



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El simbolismo del Grial en
The Waste Land

TESINA

Que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)

PRESENTA

Octavio Pérez Sánchez

ASESOR

Dr. Mario Murgia Elizalde

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Para mis padres, Román y Marcela,
cuyo apoyo ininterrumpido es la columna
que sostiene todos mis afanes.

Para mi hermana, Jimena, que tantas veces guio
mis pasos a través de mis propios yermos.

Para mis maestros de literatura,
por todas sus enseñanzas, de las letras y la vida.

Para Diego y Dianiel,
por tantos años de amistad.

Índice

Introducción.....	4
Una perspectiva general.....	6
La estructura del poema.....	7
La intertextualidad del poema.....	10
Las dificultades del poema.....	11
Capítulo 1. Tradición e intertextualidad en <i>The Waste Land</i>.....	15
1.1 Eliot y la tradición.....	15
1.2 El símbolo convencional y el símbolo privado.....	18
1.3 La objetividad en <i>The Waste Land</i>	22
1.4 <i>The Waste Land</i> como texto tradicional.....	25
Capítulo 2. Algunos símbolos convencionales y su papel en <i>The Waste Land</i>.....	29
2.1 El mito de Filomela en <i>The Waste Land</i>	32
2.2 La Tierra Baldía convencional y su relación con los cultos a la vegetación.....	40
2.3 La Tierra Baldía convencional en <i>The Waste Land</i>	49
Capítulo 3. La evolución de la sequía.....	58
3.1. El inicio de la progresión: la vida que busca emerger.....	60
3.2 El desarrollo del motivo: primeras manifestaciones de la fertilidad.....	65
3.3 El acercamiento a la restauración: la revelación del trueno.....	71
Conclusión.....	80
Referencias.....	87
Bibliografía.....	89

Introducción

Sobre un pueblo antes próspero se desata una calamidad. Hay guerra, hambruna o sequía. Los embarazos se malogran. Hay epidemias. Son desastres que asolan al pueblo como castigo divino o como consecuencia de un rompimiento en el orden natural. Éste es un motivo recurrente en la literatura. En *Edipo Rey*, la peste se desata sobre Tebas después de que Edipo asesina al rey Layo (sin saber que éste es el rey y, además, su padre) y se casa con Yocasta (sin saber que ésta es su madre). Estos dos eventos son rompimientos del orden natural y la peste es consecuencia de la corrupción que representan. El vidente Tiresias revela que para restaurar el orden en Tebas primero se debe hallar al asesino de Layo. En más de una obra de Shakespeare se asesina al rey legítimo y se usurpa el trono; como consecuencia la corrupción se extiende por el reino. En *Hamlet*, Marcellus declara que “[s]omething is rotten in the state of Denmark” (Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, escena 1.4). En *Macbeth*, Malcolm se lamenta desde el exilio: “I think our country sinks beneath the yoke; / It weeps, it bleeds, and each new day a gash / Is added to her wounds” (Shakespeare, *Macbeth*, escena 4.3). En estos tres casos, como en tantos otros, la corrupción que gira en torno a uno o pocos personajes que son pilares de su comunidad se amplifica y contamina el mundo de sus habitantes (en los ejemplos anteriores, esta corrupción gira en torno a la figura de un rey); el padecimiento de uno se ve reflejado en el mundo exterior.

En la leyenda artúrica del Grial aparece otro ejemplo de este motivo recurrente. Aunque hay diferencias entre las múltiples versiones que la conforman, éstas suelen seguir un patrón en común.¹ Un héroe, en ocasiones Gawain y en otras Parsifal, llega a un reino devastado. La tierra está desolada por la sequía o por alguna invasión. El héroe es bienvenido al castillo,

¹ Dos de las versiones mejor conocidas, y en las que basaré mis comentarios al respecto, son *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes y *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

donde se le presenta al rey de esa tierra (comúnmente conocido como el Rey Agonizante o Rey Pescador). Dicho rey está debilitado por una herida o por una enfermedad, en ocasiones simplemente está viejo o incluso muerto, y su aflicción es la causa de los males que asolan su reino.

