



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

Un mar de voces. Polifonía y dialogismo en *The Waste Land* de T.S. Eliot

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS
INGLESAS)

PRESENTA

JOSÉ CARLOS RAMOS MURGUÍA

ASESORA: MTRA. CHARLOTTE ANNE BROAD BALD



MEXICO, D.F.

2013



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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero empezar por agradecer a la Mtra. Charlotte Broad por los consejos, correcciones, regaños, el apoyo y las oportunidades, pues no sólo fue mi asesora para la realización de este trabajo sino también mi maestra dentro y fuera del salón de clases durante estos años;

A la Dra. Adriana de Teresa, la Dra. Aurora Piñeiro y el Dr. Mario Murgia por sus atentas lecturas y comentarios. Y, en particular, a la Dra. Nattie Golubov quien, además de leer y comentar este trabajo como parte del sínodo, me dio la primer tanda de bibliografía que resultó esencial para comenzar y terminar esta tesina;

A la Dra. Noemí Novell por su ayuda no sólo con el casi interminable proceso de titulación, sino por su ayuda con tantas otras cosas a lo largo de mi carrera;

A mis abuelos, Pilar y Roberto, por siempre estar, en buenas y en malas, por permitirme y prohibirme tantas cosas y porque su casa siempre ha sido la mía;

A Verónica, mi tía, una de las grandes culpables de mi amor por los libros y las historias y mi primera inspiración para hacer de mi vida una de literatura y con quien, mientras escribo, estoy en enorme deuda de lectura;

A David, mi tío, *il miglior fabbro*, quien, además de regalarme mi primera copia del poema que me ha quitado tantas horas de sueño, me presentó a Garcilaso, Juan Ramón, Donne, Gorostiza y tantos otros que ahora son inseparables amigos;

Santiago, Isidro, Pablo, Hipatia, Natanael, Gerónimo y Sergio (qepd), amigos con los que pude compartir gustos tan particulares que nos trajeron a la carrera y otros que fuimos descubriendo con el tiempo;

Alonso, Michelle, Leticia, Marco, Diego y Carlos, mi otra familia, con quienes he vivido de todo y me han acompañado en todo desde que tengo memoria;

Ariadna por el cariño, la paciencia, los consejos y la compañía;

Y, sobre todo, a mis papás, a quienes todo lo que tengo que agradecerles no cabe en una página, ni en cien.

Para mi papá y mi mamá

ÍNDICE

Introducción... pg. 3

I. El oficio de Entierros... pg. 13

II. Una partida de ajedrez... pg. 19

III. El sermón del fuego... pg. 27

IV. Muerte por agua... pg. 34

V. Lo que dijo el trueno... pg. 43

Conclusiones... pg. 52

Bibliografía... pg. 58

I was much more under the spell of literature than I realized at the time. Wuthering Heights had caused me an agony of unexpressible emotion and the same was true of Jude the Obscure, but The Waste Land seized my mind. I was intrigued by its power to move me while eluding my understanding. Somehow its rhythms were often closer to those of jazz than were those of the Negro poets, and even though I could not understand then, its range of allusion was as mixed and as varied as that of Louis Armstrong. Yet there were its discontinuities, its changes of pace and its hidden system of organization which escaped me.

There was nothing to do but look up the references in the footnotes to the poem, and thus began my conscious education in literature.

–Ralph Ellison, “The Waste Land and jazz”

Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.

–T.S. Eliot

*Rouen is the rainiest place getting
Inside all impermeables, wetting
Damp marrow in drenched bones.
Midwinter soused us coming over Le Mans
Our inn at Niort was the Grape of Burgundy*

*But the winepress of the Lord thundered over that
grape of Burgundy
And we left in a hurgundy.
(Hurry up, Joyce, it's time!)...*

–James Joyce

Then out of the blue The Dial brought out The Waste Land and all our hilarity ended. It wiped out our world as if an atom bomb had been dropped upon it and our brave sallies into the unknown were turned to dust.

–William Carlos Williams

El que esté libre de influencias que tire la primera metáfora.

–Efraín Huerta, “Poetitos”

Introducción

“You mightn't think it, but Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices.”
—Charles Dickens, *Our Mutual Friend*

Abordar *The Waste Land* (1922) desde un punto de vista crítico es una tarea enorme. El texto ofrece innumerables posibilidades de interpretación para el lector, y trabajar con un texto compuesto por tantos elementos distintos y dispersos representa un gran reto. Estos elementos son tan diversos como la compleja construcción de la voz poética –en realidad compuesta por más de una voz–, el mar de alusiones a tradiciones clásicas, históricas y literarias que componen textos secundarios por sí mismos y que, al final, conforman una creación artística de muchas más dimensiones de las que la primera lectura del poema sugiere; así como las visiones catastróficas, y renovadoras al mismo tiempo del poema, hacen que los puntos de partida para el trabajo del crítico literario se vuelvan en extremo interesantes. Sin embargo, hablar sólo de las alusiones, referencias y citas en *The Waste Land* puede ser hacer trampa: están justo en frente del lector; abordarlas como objeto de estudio requiere una mirada mucho más incisiva y fresca. La cuestión es, entonces, buscar nuevas perspectivas para analizar su funcionamiento.

C.J. Ackery, en su análisis de la obra de Eliot, plantea un dilema metodológico al enfrentarse al poema: como lectores del siglo XXI, ¿debemos acercarnos a *The Waste Land* con las herramientas críticas de la deconstrucción y el posestructuralismo, o tenemos que analizar el poema desde su contexto y teniendo en mente las intenciones estéticas de Modernismo¹ y la poesía posterior a la Primera Guerra Mundial? El dilema

¹ Debo aclarar aquí que el Modernismo al que hago referencia es el movimiento europeo, particularmente anglo-

que plantea Ackerly no implica sólo una decisión en cuanto a cómo se debe leer el poema (de acuerdo con un contexto histórico en particular, ya sea el del poema o el del lector), sino una decisión consciente sobre las herramientas críticas y teóricas que se deben utilizar para realizar un análisis del mismo:

Is *The Waste Land*, for instance, a Modernist text, to be read according to the cultural principles of its own age and/or Eliot's own critical, musical and aesthetic principles? Or is it better approached from a post-Derridean perspective, affirming the dialogic imagination and permissive meaning? A Modernist (centripetal) reading might stress coherence, seeking the unity of a fragmented discourse, a voice behind the different voices; a post-Modernist (centrifugal) reading could celebrate the diversity of tone and voice, the impulse to fragmentation and a tradition in tatters (Ackerly 10).

Contrario a este planteamiento de Ackerly, sustentado en una oposición binaria, creo que es posible llegar a un punto medio en el análisis del poema, sin intentar encontrar una perfecta y estable unidad y una sola voz enunciativa ni sólo señalar la inmensa fragmentación temática y de enunciación del texto. Es posible encontrar una cierta coherencia en la secuencia de las ideas dentro de *The Waste Land*, ver a todas las distintas voces enunciativas del poema como parte de un todo que –aunque fragmentado y, en apariencia, no funcional– plantea una unidad temática y estructural. Ackerly plantea que todas las voces pueden ser entendidas, o como enunciaciones de una voz primaria, o sólo como fragmentos dispersos (de acuerdo con la lectura que se le dé al poema); sin embargo, es posible ver todas esas voces, tradiciones, fragmentos y referencias como elementos del poema que interactúan para crear un poema nuevo, compuesto por fragmentos de varias voces y de obras de arte previas. “The challenge

americano, y no el latinoamericano suscitado algunos años después.

to Eliot's reader is to appreciate how the poetry arises from the process of fertilization as the past is made to enrich the present, however complex that relation might be" (Ackerly 15). Más allá de entender *The Waste Land* como una obra que basa toda su estructura y generación de significados en la referencialidad, hay que entender cómo todos los discursos que lo conforman trabajan en conjunto para crear uno nuevo.

No basta señalar el hecho de que la intertextualidad de la que hace gala el poema es la base de su significación; es necesario pensar cómo es que funciona dicha intertextualidad dentro de la obra y en relación con aquellas obras o discursos a los que hace referencia, cita o reescribe. Las referencias y los préstamos de la tradición literaria, así como de la cultura popular, en el poema de Eliot deben entenderse como parte de un discurso nuevo que se forma a través de su presencia en un contexto nuevo y en diálogo con las otras referencias y citas. Las alusiones y referencias son casi inocuas de no ser por las voces que las traen al lector. "The attempt to explain the poem by tracing it back to its origins will distract attention from the poem" (Eliot 1964, 93). No basta con encontrar las fuentes del poema, ni señalar los textos de donde provienen los versos de *The Waste Land*; es necesario identificar la función de las referencias dentro del texto, el por qué aparecen en las partes específicas en las que lo hacen y cómo se relacionan con el resto del poema. Rastrear las fuentes del texto, si bien puede ser un trabajo valioso, no implica un trabajo de crítica. Es de mucha mayor relevancia entender que no es Eliot, ni su pluma, quien entrega *The Waste Land* al lector; se trata de todas las voces que expresaron las ideas que aparecen dentro del poema por primera vez. *The Waste Land* no es sólo una colección de ideas y alusiones; es una compilación de voces y sonidos interactuando y dialogando. Por lo tanto, el estudio del poema puede

estar basado en la relación y la convivencia de todas las voces como partes de una tradición literaria y como constituyentes de una obra específica.

El poema puede ser entendido con el concepto de “dialogismo” de Mijail Bajtín. Si bien la teoría de Bajtín está enfocada en la prosa, el poema de Eliot es analizable a la luz de sus ideas. Bajtín logró condensar la idea del dialogismo en un enunciado que sirve como punto de partida para poder entender *The Waste Land*:

Los enunciados, aunque emanen de un locutor único –por ejemplo: el discurso de un orador, el curso de un profesor, el monólogo de un autor, las reflexiones en voz alta de una persona sola– son monológicos tan sólo en su forma exterior, pero por su estructura semántica y estilística, son de hecho esencialmente dialógicos (Bajtín cit. en Tricás 513).

Los enunciados, sin importar el medio en que se hagan presentes, son dialógicos porque conviven –en todo momento– con todos los discursos a los que, directa o indirectamente, hacen referencia. No existe el discurso o texto sin precedentes ni influencias, pues apelan, responden o recuerdan –sin excepciones– a otros, y ésta es la clave de la intertextualidad. En el poema de Eliot, resulta intrascendente el hecho de que aparezcan innumerables menciones a otros textos si no se entiende que están en comunicación unos con otros en varios niveles. ¿Cuál es la importancia de considerar *The Waste Land* como una obra dialógica? Poder distinguir las voces que componen el poema, más allá de las fuentes de donde provienen, y entender el texto de Eliot, más que como un fenómeno intertextual con una significación particular,² también como un fenómeno del sonido en el que todos los que participan en su estructura generan no sólo nuevas perspectivas, sino también nuevas capas en los espectros acústico y

² La significación del poema en realidad es múltiple, e incluso variable, por efectos mismos del dialogismo y la intertextualidad.

sémico del poema.

Las ideas acerca del dialogismo están centradas en un plano referencial, en las implicaciones de enunciar un discurso en el que, por la naturaleza de la lengua, estarán incluidos discursos previos que ayuden a configurar el nuevo; en palabras de Valentín Voloshinov: “la unidad real del lenguaje no es un enunciado monológico aislado sino la interacción de al menos dos enunciados, es decir, el diálogo” (Voloshinov cit. en. Ramírez 108). Sin embargo, es posible trasladar los efectos de la significación del dialogismo en la enunciación del poema a un nivel físico, de sonido y no sólo de ideas: “The feeling for syllable and rhythm, penetrating far below conscious levels of thought and feeling, invigorating every Word” (Eliot 1953, 118), o como Ackerly sintetiza esta proposición de Eliot: “the relationship between the words and the contexts from which they derive” (Ackerly 16). La combinación de las palabras, como en cualquier otro poema, genera significación; pero, ¿no se vuelve aún mayor esta significación cuando no es sólo una combinación de palabras, sino una combinación de ritmos, contextos, voces y, en particular, discursos? La “música de las ideas”,³ los conceptos que derivan de la idea de la convivencia de distintos discursos en una enunciación, permite que se entienda *The Waste Land* como una creación fónica y, sobre todo, polifónica.

