.

_____. Myths to Live by, Arkana-Penguin, Londres, 1978,1991.

Cassirer, Ernst. Antropología filosófica, trad. Eugenio Imaz, F.C.E., México, 1945,1987 (Colección Popular N°. 41)

Douglas, Alfred. The Tarot, ills. por David Sheridan, Arkana-Penguin, Londres, 1972,1991.

Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno, trad. Ricardo Anaya, Alianza, Madrid, 1972,1993 (El libro de bolsillo n.379, sec. humanidades)

- _____. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, trad. Ernestina de Champourcin, F.C.E. México, 1951, 1982 (Sec. obras de antropología)
- Fraser, G.S. The Modern Writers and his World, Penguin, Harmondsworth, 1953,1970 (Penguin Books)
- Frye, Northrop. "Myth, Fiction and Displayment" en Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology, Harcourt Brace Jovanovich/HBJ Book, Nueva York, Londres, 1963, pp.21-38 (Harvest Book)
- Graves, Robert. Greek Myths, ills. ed., Penguin, Londres, 1955, 1984.
- James-Scott, R.A. "T.S. Eliot" en Fifty Years of English Literature 1900-1950, Longman, Londres, 1956,1961 pp.150-162.
- Jung, Carl, G. (ed.) Man and his Symbols, intr. por John Freeman, ills., Dell, Nueva York, 1964,1978.
- Kenner Hugh. "Eliot Observing" en The Mechanic Muse, Oxford University Press, Oxford, 1987, pp.17-36.
- Kermode, Frank. "A Babilonish Dialect" en The Waste Land, ed. por C.B. Cox y Arnold P. Hinchcliffe, Macmillan, Londres, 1968,1978, pp.224-235 (Casebook Series, ed. gral. A.E. Dyson)
- Kiber, Declan. " Introduction " en Ulysses por James Joyce, Penguin, Londres, 1922,1992, pp.ix-lxxxviii.

Lévi-Strauss, Claude. Mito y significado, trad., pról., notas, bibl. por Héctor Arruabarrena, Alianza, Madrid, México, 1987, 1989 (El libro de bolsillo n.1228, sec. humanidades)

Malinowski, Bronislaw. Sex, Culture and Myth, Harcourt, Brace & World, Inc., Nueva York, 1962.

Rosenthal, M.L. The Modern Poets. A Critical Introduction, Oxford University Press, Nueva York, 1960.