Además de esta aflicción y la subsecuente enfermedad del reino, otro tema central en la tradición del Grial es el de la restauración, la cual se vuelve el centro de la misión del héroe. En su libro *From Ritual to Romance*, Jesse L. Weston hace un análisis comparativo entre las leyendas del Grial y los cultos a la vegetación presentes en las culturas antiguas.² Ella afirma que, a pesar de las diferencias entre las muchas versiones, todas tienen como centro la misma historia, la cual "...postulates a close connection between the vitality of a certain King, and the prosperity of his kingdom; 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" (Weston, 21). Dicha restauración consiste en encontrar una cura para la aflicción del rey (o dado el caso, devolverle a la vida) y, con ello, restablecer la prosperidad de su reino.

En el contexto artúrico, la tierra desolada del rey enfermo se conoce como la Tierra Baldía.³ Es a ésta que se hace referencia en el título de uno de los poemas más celebrados de T. S. Eliot y que será el objeto de mi análisis: *The Waste Land*. Este poema, iniciado en 1919 y publicado en 1922, ha sido objeto de innumerables análisis. Aunque hay una variedad de interpretaciones de él y aunque es imposible decir exactamente cuál era la intención de su autor, creo que el tema tratado por Weston, el de la búsqueda del Grial, así como los motivos de decadencia y restauración que lo acompañan, son un buen punto de discusión para analizarlo. En este texto, trataré estos temas como algunos de los elementos centrales del poema y buscaré

² T. S. Eliot menciona este libro como antecedente directo y fuente de símbolos para *The Waste Land*: "Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jesse L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance*" (Eliot, *The Waste Land*, 21).

³ Traducción usual del término en inglés que usa Weston: the Waste Land.

llegar a una conclusión acerca de cuál es la función que Eliot les da para generar significado y cómo es que lo hace. Antes, creo que es importante detallar algunas consideraciones generales del poema.

Una perspectiva general

Los inicios del siglo XX fueron una época marcada por la devastación de la 1ª Guerra Mundial y por los muchos cambios en las percepciones religiosa, política y científica, mediante los cuales la misma naturaleza de lo real estaba siendo cuestionada. Como consecuencia, uno de los temas recurrentes más comunes en el arte de la época fue la noción de que el mundo carece de sentido o es en sí corrupto. A esta noción se le solía acompañar con una sensación de abandono, incluso de desamparo. Todos estos temas aparecen en *The Waste Land*. Seamus Perry, en *The Connell Guide to T.S. Eliot's The Waste Land*, remarca que “the poem is acutely conscious [...] that the stage is contemporary Europe, in the aftermath of the Great War and amid the confusion of a troubled peace” (Perry, “What is The Waste Land all about?”). A lo largo del poema aparecen temas como la decadencia, el rechazo hacia el mundo y emociones como la apatía, el desagrado y la desesperanza. Los personajes comparten estas emociones. Reina la inacción. El motivo de la sequía aparece constantemente y se convierte en uno de los símbolos principales.

La sequía se presenta en el poema de dos formas. Por un lado, aparece la Tierra Baldía artúrica: la sequía es aquella del reino del Grial, donde todas las fuerzas vegetativas están corrompidas o debilitadas y el reino está en decadencia; por el otro, está la sequía como símbolo de los males que aquejan el mundo moderno, de acuerdo con la visión del poema, y que se representa mediante la apatía y la desesperanza de sus personajes. Como indica Perry, “[i]t is a poem centrally preoccupied by the failure of human relationships” (Perry, “What is the Waste Land all about?”).