El término “polifonía discursiva” pretende indicar la presencia de distintas voces que asumen papeles diferentes en esa especie de escenificación teatral que es el discurso. Dentro de éste, el *locutor* desempeñaría el papel de narrador mientras que los demás personajes de la representación corresponderían al resto de los *enunciadores* (Tricás 513) (Mis cursivas).

Los términos “locutor” y “enunciadores” indican una diferenciación ya no sólo referencial

³ Término acuñado por Eliot en su ensayo “Matthew Arnold”. Véase Bibliografía.

en el discurso. La idea, aquí descrita por Mercedes Tricás pero perteneciente a Bajtín, implica que la voz que presenta el discurso es sólo la sombrilla bajo la cual se albergan todas las demás que son partícipes de la generación del poema, en este caso. Podríamos hablar de una voz poética que aparece como prólogo para la aparición de muchas otras voces dentro del poema. Ackerly sostiene que para analizar el poema hay que partir del supuesto de que existe una voz predominante y una cierta unidad en el poema, para luego poder analizar las distintas voces en cada una de las secciones del texto:

I assume for *The Waste Land* [...] a coherent structure of discourse, with a central consciousness uniting the various parts[...] The fiction of coherence at least offers a framework to permit a close scrutiny of the particulars of the poem and the allusive and musical qualities that (on any reading) are its constitutive elements (Ackerly 16).

Esta conciencia central, como la llama Ackerly, es precisamente el gran enunciador del poema, del que derivarán todos los locutores o voces que terminan por conformar la compleja unidad del poema de Eliot. Al entender el poema como un texto fragmentario, pero que aun así tiene cierta unidad de ideas, es posible entender el diálogo entre las múltiples voces que contiene y que, en definitiva, forman un solo poema.⁴

Pero, argumentar que los locutores de cada sección son los que conforman todo el dialogismo del poema de Eliot, sería descartar la parte central de la obra: los enunciadores, las voces que se encuentran por debajo de esas voces mayores. Son las voces de los enunciadores las que conversan entre ellas de las maneras más diversas,

⁴ La idea de una “conciencia central” proviene de Henry James, y es una similar a la que apunta Eliot en sus notas a *The Waste Land*. Creo, sin embargo, que Eliot no se compromete ni a su uso ni a su existencia y las notas al poema no deben de ser, bajo ninguna circunstancia definitivas en para una lectura del poema.

que se contradicen, que cambian el tema de manera abrupta, que cuentan sus propias historias. No se puede entender el poema como una obra dialógica sin pensar en la interacción que existe entre todos los fragmentos que aparecen desperdigados a lo largo de *The Waste Land*. Es muy difícil explicar el poema en términos de cómo suena sin pensar en la expresión original de donde provino la alusión o la referencia; el origen de las partes del texto las dota de una significación, tono y ritmo particulares que terminan por generar significación. Es aquí donde el segundo par de términos de la teoría de Bajtín entra en acción: la *hibridación* y la *interrelación*:

La *hibridación* implica “la mezcla de dos lenguajes en el interior de un solo enunciado” (Gómez 49). Es el recurso más evidente en la constitución de *The Waste Land*, la mezcla de la tradición literaria, con la aparición de versos sacados de la ópera (versos 31-34, por ejemplo), con el uso de fórmulas religiosas como “Shantih, shantih, shantih” (v. 433) o “Son of Man” (v. 20), con la conversación del habla común urbana “What you get married for if you don’t want children?” (vv. 163-164) e incluso con construcciones que se asemejan más a un ruido ambiental que a cualquier constituyente significativo de un poema, como “HURRY UP PLEASE ITS TIME” (v. 165). Todos conforman el discurso, casi amorfo, del poema. El poema hibrida los discursos que lo componen de maneras impensadas y logra incorporar la alta cultura al habla popular, incluso dentro de un solo verso: “Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night” (vv. 172-173), en el que las últimas palabras de Ofelia en *Hamlet* se cruzan con una simple despedida en un *pub* inglés. A lo largo de todo el poema existe, a través de la hibridación y del diálogo, una convivencia de tradiciones, de formas poéticas, de idiomas e incluso de clases sociales, como en el caso de los

pensamientos o las reflexiones de Marie:

And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter (vv. 13-18).

O la descripción de una opulenta habitación:

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven branched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it (vv. 77-84).

El contraste que estos dos pasajes crean al entrar en contacto con la mirconarrativa de la escena urbana descrita antes es lo que resulta relevante dentro de este análisis particular del poema. El poema logra conjuntar elementos tan diversos en un solo paraje, el del yermo o la tierra baldía, señalando un contexto común entre todos los distintos niveles de tradiciones, discursos y estratos sociales. Todos ellos conviven en la destrucción, tanto física y tangible como de la creación artística, creada por la Primera Guerra Mundial:

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places (vv. 322-324).

El poema, a través de sus múltiples enunciadores, plantea el escenario en el que todos los universos literarios pueden convivir con todas las clases sociales. Los múltiples textos que conforman el poema en su totalidad conviven dentro de la hibridación de sus discursos, conformando así un texto nuevo derivado de la mezcla de los textos originales, sus contextos y su posición en *The Waste Land*.

Por su parte, la *interrelación*, “en la que un lenguaje es presentado a la luz de otro, y este segundo queda fuera del enunciado, no se actualiza” (Gómez 49), es simultánea a la hibridación –en la mayoría de los casos–, pero es también el fenómeno más evidente y recurrente dentro del poema. Si bien la definición principal del término es un poco ambigua, el concepto de Bajtín está subdividido en varios fenómenos distintos (aunque todos caben dentro de la definición anterior):

1. Introducción de géneros intercalados, tanto literarios, como extraliterarios.
2. Introducción de un *autor supuesto*, personificado y concreto o de un narrador, como vectores de una perspectiva lingüística en relación al discurso del autor y a la propia narración.
3. La *estilización* como presentación literaria de otro estilo lingüístico, adquiriendo a la luz de esa otra conciencia lingüística otra significación.
4. La *variación*, en la que una conciencia literaria somete a la otra, temática y lingüísticamente, a situaciones nuevas e imposibles para ella.
5. La *parodia*, cuando las intenciones del lenguaje que se representa no concuerdan con las del lenguaje representado, denunciándolo y destruyéndolo (Gómez 50).

Estos dos dispositivos son los artífices del diálogo en el poema; provocan que decenas de discursos, decenas de enunciadores, convivan o choquen en sus propios tonos y sonidos para así generar el tono particular del poema. Cada voz que aparece,

en relación con las que ya estaban ahí –así como en continuo diálogo con su referente intertextual–, crea su propia significación, su propio sonido, su propio verso. Cada alusión, referencia o préstamo dentro del poema de Eliot cobra vida y fuerza gracias a su enunciador original, al locutor de su sección y al locutor general del poema, a todo el conjunto de todos los sujetos que crean el dialogismo en la obra.

Es, por lo tanto, menester de este trabajo identificar en dónde y de qué manera aparecen todos estos mecanismos para, después, poder afirmar qué tipo de diálogo crean con el resto del texto. El principal recurso de este análisis particular del poema debe de estar sustentado por la premisa de que el poema –a pesar de estar conformado por fragmentos dispersos– es una unidad temática y estructural, misma que es construida por el diálogo entre todos sus fragmentos, sus secciones y sus enunciadores. El procedimiento de este texto será analizar, en orden, cada una de las cinco partes de *The Waste Land* –teniendo en mente los postulados de Bajtín– para poder señalar los puentes temáticos, formales, estructurales y hasta entre los personajes que se trazan en la estructura de la obra y, así, lograr establecer las maneras en que el texto se convierte en una unidades y los momentos en los que dicha unidad se rompe.

I. El oficio de Entierros

“...the forces of the ruler being weakened or destroyed,
by wound, sickness, old age or death, the land becomes
Waste, and the task of the hero is that of restoration”.
–Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*

Dividido en cinco partes, *The Waste Land* comprende múltiples micronarrativas, todas repletas de voces discordantes y muy distintas unas de las otras. Estas voces, o narradores de sus propias historias, se interrumpen unas a otras, llenan los vacíos dejados por otros y toman el poema, haciéndolo suyo, en momentos específicos. Eliot, como la voz de la expresión personal del autor, y el locutor poco a poco se desvanecen, mientras personajes de una innumerable cantidad de fuentes aparecen y comienzan la construcción de un universo muy amplio dentro del poema. Cada una de las cinco secciones del poema parece tener un locutor propio, así como enunciadores distintos, y al mismo tiempo –de acuerdo con la teoría de Bajtín– todas esas voces deben estar supeditadas a un locutor general del poema; existe en *The Waste Land* no sólo un discurso eminentemente polifónico, sino que también está jerarquizado.

“April is the cruellest month, breeding/
Lilacs out of the dead land, mixing/
Memory and desire, stirring/
Dull roots with spring rain” (Eliot vv. 1-4), dice una voz alejada, omnisciente, que está en clara relación con el primer verso de *The Canterbury Tales* y con su narrador: “Whan that Aprille with showres soote/
The drought of March hath perced to the roote/
And bathed every vein with licour,
Of which vertu engendred is the flour” (Chaucer vv. 1-4). La referencia a *Los Cuentos de Canterbury* y Chaucer, el narrador el concurso de historias suscitado durante el peregrinaje, crea –por asociación

y efectos de dialogismo—que la primera voz que aparece en *The Waste Land* se convierta también en compiladora de una serie de narrativas de personajes de distintas edades, ocupaciones y posiciones sociales, al menos en “The Burial of the Dead”. Esta voz se instaura así como el locutor, por lo menos de la primera parte del poema, y a partir de estas primeras líneas el juego de alusiones, imágenes y referencias se comienza a dar en la voz de alguien que no es identificable con el poeta o la mano del mismo. Por otro lado, la idea de recordar la obra de Chaucer también sugiere una peregrinación, un paseo por la historia del mundo y del arte, de su destrucción y renovación, en paralelo con los efectos de renovación espiritual de la peregrinación a Canterbury; lleva al locutor a convertirse en el único vehículo tangible de la significación en las historias de cada uno de los enunciadores.

In this case, though, April is not the happy month of pilgrimages and storytelling. It is instead the time when the land should be regenerating after a long winter. Regeneration, though, is painful, for it brings back reminders of a more fertile and happier past (Sharma 23).

El primer verso del poema sólo adquiere significado si se le sitúa en todos los contextos en los que aparece dentro del poema. Esto es, si se le entiende como una alusión que da un significado (la referencia a *The Canterbury Tales*), al mismo tiempo que como la línea introductoria de un poema con un tono mucho más sombrío que el de la obra de Chaucer. Es mediante el diálogo entre el verso presente en el poema y aquel al que hace referencia que el poema se convierte en un discurso complejo en el que las voces de dos enunciadores se ponen al servicio de un locutor.

Sin embargo, esa primera voz, más allá de su condición de compiladora por la asociación con la de Chaucer, no es *el* locutor del poema. La semejanza con un

narrador de otro texto hace que esta primera voz en particular aparezca como el narrador o enunciador único del poema. Pero hay dos elementos vitales a considerar: primero, no existe en *The Waste Land* una narración unitaria, pues las micronarrativas no pueden tener un mismo narrador, pues están alejadas unas de otras; segundo, la división del poema en cinco partes, igualmente no secuenciales, apunta a que cada una de las partes debe tener un locutor propio, una voz que represente la particularidad que caracterice a cada sección. Cada una de las secciones del poema tiene un tono distinto y una forma poética particular, producidas por una voz distinta.