Edmund Wilson, uno de los críticos contemporáneos al poema, observa en “The Poetry of Drouth” que “Mr Eliot uses the Waste Land as the concrete image of a spiritual drouth. His poem takes place half in the real world —the world of contemporary London, and half in a haunted wilderness —the Waste Land of the medieval legend” (Wilson, 141). Es decir, la Tierra Baldía artúrica y, en particular, la sequía, fungen como símbolos de la corrupción e infertilidad que forman parte del mundo moderno. Eliot establece un paralelismo entre esta descomposición y las situaciones decadentes con las que el poema caracteriza sus sucesos y a sus personajes y con las emociones de rechazo y apatía que estos segundos muestran constantemente (la “sequía espiritual” de la que habla Wilson). Mediante este paralelismo, Eliot presenta en el poema una cosmovisión: el mundo en sí es corrupto y necesita ser restaurado. Se trata de una “tierra baldía” similar a la artúrica, pero mucho más grande y terrible; su corrupción no está circunscrita a los relatos artúricos, sino que toda situación humana está circunscrita a ella.

Volveré a estas ideas de corrupción y restauración más adelante. En el segundo capítulo, mi intención será la de proporcionar una perspectiva más desarrollada acerca del simbolismo relacionado con la Tierra Baldía artúrica y de su papel en el contenido de *The Waste Land*. Sin embargo, antes quiero mencionar algunos detalles acerca de la forma del poema que serán relevantes para la discusión.

La estructura del poema

The Waste Land tiene una estructura fragmentaria que combina un gran número de voces. A través de ellas, Eliot inserta alusiones a fuentes tanto antiguas (por ejemplo, a los textos bíblicos y a los védicos) como cercanas a su época (la poesía de Baudelaire o la obra operística de Wagner, por nombrar dos) y hace que dichas alusiones convivan con eventos, lugares y personajes que representan el mundo moderno (la ciudad moderna de Londres, por ejemplo,

tiene un papel importante). El poema pasa de un fragmento a otro como si las múltiples voces que lo componen hablaran al mismo tiempo, sin percatarse unas de las otras. La polifonía resultante ha sido objeto tanto de admiración como de crítica. Conrad Aiken, otro de los contemporáneos de Eliot, expresó su admiración por el poema pero afirmó que éste carecía de orden y coherencia. Su ensayo, “An Anatomy of Melancholy”, fue uno de los primeros comentarios críticos sobre *The Waste Land* y es aquí donde se afirma lo siguiente:

If we leave aside for the moment all other considerations, and read the poem solely with the intention of understanding, with the aid of the notes, the symbolism, of making out what is symbolized, and how these symbolized feelings are brought into relation of each other and with the other matters of the poem; I think we must, with reservations, and with no invidiousness, conclude that the poem is not, in any formal sense, coherent.
(Aiken, 149)

Aunque estoy en desacuerdo con esta afirmación, ésta será muy relevante a lo largo de mi trabajo. No argumentaré aquí a favor o en contra de ella, pues considero que lo importante por ahora es que la afirmación ofrece una perspectiva incisiva del poema desde los ojos de uno de sus primeros lectores, además de que es un excelente punto de partida para ahondar en la estructura del poema. Con este fin en mente, incluyo también el siguiente comentario en el que Aiken retoma esta idea de incoherencia:

I think [...] that the poem must be taken, —most invitingly offers itself,— as a brilliant and kaleidoscopic confusion; as a series of sharp, discrete, slightly related perceptions and feelings, dramatically and lyrically presented, and violently juxtaposed, (for effect of dissonance) so as to give us an impression of an intensely modern, intensely literary consciousness which perceives itself to be not a unit but a chance correlation or conglomerate of mutually discolorative fragments. (Aiken, 151)

Esta descripción se refiere no sólo a la estructura fragmentaria del poema, el cual brinca de un escenario a otro sin un orden aparente, sino también a cómo todas las voces y las alusiones que éstas hacen podrían parecer independientes entre sí: parten de una variedad de contextos, se refieren a hechos distintos y tienen funciones dentro del poema que también son distintas. Como desarrollaré más adelante, Aiken también observa que el poema le presenta problemas al lector en tanto que las conexiones entre los fragmentos no se encuentran dentro del poema sino en las notas que Eliot proporcionó más adelante para esclarecer significados; es decir, son conexiones que existen únicamente de forma extratextual. Para él, el poema, a pesar de ser genial, es una construcción incoherente.

Esta opinión se ha discutido muchas veces. En contraposición con lo que describe Aiken, Seamus Perry afirma lo siguiente:

After several decades of dedicated critical and scholarly labour and ingenuity, there are probably few admirers of Eliot now who would say so quite so flatly: the poem has come across in most critical accounts for the last 50 or more years as fully coherent piece of art, even if the coherence in question is sometimes a matter of an intently deconstructive self-consciousness. (Perry, “A summary of the plot”)

Es decir, aunque el poema se considera a sí mismo y busca transmitirse de manera caótica, hay una coherencia que rige su forma de hacerlo. Más aún, el hecho de que el poema se presente como una entidad caótica, en sí, ya nos dice algo. En *The Connel Guide to T.S. Eliot's The Waste Land*, Perry habla de un significado que se gesta mediante la multiplicidad de voces: “*The Waste Land* builds up meaning by juxtaposing apparently incongruous and incomplete elements, and inviting or challenging or daring the reader to search out the links that might make sense of it” (Perry, “How are we to read the epigraph?”). Según él, los referentes tomados de otras obras coexisten dentro del poema y es posible establecer una conexión entre ellos, por más que ésta no sea obvia. Esta conjunción de elementos intertextuales (dado que provienen

de un acervo previo y externo al texto) es una herramienta que Eliot usa para darle significado amplio a su poema. Aunque Perry sugiere diferentes formas en las que éstos están conectados, su libro se enfoca en muchos aspectos del poema, dejando una afirmación de coherencia que es un tanto abstracta. Una de las intenciones de mi análisis es abordar esto de forma más concreta; por lo tanto, será uno de mis objetivos principales para este trabajo explicar por qué los fragmentos no son independientes entre sí y por qué todos son relevantes, así como detallar cuáles son los aspectos que le dan coherencia al poema.

La intertextualidad del poema

Muchos de los personajes, lugares y hechos que aparecen en el poema son, en su mayoría, alusiones o importaciones de otros textos, donde ya desempeñaban una función y tenían ciertos significados asociados a ellos. Eliot, al recontextualizarlos, genera significados nuevos que parten de estas funciones y significados previos. Esto implica un vínculo entre el poema de Eliot y el papel que estos “elementos intertextuales” desempeñan en las fuentes de donde Eliot los importa. Antes, sin embargo, debemos preguntarnos, ¿qué es la intertextualidad? M. H. Abrams la define de la siguiente manera:

the multiple ways in which any one literary text is made up of other texts, by means of its open or covert citations and *allusions*, its repetitions and transformations of the formal and substantive features of earlier texts, or simply its unavoidable participation in the common stock of linguistic and literary conventions and procedures which are “always ready” in place and constitute the discourses into which we are born. (Abrams, 317)

En esta definición es posible ver que la intertextualidad se refiere a más que únicamente la forma en que un texto alude o hace referencia a otro. El mismo uso de las convenciones del lenguaje representa una deuda ineludible con los textos anteriores que conformaron estas

convenciones. De esta forma, se puede decir que todo texto es intertextual, si bien algunas de las formas en que se da esta intertextualidad son más evidentes.

Partiendo de esta definición se puede afirmar que el uso del lenguaje del poema, las convenciones que se emplean en él y el mismo significado de los significantes que lo componen depende de las obras que lo precedieron y conforman la intertextualidad de *The Waste Land*. Las muchas referencias y alusiones que aparecen en él, al ser citas, reformulaciones o reinterpretaciones de significantes provenientes de otros textos, comprenden tan sólo una pequeña parte de su intertextualidad, si bien son la parte más evidente. Como se verá en el primer capítulo, la relación entre el poema y los textos de los cuales Eliot toma significantes implica una importación de significado que va más allá de únicamente los personajes, lugares y hechos aislados; el significado completo de las fuentes resuena, determina y afecta en el poema de Eliot, enriqueciendo a ambas partes.