Por lo tanto, corresponde identificar las formas de cada una de estas partes, las voces que las componen y, sobre todo, cómo operan los diálogos entre las referencias y los versos, y entre todos los enunciadores y locutores del poema.

The first section of *The Waste Land* is kind of a modified dramatic monologue. The four speakers in this section are frantic in their need to speak, to find an audience, but they find themselves surrounded by dead people and thwarted by outside circumstances, like wars. Because of the shortness of the sections, the situations so confusing, the effect is not one of an overwhelming impression of a single character; instead, the reader is left with the feeling of being in a crowd, unable to find a familiar face (Sharma 22).

Raja Sharma identifica cuatro voces en "Death by Water" –a las que yo agregaría una quinta, correspondiente al locutor– que parecen expresarse en completo aislamiento, separadas unas de otras, pero que comparten una visión de la oposición entre el presente y el pasado del mundo físico y del mundo del arte. Como señala Sharma, cada una de las partes de esta sección del poema construye una historia literaria y cultural que se construye y se destruye una y otra vez.

La primera de estas voces, Marie, miembro de la aristocracia europea, recuerda inviernos pasados que fueron más alegres y los hace contrastar con su situación actual. Al momento de su enunciación, Marie se encuentra ahora confinada a un mundo de libros y soledad por la guerra, la guerra que crea la tierra baldía y obliga a reconstruir la historia de la literatura:

Marie's childhood recollections are also painful: the simple world of cousins, sledding, and coffee in the park has been replaced by a complex set of emotional and political consequences resulting from the war. [...] Marie reads for most of the night: ostracized by politics, she is unable to do much else. To read is also to remember a better past, which could produce a coherent literary culture (Sharma 23).

La voz del segundo enunciador es muy distinta a su predecesora; está afuera, viendo la tierra baldía muy de cerca. Este personaje, mucho menos fácil de identificar, parece no tener una conexión con la historia literaria tan clara como la de su predecesora, pero tiene en sus palabras un entendimiento total de la construcción estética tanto del mundo en el que vive como del poema mismo.⁵ Contrario también a Marie, este enunciador no está pensando en el pasado, se enfrenta al presente y hace consideraciones acerca del futuro.

The second part of the section presents a troubled religious proposition. The speaker describes a true wasteland of "stony rubbish"; in it, he says, man can recognize only "a heap of broken images." Yet the scene seems to offer salvation: shade and a vision of something new and different. The vision consists only of nothingness –a handful of dust– which is so profound as to be frightening; yet truth also resides here (Sharma 24).

⁵ Como señalo más adelante, el verso "a heap of broken images" es la pieza central en cuanto a la autorreferencialidad del poema y de su diálogo consigo mismo.

Así, se entabla el primer diálogo entre los enunciadores de *The Waste Land*, quienes, en contextos y versos distintos, logran hablar de lo mismo y hacer consideraciones similares sobre el mundo (de manera abierta o directa) y el arte (metafóricamente).

La tercera voz, la profética, condensa lo dicho por las voces anteriores y hace sus propios enunciados metapoéticos: anuncia lo que vendrá en el poema y, al mismo tiempo, comenta lo que han dicho las dos previas. Al igual que en los dos casos anteriores, Madame Sosostris habla desde un contexto muy diferente al de los otros dos:

The third part of the section explores Eliot's fascination with transformation. The tarot reader Madame Sosostris conducts the most outrageous form of "reading" possible, transforming a series of vague symbols into predictions, many of which will come true in succeeding sections of the poem. Eliot transforms the traditional tarot pack to serve his purposes. The drowned sailor makes reference to the ultimate work of magic and transformation in English literature, Shakespeare's *The Tempest* ("Those are pearls that were in his eyes" is a quote from one of Ariel's songs). [...] That Madame Sosostris will prove to be right in her predictions of death and transformation is a direct commentary on the failed religious mysticism and prophecy of the preceding desert section (Sharma 25).

Al final entra en juego la última voz, la de los autores anteriores a Eliot que, a través del discurso dialógico entre sus contextos originales y su posicionamiento dentro del poema, construyen el presente del poema, a pesar de pronunciarse desde un pasado muy distante. Las ciudades de tres autores clásicos dentro de la tradición literaria construyen el Londres de la posguerra y al mismo tiempo asientan las bases de la genealogía de la literatura que el poema rescata y transforma (junto con Chaucer y su

aparición en el primer verso). La ciudad, la tierra baldía, es el punto donde confluyen todos los discursos y los enunciadores, donde se mezclan y dialogan, y a partir de toda la literatura anterior son capaces de crear un nuevo poema.

In the fourth and the final part of this section of the first section Eliot finally establishes the true wasteland of the poem, the modern city. Eliot's London references Baudelaire's Paris ("Unreal City"), Dickens's London ("the brown fog of a winter dawn") and Dante's hell ("the flowing crowd of the dead"). [...] The great respective weights of history, tradition, and the poet's dead predecessors combine to create an oppressive burden (Sharma 26).

Es así como las voces de la primera sección del poema confluyen en una estructura que no podríamos denominar "unitaria", pero sí coherente. "The Burial of the Dead" contiene, podemos concluir, elementos que unen a las voces que lo enuncian,⁶ a pesar de no tener versos o palabras que las conecten:

One disconcerting element of Eliot's early poetry is his elimination of connective and transitional passages, so that the poetry moves not by narrative continuity but by the "music of ideas", or the juxtaposition of image and phrase to assert patterns and relationships not immediately apparent (Ackerly 15).

⁶ Si no las tuviera, el poema no estaría dividido en cinco secciones, no habría necesidad de ellas.

II. Una partida de ajedrez

*"I am aware of the damp souls of housemaids
Sprouting despondently at area gates."
—T.S. Eliot, "Morning at the Window"*

La segunda parte del poema, "A Game of Chess", es la sección del texto en la que más presentes se hacen el diálogo y el dialogismo: entre el locutor y las distintas voces, entre los actores, entre el espacio descrito y las pocas acciones –pues lo que predomina en la sección es el estatismo de los personajes– que tienen lugar en esta sección, entre el discurso poético y el habla común de la ciudad. Aunque "this section is remarkably free of the cultural allusions that dominate the rest of the poem" (Sharma 32), los ecos de otros discursos se hacen presentes en múltiples ocasiones, y la conexión con la tradición literaria es la que da significación a todos sus fragmentos dispersos.

De acuerdo con varios críticos –como Sharma, Ackerly y el biógrafo de Eliot, Michael Hastings–, Tiresias, el vidente de la tradición clásica, es la voz única enunciativa del poema. Esta idea proviene desde las primeras lecturas del texto: "The central voice in the poem is Tiresias the prophet. He sees Athena's body naked. It is such a shock that he thinks of nothing but rats in a sewer" (Hastings cit. en Ackerly 50). De acuerdo con estos críticos, la presencia de Tiresias, a través de la imagen de las ratas –"I think we are in rat's alley" (v. 115)–, es notable a partir de la segunda sección del poema. Mi interpretación del poema no comparte la idea: la intervención de la voz como observadora de las escenas urbanas, mezcladas con el discurso de la tradición literaria, convierte a este locutor en un personaje muy distinto al primero. La sección

presenta dos escenas contrastantes que son complementadas por la pintura en el cuarto de la primera mujer, la cual hace al poema incluir una tercera escena proveniente de la tradición literaria:

This, the immediate present of the poem is the most obviously dramatic section, in triptych form with a central scene flanked by two contrasting panels. The relationship it depicts, between a woman on the edge of hysteria and a morbidly depressed man, is one at the point of complete stalemate (Sharma 31).

Esta dimensión dramática que menciona Sharma no se debe sólo a la carga que tiene el diálogo entre personajes en la sección; esta misma dimensión dramática también se hace presente mediante el título de la sección y el diálogo que éste establece con la tradición dramática. “A Game of Chess”, como Eliot mismo menciona en sus notas al poema, tiene una conexión y relación estrecha con dos obras: *A Game of Chess* (1624) y *Women Beware Women* (1620), ambas de Thomas Middleton. La referencia a la primera obra parece ser la más evidente, pues de ahí toma su título esta sección del poema, pero es de la segunda de la que el discurso del poema adquiere mucha de su significación, pues en ella: “a game of chess is played with moves corresponding to those of a seduction played out above” (Ackerly 32).⁷

The main focus of this section is on two opposing scenes, one of high society and one of the lower classes. The first half of the section presents a wealthy, highly groomed woman surrounded by exquisite furnishings. As

⁷ En ambas obras, un par de personajes juegan ajedrez, al tiempo que una escena entre otros dos personajes se desarrolla. Los movimientos en la partida de ajedrez parecen ser paralelos a los que se desarrollan en la otra escena. Si bien ambas obras podrían funcionar como fuentes para esta sección del poema de Eliot, es más fácil encontrar similitudes entre *Women Beware Women* y “A Game of Chess”, puesto que la escena paralela al juego de ajedrez en esta tragedia de Middleton es una de sexo. Por su parte, *A Game of Chess*, la obra, es una comedia que parece no encajar tan fácilmente en el tono general de la sección del poema.

she waits for a lover, her neurotic thoughts become frantic, meaningless cries. Her day culminates with days for an excursion and a game of chess. The second part of this section shifts to a London barroom, where two women discuss a third woman (Sharma 28).

Según los postulados de Gerard Genette sobre los paratextos,⁸ al estar conscientes de las implicaciones del título de la sección, debemos entonces considerar las modificaciones que éste puede ejercer sobre el texto mismo: el paratexto crea no sólo expectativas de lo que el lector encontrará en las líneas siguientes, sino que dará

instrucciones sobre cómo es que se deben leer dichas líneas. La misma idea del paratexto en la obra de Middleton indica que las mujeres presentes en el texto están en una suerte de competencia y rivalidad, que son mujeres contrastantes, y eso debe de ser también un indicativo para leer esta sección del poema de Eliot. La imagen del juego de ajedrez se convierte, sin duda, en el elemento que da coherencia a una lectura dialógica del poema: El centro temático de la sección es el diálogo entre ellas y las personas que están con ellas, la primera con su esposo o amante,⁹ quien parece no tener una sola respuesta adecuada, y la segunda mujer con las demás mujeres que la acompañan en el *pub*. Sin embargo, el movimiento de ir y venir del juego de ajedrez, logrado mediante el diálogo, no termina en la particularidad de ambas escenas; por el contrario, las dos mujeres están en un juego de ajedrez entre ellas, jugando desde dos posiciones sociales en extremos opuestos (blancas y negras, como en el juego, podríamos decir) usando como tablero la pintura que presenta la violación de Filomela que parece conectar las ideas de sexualidad, abandono, locura y suicidio. La poesía,

⁸ Genette define los paratextos como los mecanismos liminales y convenciones, tanto dentro como fuera del libro, que forman parte de la compleja mediación entre libro, editor y lector.

⁹ La definición del papel del hombre en esta escena no queda clara en ningún momento.

una vez más, se convierte en la gran igualadora en *The Waste Land*: dos mujeres en condiciones de vida muy distintas –en lo meramente económico– son mostradas en la misma situación espiritual patética y llena de desesperación, al grado en que la primera línea de la sección, “The chair she sat in, like a burnished throne” (v. 77) y la última “Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night” (vv. 172-173) las convierten a ambas en heroínas trágicas shakesperianas (Cleopatra y Ofelia), ambas suicidas, ambas con el corazón roto. Las dos mujeres parecen vivir en mundos distintos, en los que la guerra ha causado diferentes estragos, pero, como bien señala Ackerly, existan las diferencias que existan, las dos escenas terminan siendo muy similares.