Las dificultades del poema

El simbolismo *The Waste Land* proviene principalmente de referentes externos al texto, los cuales son en su mayoría bastante oscuros y las asociaciones que Eliot traza entre ellos pueden ser difíciles de seguir. Volvamos a “An Anatomy of Melancholy”, donde Aiken dedica una parte importante de su análisis en detallar los aspectos que, para él, resultan problemáticos ya que tienen que ver principalmente con lo poco conocidas que son las alusiones que Eliot usa:

[...] there is a distinct weakness consequent on the use of allusions which may have both intellectual and emotional value for Mr. Eliot, but (even with the notes) none for us. The ‘Waste Land’ of the Grail Legend, might be a good symbol, if it were something with which we were sufficiently familiar. But it can never, even when explained, be a good symbol, simply because it has no immediate associations for us. It might, of course, be a good *theme*. In that case it would be given us. But Mr. Eliot uses it for

purposes of overtone; he refers to it; and as overtone it clearly fails. He gives us, superbly, a waste land —not *the* Waste Land. Why, then, refer to the latter at all —if he is not, in the poem, really going to use it? (Aiken, 149-150)

Este fragmento se centra en dos argumentos. El primero de ellos tiene que ver con lo problemático que resulta el que las referencias usadas por Eliot requieran un conocimiento previo bastante específico por parte del lector. El segundo argumento es que Eliot no explica en el poema cuál es el papel que le va a dar a la Tierra Baldía del Grial y cómo es que esto se relaciona con las imágenes del poema. Para Aiken, el hecho de que se le mencione en el título y se aluda a ella a lo largo del poema, pero sin aparecer nunca de forma explícita en el poema, hace que su papel pase desapercibido. La conclusión de ambos argumentos es que muchos lectores, por lo oscuro de las referencias de Eliot, probablemente no estarán familiarizados con la leyenda del Grial y no reconocerán el significado adicional que debería surgir de reconocer la alusión. Lo mismo sucede con muchos de los otros símbolos: Aiken remarca que fuentes como el *Brihadáranyaka Upanishad*, de donde provienen las palabras “Datta”, “Dayadhvam” y “Damyata” que aparecen en la última sección del poema, no forman parte de un acervo comúnmente conocido.⁴ Luego entonces, aunque estas referencias ya estén previamente determinadas por una convención, la mayoría de los lectores no estarán familiarizados con ella. Así como éstos, hay muchos otros ejemplos de referencias oscuras a lo largo del poema.

Dada la naturaleza misma de *The Waste Land*, el lector que quiere acceder a una mayor parte de su significado debe familiarizarse con las fuentes que Eliot emplea. Éstas son muy variadas y en ocasiones muy oscuras, lo cual implica un cierto grado de dificultad. Sin embargo, es importante resaltar que un lector, aún con un conocimiento incompleto de todas las

⁴ El *Brihadáranyaka Upanishads* es parte de los textos védicos, los cuales se escribieron en sánscrito entre el siglo XVIII y el II a. C. y son la fuente original de muchos de los conceptos e ideas centrales del hinduismo. En el capítulo 3 se ahondará en la relevancia de su mención para el significado del poema.

referencias del poema, puede acceder a la mayoría de las imágenes y las situaciones que contiene el poema y que, por sí solas, éstas son poderosas. En ellas aparecen reflejadas instancias de la decadencia del mundo y, como notará el lector que ha empezado a familiarizarse con las referencias de Eliot, la labor de éstas es hacer reverberar la decadencia; respaldarla, reforzarla. Lo mismo sucede con el tema que contrasta con la decadencia: la restauración. Es decir, las referencias y alusiones enriquecen los significados que el poema, aún sin los elementos más oscuros, ya comunica. El rango referencial tan vasto sirve también para darle fuerza al poema, así como una dimensión bastante amplia, por lo que uno como lector puede reconocer múltiples aspectos de su realidad en el mundo que Eliot presenta y, por ello, puede encontrar nuevos significados conforme va ampliando el horizonte de su lectura.

Aunque las alusiones y referencias puedan fungir como un obstáculo para alejar a los no iniciados, como sugiere Aiken, también le otorgan al poema cierto grado de universalidad. Por más oscuros que puedan ser los referentes que Eliot emplea, estos ya tienen un significado determinado previamente, un significado que forma parte de una convención y, por lo tanto, le dan al poema un cimiento objetivo. Le permiten al texto proveer de asideros comunes a diferentes lectores con los cuales éstos puedan guiarse y llegar a sensaciones y perspectivas similares y, además, le otorgan un respaldo o autoridad (no son meramente ocurrencias de Eliot, sino que forman parte de un discurso que las antecede y que incluye a otros autores como Shakespeare y a fuentes como la *Biblia* y los textos védicos).

La intención de este análisis es ahondar en los temas tratados en esta introducción, centrándome primero en los temas estructurales y, posteriormente, usarlos como base para discutir el contenido del poema. Usaré como punto de partida la crítica de Aiken porque me interesa desarrollar el tema de la unidad y coherencia del poema. Con este afán en mente, el primer capítulo se centrará en la concepción de Eliot acerca de la tradición y cómo ésta se relaciona a la intertextualidad y el uso de símbolos en *The Waste Land*. Estos temas son

cruciales para respaldar la idea de que un texto forma parte de discursos previos. En tanto que estos cimientos previos ya tienen un papel determinado que antecede al texto, se puede hablar de cierto grado de objetividad en el significado de la nueva obra; se hablará también de esto en el primer capítulo. Más adelante, el enfoque será el contenido simbólico del poema y, en particular, el papel que desempeña en él la Tierra Baldía artúrica. Luego entonces, en el segundo capítulo se considerarán algunos de los símbolos que Eliot importa de otras fuentes y cuáles son sus funciones dentro del poema. Finalmente, en el tercero, se discutirá si el poema tiene una progresión de algún tipo y cuál es ésta.

Capítulo 1

Tradición e intertextualidad en *The Waste Land*

Como se mencionó en la introducción, *The Waste Land* se relaciona de manera intertextual con muchas fuentes externas. Estas alusiones y referencias a otras obras ya sean mediante la mención, la citación o la parodia, hacen que gran parte del significado del poema sea extratextual; es decir, se encuentra fuera del poema mismo. Se mencionó también la opinión de algunos críticos con respecto a esto; en particular, lo escrito por Aiken acerca de los obstáculos que el poema les presenta a sus lectores y la opinión contrastante de Perry, quien considera que las alusiones extratextuales son claves para enriquecer el significado del poema.

Lo que es posible extraer de ambos comentarios críticos es que los referentes que el poema incluye (sean éstos palabras, frases completas, personajes o lugares) tienen un significado mucho más amplio de lo que Eliot les asigna y este significado depende de las concepciones previas que el lector tenga de aquéllos. En algunos textos críticos, como los ensayos en *The Sacred Wood*, Eliot expresa su convicción de que esta dependencia es ineludible y forma parte de toda relación entre un artista y la tradición. En este capítulo se considerará el concepto de tradición según Eliot, cómo éste se asemeja a las ideas posteriores de la intertextualidad y cuál es su papel en el poema.