La primera mujer de la sección, que no es la voz que narra o describe en un principio, entabla una discusión con su amante, o esposo, en la que sus preocupaciones y su cercanía a la locura se hacen evidentes. Aunado a esto, dentro de la habitación en la que ella se arregla, la imagen que la complementa es la de la violación de Filomela. Pues dota de mayor significación la situación de la mujer; crea paralelismo y diálogo inevitable entre la escena descrita en el cuadro y lo que ocurre en la habitación. La pintura no tiene un efecto directo sobre los personajes en la habitación, pero sí sobre la interpretación que los lectores darán a la escena. Como apunta Sharma, la imagen inicial se va deformando en la medida en la que aparecen nuevas descripciones de la habitación y, sobre todo, de la pintura:

The setting is luxurious, and the profusion of jewels and perfumes overwhelms the senses. Only gradually is the reader aware that the ornate drapes and fittings conceal a horror at odds with the apparent splendour. The tension increases, culminating in the picture above the

antique mantel: the rape of Philomel. This radically changes the room: the nightingale's voice becomes a dirty sexual cry; objects of art are dismissed as "withered stumps of time"; and portraits lean out, staring, as if to demand an obscene silence for what is to come. Eliot's mastery of allusion controls the scene. The description of Cleopatra sailing up the Nile to meet Anthony is the most purple of passages; and only retrospectively might the tragic element be perceived. (Sharma 31)

Pero la pintura no sólo determina el ambiente en el que la primera escena se desarrolla; Filomela y su trágica situación y su transformación no dialogan de manera exclusiva con esta primera mujer. El cuadro se convierte en el puente entre esa parte del poema y la siguiente, en el tablero en el que ambas mujeres pueden coexistir y jugar ajedrez, pues las dos están relacionadas con la imagen en la pintura, hay en ambas escenas claras alusiones a una faceta sexual poco satisfactoria: "Speak to me. Why do you never speak? Speak." (v. 112), e incluso violenta "Well, if Albert won't leave you alone, there it is" (v. 163); a la imposibilidad de tener hijos –en la mujer que habla en la primera parte– y al deseo de no tenerlos –en la mujer de quien se habla en la segunda– "What you get married for if you don't want children?" (v.164); al suicidio y al abandono, al compararlas con las heroínas trágicas, o a la transformación, al colocar a Filomela entre ellas. Ambas mujeres son colocadas en el mismo plano en el momento en el que las dos escenas son puestas en diálogo con la pintura de la violación de Filomela. La pintura dice algo de ambas, ambas dicen algo de la pintura y, por lo tanto, la sección cobra unidad mediante el diálogo de las partes que parecen inconexas y de dichas partes con la tradición que las rodea y los intertextos que son partícipes del poema en este punto. No es coincidencia, como apunta Carol Christ, que exista una descripción tan profusa del espacio pero no de las mujeres que aparecen en el poema :

The passage thus finally gives the reader only a fetishistic replacement of the woman it never visualizes, a replacement for which he immediately substitutes a voice. A number of the images in "A Game of Chess" reinforce this concern with the desire to look and its repression.... All of the eyes that do not look in this section of the poem are juxtaposed to images of a deconstituted body, imagined alternately as male and as female: the change of Philomel, withered stumps of time, the rat's alley where dead men lost their bones, and the teeth and baby Lil must lose. As the men in the section resist looking, so they do not speak. Albert is gone, and the speaker cannot or will not answer the hysterical questions of the lady. (s/p)

El espacio se convierte en determinante para mostrar no sólo a los personajes centrales sino a su situación, sobre todo en el ámbito sexual o amoroso. "This passage develops the technique of 'Prufrock' in displacing images of sexual anxiety onto elements of the poem's landscape, such that the world itself rather than the characters within it locates its sexual malaise." (Christ s/p) Las miradas perdidas o ausentes de los hombres que son parte de la vida de estas mujeres las lleva al mismo plano que Dido al ser abandonada por Eneas; situación que es enfatizada con el uso the "Flung their smoke into the laquearia" (v. 92), tomado de *La Eneida*. Los dos espacios, la lujosa pero deprimente habitación y el concurrido *pub*, tienen evidentes diferencias, pero se empiezan a equiparar porque la situación de las personas que los ocupan son equiparables y porque el espacio común entre las dos –la pintura– así lo provoca.

Así es como "A Game of Chess" traslada al lector a un *pub*, a una escena de corte urbano que es el reflejo más "literal" del mundo inglés de la posguerra: una conversación sobre la infertilidad, la ausencia del esposo, la falta de trabajo. Dicha conversación se da en un lenguaje urbano, "natural" y que, al parecer, está puesto en el

poema sin artificio; pero es precisamente en esta afirmación en la que la dimensión dialógica del poema juega un papel importante: la relación entre el habla común con referentes literarios, de la música y la cultura en general crea poesía hecha de palabras comunes.

This section refutes the prevalent claim that iambic tetrameter mirrors normal English speech patterns: Line length and stresses are consistently irregular. Yet the section sounds like poetry: the repeated use of "I said" and the grounding provided by the barman's chorus allow the women's speech to flow elegantly, despite their rough phrasing and the coarse content of her story. (Sharma 32)

Margot Norris completa el argumento de Sharma al señalar que hay una especie de construcción de torre de Babel en esta sección del poema, en la cual la poesía y la alta cultura se hacen presentes en un ámbito en el que no tienen cabida, abriendo la puerta a que la poesía aparezca en boca de personas que no tienen acceso a ella y, al mismo tiempo, alejando a esos mismos enunciadores de la posibilidad de comprender la dimensión intertextual y dialógica de la que están haciendo uso:

The conversation in the pub that retells the conversation with Lil is Eliot's Arnoldian demonstration that the discourse of the Populace is impervious to poetry because it lacks the porosity of other parts of the poem that let quotation leak in. For discourse to become art like sculpture requires the scission of metaphoric teeth. "I didn't mince my words," (v.140) the speaker says, and her narrative is conspicuous in its seamless wholeness, unchopped by the parataxes that segment the poem's other speech. The masses produce a nearly perfect redundancy of citation, the episode suggests; culture and tradition are replaced by verbatim or unarticulated reproduction of earlier verbatim reproductions. (Norris s/p)

Las mujeres que protagonizan ambas partes de la sección (que en realidad son tres, si consideramos el espacio dedicado a la violación de Filomela) se vuelven a unir en los últimos versos, mediante la comparación con las heroínas trágicas. La primera mujer hace recordar a Cleopatra y a Dido; mientras que la segunda usa las últimas palabras de Ofelia para despedirse de sus amigas en el *pub*. Los indicios del suicidio de ambas, de su locura, de su sexualidad y su conexión con la mujer de la primera sección, se hacen presentes por el diálogo entre los discursos al final de la segunda sección del poema:

This section ends with a line echoing Ophelia's suicide speech in Hamlet; this links Lil to the woman in the first section of the poem, who has also been compared to famous female suicides. The comparison between the two is not meant to suggest equality between them or to propose that the first woman's exaggerated sense of high culture is in any way equivalent to the second woman's lack of it; rather, Eliot means to suggest that neither woman's form of sexuality is regenerative. (Sharma 33)

Si en ninguno de los dos casos existe una posibilidad de regeneración por medio de la fertilidad o la sexualidad, entonces el diálogo se establece también con la primera sección del poema, "The Burial of the Dead". Abril se convertirá también en el mes más cruel para estas dos mujeres, pues no habrá reverdecimiento sin dolor para ellas, igual que para el yermo del que somos testigos en los primeros versos del poema. La búsqueda del Santo Grial, que traerá juventud eterna a quien lo encuentre, y el intento de sanar al Rey Pescador, que traerá abundancia y fertilidad, se convierten también en búsquedas de estas dos mujeres y del locutor de "A Game of Chess", quien entonces entra en diálogo con el locutor de la primera sección, quien ha dejado en claro que ha emprendido el mismo peregrinaje.

III. El sermón del fuego

*“So sad the field, so waste the ground,
So curst with an old despair,
A woodchuck's burrow, a blind mole's mound,
And a chipmunk's stony lair,
Seemed more than it could bear.”
– Madison Cawein, “Waste Land”*

“The Fire Sermon”, la tercera sección de *The Waste Land*, es la parte central del poema por motivos más allá del hecho de que sea la tercera de cinco partes. “The Fire Sermon”, como señala Jewel Brooker, es el centro ético y moral del poema de Eliot, y, al mismo tiempo, muestra la tierra baldía en su punto más decadente y bajo. Ésta es, efectivamente, la sección del poema en donde las preocupaciones del poema confluyen y se extienden a las otras cuatro partes de la obra. Aquí las ideas sobre la devastación de Europa tras la guerra, la sexualidad trastornada e infértil, a la modernidad industrial y casi post-apocalíptica que toma el lugar del que parece un pasado idílico (como el de Marie en “The Burial of the Dead”) y de una colectividad que parece ser inconsciente de una cultura clásica y que sigue rodeándola pero no es utilizada de la manera adecuada, terminan de tener forma y manifestarse presentes en el texto. Al darle la lectura dialógica que aquí se propone, “The Fire Sermon” es el puente que conecta todos los elementos del poema entre ellos; es el cimiento estructural de *The Waste Land*, mismo que hace que el diálogo entre las interminables voces que tienen presencia en el texto sea posible.

Pero, ¿por qué podemos afirmar que “The Fire Sermon” constituye el centro del poema, fuera de lo evidente que es que la sección es el medio de la estructura del

poema? La respuesta está dentro de la estructura de la sección misma. “The Fire Sermon” está enmarcada por las cuestiones teológicas, éticas y filosóficas planteadas por las dos fuentes principales de esta parte del texto: las *Confesiones* de San Agustín de Hipona y el “Sermón del fuego” (que, por supuesto, da su nombre a la sección) predicado por el Buda a cien monjes; mismas que abren la sección, con el título de la misma, y la cierran con las palabras de ambos sabios antiguos, “To Carthage then I came” (San Agustín ctd. en Eliot v. 307) y “burning” (v. 311) . Estos dos hitos de las proposiciones éticas y filosóficas tanto de Oriente como de Occidente no sólo entran en diálogo la una con la otra sino que cobran mayor importancia y significado al entrar en contacto con el resto de las voces que se hacen presentes aquí, que a su vez aumentan en relevancia al interactuar con todos los demás enunciadores del poema.

Ambos discursos ético-filosóficos tienen un punto de encuentro muy evidente: el llamado a desechar los deseos carnales o sexuales –que el Buda simboliza como fuego dentro del alma de las personas– y a rechazar la idea de que los sentidos son los conductores de la vida terrenal, que son, en cambio, obstáculos en el camino a la Iluminación o al contacto con Dios –para el Buda y San Agustín, respectivamente. Creando una paradoja, el Buda también habla del fuego como la energía renovadora, que ha de quemar y extinguir todas las nociones de lujuria o placer terrenal y permitir el renacer tanto del cuerpo como del alma. Sin embargo, como hemos visto en secciones anteriores, la renovación de la tierra baldía parece no ser una posibilidad en *The Waste Land*. Con eso en mente, es posible empezar a hacer las conexiones dialógicas entre estos dos discursos que envuelven a toda la sección y la poesía que se encuentra en el

corazón de la misma.

La primera yuxtaposición que se vuelve evidente es el hecho de que “this section of the poem does not even remotely resemble a sermon.”(Brooker 122) El lenguaje usado para describir las acciones y paisajes de la sección cumple con muchas funciones, “but by no means can it be called hortatory or any other term appropriate to a sermon.” (Brooker 122) Las distintas voces que aparecen después de las referencias a Agustín y al Buda relatan escenas y paisajes desolados, pero nunca optan por un discurso que pueda ser moralizante o que pretenda transmitir algún tipo de enseñanza. Por el contrario, “The Fire Sermon” está compuesto por la descripción de “several sordid sexual episodes” (Brooker 122) que no sólo parecen rechazar las ideas expuestas por los discursos que enmarcan la sección, sino que, al mismo tiempo, también la ausencia de cualquiera de los dos fuegos a los que se hace referencia en el “Sermón del fuego”. No hay en ninguno de los episodios sexuales dentro de la sección una verdadera satisfacción de un deseo carnal o la consecución de placer tras el encuentro sexual; en cambio, los encuentros sexuales en “The Fire Sermon” parecen mecánicos, sin conexión emocional alguna e incluso sin la violencia e incompletitud que es presentada como esencial en las dos secciones anteriores del poema. De la misma manera, el fuego renovador y fertilizante está también ausente; no hay mención alguna al fruto de alguno de estos encuentros sexuales y la única mención a la sanación del Rey Pescador –hecha a través de la cita del poema “Parsifal” de Verlaine en el verso 202, “*Et, O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!*”¹⁰ — es, a su vez, truncada

10 “Y, ¡oh, voces de niños cantando en la cúpula!” Mi traducción

por la referencia bíblica a María Magdalena en el verso anterior (“They wash their feet in soda water”). Todos los episodios en “The Fire Sermon” parecen negar aquello a lo que el “Sermón del fuego”, en su contexto original, exhorta.

En el encuentro entre “the typist and the clerk” (Brooker 123) —el episodio descrito más largo de todo el poema, que abarca desde el verso 215 hasta el 256— no hay referencia alguna al fuego que es central para el sermón del Buda, como tampoco la hay a alguna emoción o incluso acción. Aun más, la breve descripción que existe de “the typist” antes de su encuentro con el burócrata es deshumanizante, “robotizante” incluso: “Turn upward from the desk, when the human engine waits/ Like a taxi throbbing waiting” (vv. 216-217), hace que la mujer sea vista más como una autómatas que como una persona, cumpliendo con un encuentro que se acerca más a ser obligatorio que satisfactorio. De la misma manera, el hombre en esta pareja actúa sin remordimientos y sin consideraciones por la mujer, “the clerk is presented as an animal who occasionally has an itch that requires scratching” (Brooker 122):

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

El encuentro parece vacío y carente de expresión —casi una violación— mientras que la forma poética en que es descrito (cuartetos rimados) permite hacer otra conexión dialógica con una de las fuentes del texto, el *Prothalamion* de Edmund

Spenser. Éste es citado al inicio de "The Fire Sermon" al describir la escena urbana y el contaminado Támesis que conforman el paraje en que se llevarán al cabo los encuentros entre los personajes del poema, "Sweet Thames, run softly, till I end my song" (v. 176). Pero, mientras en el texto de Spenser el río es habitado por ninfas que ocupan un lugar superior, este río está infestado de ratas y residuos del ahora industrializado mundo. De la misma manera, mientras el *Prothalamion* y el *Epithalamion* son casi una oda al cortejo, al ritual del matrimonio y a la noche de bodas, este encuentro es gratuito, fugaz y mecánico. Al terminar el mismo, los amantes no verán el amanecer juntos; por el contrario, acabado el encuentro, la mujer sólo emplea su voz en el poema para enunciar: "Well now that's done: and I'm glad it's over." (v. 252) y continuar con su rutina. Ya no sólo los discursos de San Agustín y del Buda son rechazados aquí, las nociones de amor cortés de Spenser son dejadas del lado en el yermo que parece ya no tener salvación.

A lo anterior hay que agregar el hecho de que quien narra el encuentro entre estos dos personajes es Tiresias, el único que ha sido parte de tales encuentros desde ambos lados: ha sido hombre y ha sido mujer. "I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,/ Old man with wrinkled female breasts, can see" (vv. 218-219) y puede ver pasado, presente y futuro, tanto de este encuentro como de todos los demás, "And I Tiresias have foresuffered all" (v. 243). El vidente de la tradición clásica, en contraste con los predicadores que enmarcan la sección, ha aprendido de la vida y de la historia a través de la exploración de todas las posibilidades de la vida sexual a lo largo de toda la historia; su iluminación es estrictamente terrenal y opuesta a la de San

Agustín o la de Buda. Estos tipos de sabiduría y conocimiento entran en diálogo entre ellos (como voces provenientes de las tres grandes fuentes ideológicas del poema: la tradición clásica, la teología judeocristiana y la filosofía oriental) y tienen repercusiones en todo el resto del poema. No es coincidencia que Tiresias sea el justo centro del poema, que aparezca en el verso 218 de un texto que tiene 432; su voz permea en todas las secciones del poema, e incluso está en clara conexión con la Sibila del epígrafe, quien también lo ha visto todo, puesto que no puede morir y con Madame Sosostriis quien es capaz de predecir todo lo que sucederá en el resto del texto. Tiresias es el único que puede estar conectado con cada una de las voces que aparecen en el poema, pues es el único que ha conocido el yermo antes de que fuera tal y después de su destrucción, y lo ha visto desde la perspectiva del hombre y la de la mujer. Tiresias, además del cimiento del poema, es su lector ideal, pues es el único capaz de comprenderlo todo y ser empático.

Todas estas afirmaciones podrían respaldar la teoría de que la unidad del poema se encuentra, como afirman tantos, en Tiresias; que él es el gran enunciador y locutor¹¹ del poema, como apuntan varios críticos como Sharma, Hastings y Ackerly. Pero como señalan Michael Levenson y Brooker, con quienes concuerdo, Tiresias existe en un plano atemporal e intangible; puede verlo todo pero no es su voz la que expresa los eventos narrados en primera persona y no puede ser (contrario a lo que apuntan críticos ya mencionados, como Hastings y Sharma) quien recibe la invitación de Mr. Eugenides –el “one eyed Merchant” que Madame Sosostriis anuncia en “The Burial of

11 Ver Introducción y sección II

the Dead”– pues él no está presente en el Londres contemporáneo, sólo lo observa. Si bien Tiresias ocupa un lugar predominante en el texto, no es el gran locutor del poema; como apunta Levenson, “Thus the voice of Tiresias, having provided a moment of authoritative consciousness at the centre of the poem, falls silent, letting events speak for themselves. And the voice in the last several lines, having become conscious of fragmentation, suddenly gives way to more fragments.” Como bien señala Levenson, la unidad de la que ha sido provisto el texto gracias a Tiresias volverá a dar paso a la fragmentación y discontinuidad en “Death by Water”. Sin embargo, la cuarta sección del poema sí creará lazos y diálogos con el resto de las secciones aunque no tendrán en Tiresias su punto de unión.

IV. Muerte por agua

"I DO advice keeping Phlebas. In fact I more'n advice. Phlebas is an integral part of the poem; the card pack introduces him, the drowned Phoenician sailor. And he is needed ABSOLOOTLY where he is." – Ezra Pound

"Death by Water" es la sección más corta de todo el texto; sin embargo, es una de las más problemáticas. Es, en palabras de Jewel Brooker, "a short lyric which insists on being interpreted and, at the same time, mocks any interpretation we can discover." (159) Gran parte de los problemas que presenta en cuanto a su interpretación no sólo se debe a su corta extensión, sino a la ilusión de unidad que da. Es un fragmento que parece ser autocontenido, da la impresión de no depender de ninguna otra sección del poema para significar; tiene un principio y una conclusión evidentes. Pero el intérprete y el lector no pueden caer en la trampa de una lectura aislada y de una interpretación que se centre sólo en las ocho líneas de la sección,¹² pues no encontrará símbolos y metáforas que se ajusten a dichas líneas sin tener en consideración el resto del poema: "The poem would undoubtedly be 'clearer' if every symbol had a single, unequivocal meaning; but the poem would be thinner, and less honest." (Brooks 200) De acuerdo con la lectura que se propone en este trabajo, es necesario entender la sección como parte de un todo mucho más amplio, a pesar de la completitud que parece tener "Death by Water":

The closural effect of "Death by Water" is too striking for the reader to

¹²Es posible decir que la Sección tiene ocho, diez u once versos. Decido contar ocho pues los yambos y números de sílabas se ajustan a mi lectura. Las líneas "A current under sea" y "Gentile or Jew" deben ser consideradas, bajo esta perspectiva, parte de la línea anterior

pass it without notice, and yet, the most important point is that the closural techniques turn out to mock themselves. ... "Death by Water" closes itself, but it does not close the poem of which it is a part. The first three parts of the poem end with a denial of closure, and the fifth part ends with a merely formal benediction. The fourth part consists of a conventional closure in an interior position and thus subverts the concept of an ending. (Brooker 159)

Por lo anterior, es necesario encontrar cómo opera la sección dentro del todo que es el poema. Esto depende del diálogo que establecen estas once líneas con el resto del poema. Dándole una lectura que sólo se concentra en las referencias o en los intertextos, ésta es la sección que menos interpretaciones permite. Sin embargo, bajo una perspectiva unitaria, de diálogo, es una parte tan necesaria como clara del poema completo; no es un fragmento, a pesar de su poca extensión, ilusoria unidad y aparente falta de conexión con el resto de las secciones.

Esta parte del poema carece de las múltiples voces que son esenciales para la conformación de las demás secciones del poema. Tampoco existe aquí la gran cantidad de conexiones intertextuales que son la base estructural del poema completo. En tan sólo ocho líneas, la sección no puede nutrirse de las diversas referencias, citas y alusiones que construyen el complejo poema completo. Eliot, en realidad, se "limita" a citarse a sí mismo en dos maneras muy claras: "Death by Water" es una traducción de las últimas líneas del poema "Dans le Restaurant" del propio Eliot; y la sección es, también, el producto de lo que ha generado el poema en sus tres secciones anteriores. Esto es, "Death by Water" sólo funciona como parte del poema si se toman en cuenta todos los motivos, significados e intertextos que están presentes en las demás

secciones del poema; todas confluyen en una sección en la que, a primera vista, todos los elementos citados no existen, pero dicha sección adquiere su significado a partir de todos los motivos anteriores.

“Death by Water” funciona, entonces, como una especie de aglutinante de los múltiples motivos que parecen dispersos a lo largo del texto completo, y lo hace de tres formas muy específicas: continúa con la progresión histórica de las formas poéticas del texto, con la yuxtaposición del discurso de esta sección con el de las demás y, por último al unir momentáneamente muchos de los símbolos y las figuras para dar coherencia al texto.

Helen Gardner señala que el poema no sólo está constituido por las múltiples voces y su continuo intercambio y diálogo; para ella, el poema también constituye una revisión de las formas poéticas de la tradición literaria, misma que se vuelve mucho más clara o accesible tras la lectura de “Death by Water”. Como ya he mencionado antes, la conexión con *The Canterbury Tales* es una parte esencial del texto desde la primera línea; no sólo por la referencia que los primeros versos de *The Waste Land* hacen a los primeros cuatro de la obra de Chaucer, sino también por la forma poética de la sección: pentámetros yámbicos irregulares en una forma narrativa. Pero eso sólo implica el principio del viaje a través de la historia literaria que emprende el poema: “A Game of Chess”, con sus diálogos en pentámetros yámbicos y sus continuas referencias a las obras de Shakespeare y Middleton terminan por convertirse en una imitación (o parodia) de las formas dramáticas isabelinas y jacobinas; “The Fire Sermon”, enmarcada por las alusiones a Spenser y cuya parte central está conformada

por cuartetos rimados, es –bajo esta mirada– una exploración de las formas de los siglos XVII y XVIII (con Spenser y Alexander Pope como sus principales referentes); por lo tanto, la lírica en tercera persona en *blank verse* de “Death by Water” se convierte en una referencia inequívoca a las convenciones poéticas del siglo XIX:

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 passes the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.

Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you. (vv. 311-318)

Notar esta particularidad del poema ayuda a una de las interpretaciones que aquí se han intentado explicitar: la del poema hablando de sí mismo y de la destrucción del mundo desde la perspectiva del arte y no sólo como las repercusiones de la Primera Guerra Mundial. Pero esta compleja progresión sólo puede entenderse en la mente del intérprete al llegar a “Death by Water”, pues sólo ahí se completa el proceso histórico de las formas poéticas, en la sección anterior al final que presenta la última etapa de la tradición previa al propio autor.

La yuxtaposición de discursos a lo largo del poema, por lo tanto, está ligada al contraste entre las formas poéticas para enunciar cada uno de esos discursos. No es coincidencia que la sección dedicada al agua (IV) siga a la que lleva la palabra “fuego”

en el título, y que ambos ritmos y elocuciones estén contrastados de manera tan clara; en palabras de Brooker: "Coming after 'The Fire Sermon,' it offers a release from tension, complexity, and anxiety. Its rhythm is seductively soothing, its syntax gentle, its tone elegiac, its diction simple and universal. Its references to immersion, forgetting, drowning, and dying produce in the reader a sense of a peaceful ending" (Brooker 159). El ritmo frenético y casi mecánico de "The Fire Sermon" es puesto en crisis por la tranquila y melódica forma de "Death by Water", hecho que obliga al lector a pensar de nuevo su lectura e interpretación de ambas por separado y de la evolución del poema como unidad.

De la misma manera, la contraposición de los elementos y motivos genera un cambio en la lectura de ambos pasajes e incluso del siguiente, "What the Thunder Said". El claro ejemplo de esto es el uso del agua: "The Fire Sermon", a pesar de lo que indica su nombre, está plagada de menciones al agua, entendidas como el elemento renovador que puede contrarrestar al fuego que ha consumido el yermo. Sin embargo, la aparición del agua en la cuarta sección del poema muestra todo lo contrario, el agua como fuerza de destrucción y muerte. La cuarta sección niega las esperanzas de renovación o restauración que se presentan en la tercera; y, así, cambia de nuevo la concepción que se pueda tener del agua como un símbolo inequívoco dentro del poema. El texto, en su evolución, lleva el agua de su forma simbólica a su dimensión física, peligrosa y mortal, remueve por completo sus interpretaciones mitológicas o incluso freudianas y las pone en conflicto con sus posibilidades físicas; mismas que

serán reevaluadas en "What the Thunder Said", en donde el agua se convierte en el elemento central por su desaparición:

The longing for water in "What the Thunder Said" would have signaled the possible presence of a healing, sacramental element in a spiritually dry realm. As the poem stands, however, it is difficult to attach any sacramental value to water. "Death by Water" desymbolizes it by treating it literally as an element in which to drown. There is a change but no "sea-change/Into something rich and strange"; his body rises and falls, falls and rises, but both rising and falling are literal, an effect of the tides; there is a descent but in the final analysis no ascent, a death but no rebirth, no archetypal womb that Phlebas can return to for maternal comfort. The world within the poem is one in which symbols fail, one in which mythologies collapse in a heap of broken images. This literalization of ancient symbols (from water as symbol to water as H₂O), this demythologizing and desacramentalizing, is a central aspect of Eliot's representation of the waste land. (Brooker 164)

Una vez entendida esta manera particular de aglutinar las secciones del poema en "Death by Water", el último método empleado es mucho más comprensible, aunque parece estar alejado: la repetición o reaparición de símbolos y motivos enunciados con anterioridad. El título mismo de la sección obliga a crear la primera conexión dialógica dentro del texto mismo: "Death by Water" tiene que ser la misma que aquella sobre la que ha advertido Mme Sosostriis en "The Burial of the Dead", el navegante fenicio que ha aparecido en la lectura del tarot es –sin dejar mucho lugar a la especulación– Phlebas y su ahogamiento es la muerte en el agua que se debe temer de acuerdo con la predicción "Fear death by water" (v. 55) de Mme Sosostriis. Pero el fenómeno se convierte en uno mucho más complejo al poner esta sección en diálogo con todo el

poema y no sólo con la línea “fear death by water”; son muchos más los personajes y voces que se ahogan con Phlebas en esta parte del texto: es inevitable pensar en la última línea de “A Game of Chess”, relacionada con la muerte de Ofelia en *Hamlet*, ahogada. Lo mismo sucede al recordar a *Tristan Und Isolde* y *The Tempest* como dos de las fuentes primordiales del poema, ambos navegantes –Tristán y Ferdinand– son considerados muertos tras una confusión o un desastre natural; e incluso, como apunta Michael Levenson, la estructura de “Death by Water” es casi inseparable de la canción de muerte de Ariel en la obra de Shakespeare.

Aun más, señala Brooker, el juego de palabras presente en la sección compromete al lector a asociar a Phlebas con algunos otros personajes que han aparecido en secciones previas: por ejemplo, es posible asociar a Phlebas con Mr. Eugenides –quien aparece en “The Fire Sermon” y que también podemos identificar como el “One-Eyed Merchant” anunciado por la vidente en “The Burial of the Dead”– a través de la similitud entre las palabras “current” y “currants” (una, la que arrastra a Phlebas; la otra, la que lleva Mr. Eugenides en la bolsa). En un proceso similar, podemos encontrar una relación entre la muerte de Phlebas y los personajes de “A Game of Chess”: “Madame Sosostriis tells her client that his card is the drowned Phoenician Sailor, to which he reflects, “Those are pearls that were his eyes.” The identical reflection recurs in “A Game of Chess,” thus associating Madame Sosostriis's client with the silent visitor in the dressing room.” (Brooker 167) Y siguiendo el mismo patrón de asociación es posible incluso ligar a Tiresias con Phlebas y Mr. Eugenides a través de otro juego de palabras, esta vez entre “profit” y “prophet”: “Insofar as the

drowned man is the Smyrna merchant, he has forgotten not only the profit and the loss but also the prophet he invited to the Metropole and the Cannon Street Hotel. The homophone connects Tiresias and the merchant by fusing the occupational concerns of each. Prophet and profit are one. (Brooker 167) Todas las muertes en el poema parecen estar asociadas, de alguna manera u otra, con el ahogamiento de Phlebas. El poema, en este punto de su lectura, adquiere unidad no en la multiplicidad de voces en la sección, sino en la multiplicidad de voces que conducen a la sección.

Esto permite, de la misma manera, hacer las últimas dos asociaciones dialógicas en la sección, las que llevan a la universalidad o a la generalidad del texto: los mitos de fertilidad y la renovación de toda la tierra baldía. La muerte de Phlebas se convierte, en esta lectura, en sólo un acercamiento a la herida del Rey Pescador y los ritos de fertilidad y renovación de antiguas culturas que son mencionados en el texto de Jessie Weston que da título al poema de Eliot; por ejemplo: "Miss Weston tells that each year at Alexandria an effigy of the head of the god was thrown into the water as a symbol of the death of the powers of nature, and that this head was carried by the current to Byblos where it was taken out of the water and exhibited as a symbol of the reborn god." (Brooks 200)

El verso "Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you." (v. 322), por su parte, convierte a Phlebas en Everyman, el personaje de los *morality plays* de la Edad Media, que está diseñado para ser identificado e identificable con cualquier miembro del público, pues representa la totalidad de la humanidad, de sus pesares y problemas. Así, la muerte en el agua es la de todo el mundo –tanto físico como el de la

poesía—, la frustración total de la esperanza de renovación a través del agua. “Death by Water”, como señala Cleanth Brooks, no es sobre Phlebas, es sobre todo el poema, debido a la acumulación de formas poéticas, a la yuxtaposición de discursos y de símbolos, a la asociación de figuras y, sobre todo, al diálogo del poema con él mismo:

The items of her [Mme Sosostri's] speech have only one reference in terms of the context of her speech: the "man with three staves," the "one-eyed merchant," the "crowds of people, walking round in a ring," etc. But transferred to other contexts they become loaded with special meanings. To sum up, all the central symbols of the poem head up here; but here, in the only section in which they are explicitly bound together ["The Burial of the Dead"], the binding is slight and accidental. The deeper lines of association only emerge in terms of the total context as the poem develops (204)

V. Lo que dijo el trueno

“Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision –he cried out twice, a cry that was no more than a breath: ‘The horror! The horror!’” – Joseph Conrad, Heart of Darkness

El título de la última sección del poema, “What the Thunder Said”, alude a una fábula brahmánica, narrada en el *Brihadaranyaka Upanishad*. En la fábula, los dioses, los hombres y demonios (los tres tipos de seres, de acuerdo con la cosmogonía hindú) acuden a Brahma, creador del universo, para preguntarle qué es lo que se espera de ellos. “In response to their query, Brahma utters a single syllable—‘da.’ While the humans take it to mean ‘datta’ i.e. ‘give,’ the demons think it means ‘dayadhvam’ i.e. ‘be compassionate,’ and the gods feel it means ‘damyata’ i.e. ‘control yourselves” (Rainey 119-20). La alusión a esta historia en el título de esta última sección del poema revela una idea o deseo de reconstrucción a través de una serie de máximas (aun si al final probarán ser insuficientes). Pero también abre un diálogo con el resto del texto sobre la interpretación del mismo; el uso de la sílaba “Da” y las tres derivaciones que se dan de ella alejan al lector de la idea de que el texto pueda tener un significado y una lectura unívocos. A fin de cuentas, como apunta Dejoboy Chanda, lo que resulta de la respuesta de Brahma es una crisis de significados y de interpretaciones.

El que una misma enunciación pueda ser interpretada de tres maneras distintas no sólo es un comentario sobre la naturaleza de la historia en cuestión, es también una

reflexión sobre la naturaleza de todo el poema de Eliot. Ya que el poema está compuesto por referencias, citas y alusiones, estamos sujetos a dos procesos de interpretación: el primero se trata de los textos originales en su contexto y, el segundo, el de la manera en que operan las interpretaciones previas dentro del poema mismo. El proceso, entonces, puede ser considerado una interpretación dialógica. Como señala Brooker, esto es justo lo que pasa tanto en la narrativa brahmánica como en "What the Thunder Said":

several interpreters (or groups of interpreters) are involved in decoding the sound of the thunder. The first interpreter responds to the sound of the thunder ("DA") by supplying the word "*Datta*," and the second responds to "*Datta*" by supplying a commentary on existence. In the *Upanishad* to which Eliot's note refers, the interpreters use a very elementary method for making sense of the sound of thunder. In their language, the syllable *da* is used to convey the noise of thunder, so a word beginning with those letters is their "translation." (90)

La fábula hindú, entonces, permite no sólo una discusión sobre interpretación del texto sobre la página, sino que invita también a reflexionar sobre otro tipo de interpretación: la fábula privilegia la interpretación de lo sonoro sobre la palabra escrita. Si pensamos en la totalidad del poema, éste es también un comentario sobre la sonoridad de la obra y sus implicaciones en la creación de significación.