1.1 Eliot y la tradición

Eliot consideraba equivocado el papel central que algunos poetas del siglo XIX, como Wordsworth, le dieron a la individualidad en el arte; para él, un artista jamás puede deslindarse del colectivo. Por lo mismo también fue escéptico con el afán por romper con el pasado y deslindarse de las influencias que se manifestó en muchos de los movimientos artísticos a inicios del siglo XX. Una de las posturas notables que Eliot expresa en su crítica temprana es

que, al considerarse un texto, deben considerarse también las influencias externas tanto conscientes como inconscientes que tuvieron un papel en su elaboración. En su ensayo “Tradition and the Individual Talent”, Eliot señaló algunas de las deficiencias del enfoque que solía dársele a la crítica de su época, apostando por uno distinto:

We dwell with satisfaction upon the poet’s difference with his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. (Eliot, “Tradition...”, 27-28)

Para Eliot, el artista es una extensión de los artistas anteriores. Sólo es auténtico en tanto que reconoce el papel de sus antecesores en él mismo y les da una voz renovada. Su individualidad consiste en la forma en que hace esto. La relación entre ambas partes implica a su vez que todo autor tiene una deuda de significado con respecto a sus antecesores, como menciona Eliot en el siguiente fragmento del mismo ensayo: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead” (Eliot, “Tradition...”, 28). La relación ineludible entre el artista y sus antecesores se da mediante una reinterpretación de significados; todo lo que el autor incluye en su obra es una reinterpretación de convenciones establecidas con anterioridad por otras obras; los significados generados por los otros autores lo posibilitan para generar el suyo propio. A su vez, esta relación permite que los significados de los artistas anteriores se sigan expresando en las obras nuevas y de maneras actualizadas a contextos nuevos. Así como la tradición determina la nueva obra, ésta modifica a su vez a la tradición. Se trata de un diálogo con el pasado que permite que ambas partes se enriquezcan y se transformen:

What happens when a work of art is created is something that happens to all the other works of art which preceded it. The existing monuments from an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art towards the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (Eliot, “Tradition...”, 28)

Eliot enfatiza aquí la relación entre una obra de arte y el todo del cual forma parte; la relación entre ambos se ajusta con cada cambio en dicho todo, pasando de un orden sin la nueva obra a un orden que ya la incluye. Al tomar de otras fuentes previas, la nueva obra obliga a su lector a acercarse a dichas fuentes (si no las conocía) o a volver a ellas con nuevas interpretaciones. Una obra que se inserta en la tradición les devuelve su relevancia a las otras partes de la misma y les otorga un sentido de novedad.

Aunque el término *intertextualidad* es muy posterior a “Tradition and the Individual Talent”, hay ciertas nociones comunes entre las formas en que se ha definido y lo enunciado por Eliot en su ensayo.⁵ En particular, la deuda de significado entre una obra y las obras que la antecedieron, así como la forma en que la nueva obra proporciona un marco para reinterpretar las fuentes anteriores, recuerdan a la definición de intertextualidad de Abrams mencionada en la introducción. Tanto la idea de tradición de Eliot como la intertextualidad se tratan de una toma y reutilización de convenciones, las cuales se formaron a partir de tomas y reutilizaciones previas. La importancia que Eliot le da a esta relación entre obra y tradición es evidente, no sólo en su crítica temprana, sino también en la forma en la que su poema más famoso está

⁵ Julia Kristeva acuñó el término *intertextualidad* en 1967, mientras que el ensayo de Eliot fue publicado en 1919.

construido, es decir, mediante el uso abundante de alusiones a muchas otras fuentes anteriores, desde unas muy antiguas (a los textos védicos y a la *Biblia*) hasta otras contemporáneas a él (por ejemplo, el análisis de Weston). Como declara Aiken en “An Anatomy of Melancholy”, “Mr Eliot has a haunting, a tyrannous awareness that there have been many awarenesses before; and that the extent of his own awareness, and perhaps even the nature of it, is a consequence of these” (Aiken, 148).