Así, esta sección particular del poema hace más que agregar significados a la construcción total del texto, es también una suerte de guía para la lectura y la relectura de todas las partes anteriores. "What the Thunder Said", con su estructura casi indescifrable, se pone misma en contraposición a las cuatro secciones anteriores

porque exige un proceso hermenéutico muy distinto al del resto del poema. La ausencia de significados evidentes en las primeras cuatro secciones es confrontada por el exceso de significación en la quinta. “Most readers will remember early stages of contact with *The Waste Land* when the difficulty of finding meaning was frustrating. But now it is the opposite difficulty that produces frustration.” (Brooker 176) La lectura del poema a través del diálogo entre sus partes crea la idea de que todo lo que se lea deberá estar conectado con algo más, y la lectura provocará la sensación de estar “trapped by the poem's methods within reciprocal meanings, much as the characters in 'The Fire Sermon' were trapped within relations.” (Brooker 176) El lector, de acuerdo con Brooker, se verá obligado a romper con el encierro de todas las redes tejidas por el poema, pero el texto no podrá ser desentramado por completo, pues “the poem will always be entangled in relations.” (Brooker 176)

El proceso de interpretación de *The Waste Land*, a partir de la lectura de “What the Thunder Said” entrará en el denominado “ciclo hermenéutico” que, en los términos un poco más arcaicos de Eliot, implica interpretar y entender el texto en dos instancias: la primera, en la experiencia sensorial que genera el poema en su lectura inmediata; la segunda, tras la asimilación del texto completo, al poder identificar todos los elementos del texto y cómo trabajan juntos para crear significación; “before and after meaning” (Eliot ctd. en Brooker 150). Esto implicaría, si seguimos la directriz de Eliot, que la lectura dialógica de *The Waste Land* sólo se puede hacer “after meaning”, una vez que todos los componentes del texto han quedado de manifiesto y han mostrado una significación que le dice algo al lector más allá de lo sensorial. Entender el diálogo entre

todos los fragmentos del poema para darles una unidad significará no sólo una revisión del texto sino una revisión de la lectura que se le ha dado al mismo.

El poema, consciente de su propia naturaleza,¹³ juega en "What the Thunder Said" con esta idea y continúa contribuyendo a la acumulación de símbolos y motivos de las cuatro partes anteriores, agregando nuevas capas de significación que complicarán la lectura "before meaning", pero facilitarán la interpretación "after meaning". Sin dar cuenta de todos los motivos y símbolos que se repiten y amplían en esta sección, la idea queda de manifiesto en tres ejemplos particulares: la desaparición del agua junto con la aparición de un ave nueva que se suma a los pájaros que han aparecido anteriormente, el uso de los motivos de la Pascua y de los mitos de fertilidad y, por último, la conclusión del marco metapoético que envuelve al poema entero.

El agua, que ha sido durante todo el poema el elemento predominante, es sujeta a un proceso de degradación en las secciones III y IV, al pasar de ser un elemento simbólico, dador de vida y de regeneración en "The Fire Sermon" a convertirse en la simple pero devastadora fuerza natural de "Death by Water"; termina por desaparecer en "What the Thunder Said". Por supuesto, todo el proceso constituye una gran ironía, pues la tierra baldía está llena de agua durante toda la elocución del poema, pero en su parte final, en la que, en teoría, sí llegará el agua renovadora que es prometida en la tercera parte y que parece anunciarse en el título mismo de la sección, no hay agua.

In a poem in which the privileged metaphor is that of a desert or waste land, what the thunder says is automatically privileged, for in such a

13 Ver sección I

context, thunder announces the possibility or likelihood of rain and, consequently, of revival. (Brooker 172)

Y así como el sonido de trueno parece anunciar la lluvia, las palabras de las primeras líneas de la sección parecen mostrar el fin de la búsqueda del agua que traerá vida de nuevo:

And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring (vv. 347-351)

Incluso el sonido de “Drip drop drip drop drop drop drop” (v. 358) parece señal inequívoca de que ha aparecido el goteo del agua. “But there is no water” (v. 359), el sonido es producido por un tordo solitario, cuya canción es muy similar al del agua cayendo sobre el suelo. De acuerdo con Brooker, esto implica un paso más en el proceso de degradación de la figura del agua, pasa de ser simbólica a sólo estar ahí físicamente, a desaparecer y, por último, a ser imaginaria y deseada:

Eliot points out in his note to these lines that the hermit thrush makes a sound traditionally called a water-dripping song. The bird itself is invisible, but its song is audible and resembles the sound of water dropping on a hard surface. The passage thus portrays a movement from a desire for water to a desire for the sound of water to a desire for the suggestion of the sound of water. If water is not to be found, if the sound of water is not to be heard, then the sound of the hermit thrush will suffice. (Brooker 177)

Con la aparición del tordo, también comienza una nueva cadena de acumulación de imágenes entre esta sección y el resto del poema. El verso onomatopéyico del tordo es, casi asimilado casi al instante al leer el sonido del gallo parado encima de un techo,

apenas cincuenta líneas después: “Co co rico co co rico” (v. 392). Todas las aves, que a lo largo del poema han implicado violencia sexual y devastación, terminarán por ser unidas en la última estrofa del poema, con la referencia a *Pervigilium Veneris*, que trae de vuelta el momento de la transformación de Filomela y de su hermana, “changed into a swallow as Philomela was changed into a nightingale” (Brooks 197). La coexistencia de los pájaros a lo largo del poema no sólo funciona como un aglutinante; los pájaros se convierten no sólo en ambientadores visuales, en el caso de la pintura que muestra el cambio de Filomela en “A Game of Chess” o sonoros, con los versos onomatopéyicos de esta sección o “Twit twit” y “Jug Jug to dirty ears” en “The Fire Sermon”; son también elementos que dan tono al poema, pues ensombrecen por completo el paraje descrito y parecen anunciar y describir la violencia pasada y la desolación presente.

Por el lado contrario, aparecen, como a lo largo de todo el poema, las fuerzas renovadoras o las figuras que implican renacimiento y refloreamiento. Los mitos de fertilidad y los motivos de la Pascua y la Pasión y Resurrección de Cristo son constantes a lo largo de todo el texto, pero es sólo en esta sección del poema en que se convierten en evidentes y adquieren su dimensión simbólica y significativa completa. Las primeras estrofas de la sección colocan al poema en un momento justo después de la Crucifixión, en el momento en que se ven las consecuencias de lo que acaba de ocurrir: “After the torchlight red on sweaty faces/ After the frosty silence in the gardens/ After the agony in stony places” (vv. 322-324) es una descripción del paraje tras el sacrificio, mientras que “He who was living is now dead/ We who were living are now dying” (vv. 328-329) parece un augurio de las consecuencias, “since the narrator seems

to have lost hope, the lines suggest that the narrator is speaking after the Crucifixion but before the Resurrection. Easter and redemption are not in view.” (Brooker 174) Durante ese mismo evento, la otra figura de regeneración y fertilidad es presentada en la sección, pues junto con Jesucristo, el Rey Pescador se hace presente en “the agony in stony places”. “The third line 'After the agony in stony places' points to the agony of the tempted Christ in the desert and that of the dying gods and kings in Frazer, but it also recalls the "stony rubbish" and "heap of broken images" where the son of man is told that "fear in a handful of dust" is the only alternative to shadows.” (Brooker 175) Las figuras de Cristo y el Rey Pescador, como sucede muy a menudo con otras imágenes y figuras en el poema, se mezclan por un instante y conducen al texto hacia la misma idea de restauración y salvación. Algunas estrofas después, la Resurrección es mostrada al lector, aunque de manera muy crítica “the third who walks always beside you,' [v. 360] must be identified as Christ. The details of the passage are clearly congruous with the biblical account of the resurrected Christ joining his disciples on the road to Emmaus. Lacking faith in the Resurrection, they had not expected Christ to appear as a fellow traveler and thus failed to recognize him.” (Brooker 180) La figura mesiánica, que ha aparecido y desaparecido constantemente a lo largo del texto, por fin se hace presente frente a sus discípulos y parece prometer la restauración y salvación del mundo. Además, estas líneas cumplen la función de volver a ubicar el poema en el mismo punto temporal en el que inició, abril. Junto a la primera línea de todo el texto, éstas son las únicas marcas explícitas de temporalidad de todo el poema y, por lo tanto, aportan un sentido de simultaneidad –como en algunas de las novelas contemporáneas

a *The Waste Land* (*Ulysses* y *Mrs Dalloway*)– de la obra completa todo parece suceder en unos cuantas horas o, tal vez, unos cuantos minutos.

Este diálogo entre los “stony places” de la quinta sección y el “stony rubbish” y “a heap of broken images” de la primera, antes mencionados, permite además hacer la última conexión dialógica, misma que da cuerpo a casi toda la estructura poética del mismo: el marco metapoético. Ya mencionado desde la introducción a este trabajo, “A heap of broken images” no es sólo una descripción del paraje físico en el que se desarrolla el poema, es una declaración sobre la naturaleza misma del poema desde su segunda estrofa. Para cerrar el marco metapoético, el poema vuelve a hacer referencia a sí mismo en la última estrofa de todo el texto, ahora en voz del Rey Pescador, “I sat upon the shore/ Fishing, with the arid plain behind me” (vv. 423-424), quien no sólo está avocado a restaurar la tierra baldía sino a ser el último gran compilador de todas las voces del poema, de la misma manera en que el narrador que evocaba la voz de Chaucer fue el primero. El Rey Pescador hace las últimas declaraciones de todo el texto, y estas resultan ser sobre la naturaleza del poema mismo; “in the midst of these quotations is a line to which we must attach great importance: ‘These fragments I have shored against my ruins.’ [v. 430] In the space of that line the poem becomes conscious of itself. What had been a series of fragments of consciousness has become a consciousness of fragmentation.” (Levenson) La siguiente línea, tomada de *The Spanish Tragedy*, es, por contigüidad, también una señal sobre la naturaleza del poema: la obra de Thomas Kyd, además de una tragedia de la venganza, es una obra sobre montar una obra de teatro, así como *The Waste Land* es, entre muchas otras

cosas, un poema sobre poesía y su composición. El final del poema es, entonces, el poema mismo haciendo saber al lector qué acaba de decir y cómo lo hizo. "What the Thunder Said" termina la tarea de hacer del montón de imágenes rotas un sólo poema; como señala Levenson "it displays a series of more or less stable patterns, regions of coherence, temporary principles of order, the poem not as a stable unity but engaged in what Eliot calls the 'painful task of unifying.'"

CONCLUSIONES

"He sang it & chanted it & rhymed it. It has great beauty and force of phrase; symmetry; & tensity. What connects it together, I'm not so sure...."
-Virginia Woolf

Me he dado a la tarea de, en lugar de describir y descifrar todos los "qués" del texto, proponer la posibilidad de un "cómo". Sin embargo, debo señalar el hecho, bastante evidente, de que no he contemplado el poema en su totalidad. He decidido, por razones de espacio y unidad temática de mi texto, no analizar varios fragmentos del poema, obviar las dificultades editoriales que presenta el manuscrito del poema (*He Do the Police in Different Voices*) la injerencia de Ezra Pound y Valerie Eliot en la configuración final del texto y a varios personajes que parecen ser centrales en el poema completo ("the hyacinth girl", por ejemplo). *The Waste Land* ofrece a su intérprete posibilidades de lectura casi inagotables. Así, indicar que se ha logrado una "interpretación completa" del texto parece más una idea utópica que una realidad. Por lo tanto, considero más pertinente en el presente trabajo discutir el método propuesto para leer el poema de Eliot.

Lo propuesto aquí no constituye un intento por interpretar el poema en la manera más amplia posible; es, por el contrario, una propuesta de una lectura que sí permitirá lograr una interpretación de más alcance que una lectura sin un soporte teórico. El modelo aquí expuesto no sólo amplía las posibilidades de la interpretación del poema sino que ayuda a tomar postura frente al debate sobre la unidad del texto.

Una lectura *bajtiniana*, i.e. dialógica, permitirá, en el marco de lo ideal, leer el

poema en muchas de sus dimensiones, al mismo tiempo que configurará el poema en su totalidad después de una primera lectura. Aún más, la lectura propuesta, como se ha mostrado en mi análisis, podrá aportar una tercera posibilidad a la ya desgastada polémica alrededor de la unidad del poema: leer *The Waste Land* a través del diálogo revelará que estructural y temáticamente el poema es unitario (a pesar de que dicha unidad tendrá algunas restricciones), mientras que los locutores y enunciadores del mismo están fragmentados y alejados. El poema es, por lo tanto, una estructura inestable, misma a la que apunta Michael Levenson en su propio modelo de lectura: “Within this perspective any unity will be provisional; we may always expect new poetic elements, demanding new assimilation. [...] The polyphony of *The Waste Land* allows for intermittent harmonies, but these harmonies are not sustained; the consistencies are not permanent.”

El texto genera y destruye su unidad mediante el mismo mecanismo: el diálogo. Si bien esto puede parecer contradictorio, mi lectura del poema (Secciones I – V) valida la idea de que el texto es tan unitario como fragmentario debido a su estructura dialógica y polifónica. La multiplicidad de voces, que hablan desde lugares físicos muy distantes, posiciones sociales contrastantes y ubicaciones históricas muy alejadas, se hacen presentes en el poema en un frecuente diálogo de unas con otras –tanto en el sentido *bajtiniano* como en el literal del término– que hace que el hablar de una sola voz enunciativa del poema sea improbable, si no es que imposible. Sin embargo, al mismo tiempo, la estructura del poema entra en un diálogo continuo consigo misma, así como con sus fuentes, que, a su vez, provoca la constante acumulación y yuxtaposición

de símbolos, motivos y formas poéticas dentro del texto mismo; esto redondea el poema y le da unidad estructural.

Así pues, no puede existir una voz única en el poema. Como hemos visto, locutores como Mme Sosostri y Tiresias pueden aglomerar muchos elementos en una enunciación, pues en ellos se conjuntan múltiples elementos del poema tanto en el plano fónico como en el simbólico; pero, con la aparición de nuevas voces que no guardan relación con ninguno así como los constantes giros en términos simbólicos y estructurales, terminan por desaparecer. Por otro lado, después de establecer que no puede existir una sola voz enunciativa, podemos distinguir y establecer tanto la jerarquía¹⁴ como las funciones de algunas de las distintas voces que hablan o narran durante el poema, y, así, asignarles una posición dentro de la estructura dialógica del texto: la primera voz –la que hace referencia al narrador de Chaucer en *The Canterbury Tales*– se convierte en el recopilador de las historias de enunciativos y locutores que se harán presentes en el poema; el Rey Pescador, al hacer su voz presente en “What the Thunder Said”, adquiere el rol del restaurador de los fragmentos dispersos y de la voz que advierte que el poema tiene consciencia de sí mismo, una suerte de poeta dentro del poema sin ser quien habla o quien escribe toda la poesía; Phlebas el Fenicio, sin tener voz propia dentro de la sección IV, se convierte en punto de unión de múltiples motivos que han estado presentes a lo largo del texto, es un aglutinante simbólico que, como los demás, provee al texto de unidad momentánea; Madame Sosostri tiene la función de anunciar (como su oficio de clarividente le exige) muchas de las voces y

14 En la Introducción hago un apunte sobre la importancia para la lectura dialógica de la jerarquización de las voces y la división entre locutores y enunciativos.

varios de los personajes que aparecerán en el poema y, por lo tanto, ella también es proveedora de coherencia y unidad, aunque el peso completo de “the painful task of unifying” no caiga sobre ella; y, por último, Tiresias es la piedra central¹⁵ del texto que permite que los demás elementos se conjunten en algún otro momento.

De la misma manera, la acumulación de símbolos, elementos y formas agrega a la significación total del poema, a través de los múltiples modos en que el diálogo entre ellos se hace presente. La progresión de formas poéticas sólo se convierte en una revisión de la tradición literaria y sobre la creación poética si se entiende que cada sección del poema está contrapuesta con la forma predominante de la anterior. Además del análisis que hace el poema de sí mismo en cuanto a las formas poéticas, el marco metapoético del poema termina por cerrarse sólo tras entender el diálogo entre dos de los versos que fungen como pilares del poema: “a heap of broken images” como una advertencia de lo que el poema hará y “These fragments I have shored against my ruin” como la autoafirmación estructural del texto.¹⁶ La finalización del marco ideológico-moral del texto al confrontar las Filosofías y teologías Oriente con las de Occidente: el texto comienza con un título obtenido de *The Book of Common Prayer*, “The Burial of the Dead”, y termina con una bendición tomada de los *Upanishads*, “Shantih shantih shantih”; asimismo, la conjunción teológico-filosófica entre Oriente y Occidente se sostiene también por la contraposición del Buda y San Agustín en la sección III. También, en el marco simbólico, caracterizado por la búsqueda de renovación,

15 Ver Sección III para una elaboración sobre qué implica que Tiresias sea el centro del poema pero no el enunciador único.

16 Estos dos versos crean una relación similar a la que se establece entre Madame Sosostriis y el Rey Pescador: la conjunción de predicción y confirmación de la misma.

sanación y reproducción, las imágenes de agua, así como su proceso de degradación simbólica,¹⁷ la aparición de múltiples aves y sus metamorfosis, que –tras su acumulación– significan violencia sexual y vida amorosa insatisfactoria y las escenas donde la vida sexual, mas no amorosa, de los personajes es mostrada o comentada de manera explícita, se erigen como indicios equívocos de la restauración y el reverdecimiento del reino del Rey Pescador que es, en última instancia, la tierra baldía.

El poema, entonces, obliga al lector a reconocer las múltiples conexiones entre yuxtaposiciones, acumulaciones y parodias tanto de referencias como de formas y voces. Así también creará una serie de yuxtaposiciones y acumulaciones entre las interpretaciones que se le asignan a los fragmentos del poema. Por lo tanto, todas esas interpretaciones deben ser acumuladas para dar una lectura final al poema completo, lectura que estará sujeta a una interpretación de la misma “after meaning”. El poema, que es también una reflexión sobre poesía, arte y significados, bajo una perspectiva diálogo y de unidad inestable, obligará a una lectura que reflexione sobre los procesos de interpretación y conducirá, en un caso ideal, a una lectura subsecuente que tendrá que ser confrontada con la lectura anterior: forzará al diálogo también entre lecturas. El poema, bajo esta perspectiva, también se vuelve una estructura que es tanto cíclica como siempre cambiante y acumulativa. Así, *The Waste Land*, leído desde una perspectiva que privilegie el diálogo entre sus fuentes, sus voces, con el texto mismo y entre las interpretaciones que se le da, es capaz de proveer muchas más respuestas de las que encontramos al enfrentarnos al complejo poema de Eliot.

17 Ver Secciones III -V

Bibliografía:

Ackerly, C.J. *T.S. Eliot "The Love Song of J Alfred Prufrock" and "The Waste Land" (Literature Insights)*. (Edición para Amazon Kindle) Londres: Humanities-Ebooks.co.uk, 2007.

Allen, Graham. *Intertextuality. The New Critical Idiom*. Londres: Routledge, 2000.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: U of Texas P, 1981.

Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Brooker, Jewel Spears. *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.

Brooks, Cleanth. "The Waste Land: An Analysis" en *The Waste Land: Norton Critical Edition*. pp. 180-210. Ed. Michael North. Nueva York: Norton Company, 2000.

Cawein, Madison. "Waste Land" (1913). Archivo electrónico de <http://www.lib.rochester.edu/camelot/cawwaste.htm>

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Londres: Penguin Classics, 2003

Chanda, Debojoy. "Classicism in T.S. Eliot's 'The Waste Land'". Archivo electrónico de http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm

Christ, Carol. "Gender, Voice, and Figuration in Eliot's Early Poetry" En *T.S. Eliot: The Modernist in History*. Ed. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press. Archivo electrónico de http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm

Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought*. Londres: Routledge, 1995.

Dickens, Charles. *Our Mutual Friend*. Oxford World Classics. Oxford: Oxford UP, 2009.

Eliot, T.S. *The Waste Land and Other Poems*. Edición, introducción y notas de Frank Kermode, Londres: Penguin Classics, 1998.

_____. *The Waste Land and Other Writings*. Edición, introducción y notas de Mary Karr. Nueva York: Modern Library, 2002.

_____. *The Waste Land: Norton Critical Edition*. Ed. Michael North. Nueva York: Norton Company, 2000.

_____. *The Waste Land. A facsimile & transcript of the original drafts, including the annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot. Londres: Faber & Faber, 2010.

_____. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Ed. y notas de Lawrence Rainey. New Haven: Yale University Press, 2005.

_____. "Matthew Arnold" en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Londres: Faber & Faber, 1964.

_____. "Morning at the Window" en *The Waste Land and Other Poems*. Edición, introducción y notas de Frank Kermode, Londres: Penguin Classics, 1998. pp. 20.

_____. "Notes on *The Waste Land*" en *The Waste Land: Norton Critical Edition*. Ed. Michael North. Nueva York: Norton Company, 2000. pp. 21-29.

_____. "The Three Voices of Poetry" en *On Poetry and Poets*. Londres: Faber & Faber, 1953. pp. 99-110.

_____. "The Music of Poetry" en *On Poetry and Poets*. Londres: Faber & Faber, 1953. pp. 30-42.

_____. "Tradition and the Individual Talent" en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, pp.1092-1097. Nueva York: Norton Company, 2001.

Ellison, Ralph. "*The Waste Land* and jazz" en *The Waste Land: Norton Critical Edition*. Ed. Michael North. Nueva York: Norton Company, 2000. pp. 166.

Gómez, Vicente. "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

Holquist, Michael. *Dialogism*. Nueva York: Routledge, 1990.

Johnson, Anthony. "Broken Images: Discursive Fragmentation and Paradigmatic Integrity in the Poetry of T.S. Eliot." en *Poetics Today*, Vol. 6, No. 3, Poetics of Poetry, pp. 399-416. Duke University Press: 1985. Archivo electrónico de <http://www.jstor.org/stable/1771903>

Lamos, Colleen. *Deviant Modernism. Sexual and Textual Errancy in T.S. Eliot, James Joyce and Marcel Proust*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Lehman, David ed. *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Levenson, Michael. *A Genealogy of Modernism: A study of English literary doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge UP, 1984. Fragmentos del texto en http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm

_____ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

de Man, Paul. "Dialogue and Dialogism". *Poetics Today*, Vol. 4, No. 1, pp. 99-107. Duke University Press, 1983. Archivo electrónico de <http://www.jstor.org/stable/1772155>

Norris, Margot. "The Trace of the Trenches: Recovering Modernism's World War I". *America's Modernisms: Revaluating the Canon. Essays in Honor of Joseph N. Riddel*. Ed. Kathryn V. Lindberg and Joseph G. Kronick. Louisiana State UP, 1996.

North, Michael. *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Oser, Lee. *The Ethics of Modernism. Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf and Beckett*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

Potter, Rachel. *Modernism and Democracy. Literary Culture 1900-1930*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Ramírez, Luis Alfonso. *Comunicación y discurso: La perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2007

Sharma, Raj. "*The Waste Land*" *T.S. Eliot. Complete Summary and Analysis*. (Kindle Edition) Student's Academy, 2009.

Smith, Grover. *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Chicago: Chicago UP, 1956.

Tew, Phillip et. al. *The Modernism Handbook*. Nueva York: Continuum, 2009.

Tricás, Mercedes. "Polifonía discursiva y traducción: propuestas de tratamiento de los enunciadores que recuperan otro universo sociológico" Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

Weston, Jessie. *From Ritual to Romance*. Utah: Walking Lion Press, 2008.

Williams, Louise. *Modernism and the Ideology of History*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Williams, William Carlos. "Extracts from *The Autobiography*". Archivo electrónico de <http://people.virginia.edu/~sfr/enam312/wcwhp.html>

Xiros, John. *T.S. Eliot and the Politics of Voice: The Argument of "The Waste Land."* Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.