1.2 El símbolo convencional y el símbolo privado

Las alusiones y referencias extratextuales son algunas de las herramientas principales que permiten que *The Waste Land* exprese su perspectiva de un mundo corrupto de manera tan eficaz. Parecería incompatible mostrar la apatía y resignación de una mujer contemporánea durante un encuentro sexual en el mismo fragmento en el que se le da voz a un personaje mítico de Tebas; más aún cuando la idea del reino artúrico del Grial y la enfermedad de su rey se encuentran en el trasfondo. Sin embargo, hay una unidad temática que los conecta. Eliot no da preámbulos ni explica estos referentes, no es necesario que lo haga. Únicamente los usa, aprovechando que ya tienen un significado determinado en las fuentes en las que aparecieron previamente. Uno como lector los entiende (si es que los entiende) gracias a su conocimiento de algunos de los textos en los que éstos aparecieron antes y esto le permite trazar la conexión. Al yuxtaponer elementos intertextuales, Eliot crea un contexto nuevo donde éstos coexisten, se transforman y se expanden y como consecuencia el nuevo contexto se enriquece. Para explicar esto de forma más clara, cito lo que dice Helena Beristáin acerca de la intertextualidad en su *Diccionario de Retórica y Poética*:

[...] un elemento intertextual siempre es connotativo. Al ser tomado del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma, agrega a su significado literal un significado que proviene de su procedencia, por lo que

crea un efecto de novedad aunque, por otra parte, al ser absorbido por el nuevo contexto, sufre una transformación, ya no es el mismo. (Beristáin, 265)

Si consideramos el poema de Eliot, los “elementos intertextuales” que Beristáin menciona son los significantes importados de otras fuentes. Éstos no aparecen por sí solos, sino en relación con la Tierra Baldía artúrica. El papel que cada uno desempeña no es sólo el del objeto al que refiere sino el de un eco de la obra de donde proviene. Ejemplifiquemos esto con la aparición de Tiresias en el poema: al tomarlo de otra fuente, Eliot nos refiere al significado previo que tenía ahí (un personaje que ha sido tanto hombre como mujer, que es ciego pero tiene la habilidad de ver el futuro); además, la relación intertextual entre el poema y su fuente hace que su mención nos refiera también al significado de otros elementos provenientes de la misma fuente, aunque éstos no se hayan usado (la mención de Tiresias en el poema nos remonta a la mitología griega y, en particular, a los mitos de la ciudad de Tebas y, consecuentemente, a la tragedia de Edipo). A su vez, el significado “convencional” de éstos otros refuerza las imágenes y significados que el poema presenta y con los cuales se asemejan (la peste que se desata en Tebas tras el asesinato de Layo refuerza los motivos de sequía y corrupción del poema, aun si Eliot no los menciona en ningún momento). El resultado es que las escenas descritas en *The Waste Land* (el nuevo contexto) se cargan de significados más allá de lo explícitamente escrito.

Bien entonces, los elementos intertextuales cumplen la función de símbolos; tienen un significado determinado previamente y, al recontextualizarlos, el poema expande sus posibilidades, transformándose a la vez que los transforma. En *A Glossary to Literary Terms*, Abrams define al símbolo, dentro del contexto literario, como “a word or phrase that signifies an object or event which in turn signifies something, or has a range of reference, beyond itself.” A esta definición, Abrams añade lo siguiente:

Some symbols are “conventional” or “public”: thus “the Cross,” “the Red, White and Blue,” and “the Good Shepherd” are terms that refer to symbolic objects of which the

further significance is determinate within a particular culture. Poets, like all of us, use such conventional symbols; many poets, however, also use “private” or “personal” symbols. Often they do so by exploiting widely shared associations between an object or event or action and a particular concept [...]. Some poets, however, repeatedly use symbols whose significance they largely generate themselves, and those pose a more difficult problem in interpretation. (Abrams, 311)

Partiendo de esto, podemos decir que tanto los símbolos convencionales como los privados tienen dos partes: un significante (o referente: la palabra o frase que Abrams menciona) y un significado que rebasa el rango de referencia literal del significante. Es decir, un símbolo es un significante que al situarse dentro de un contexto particular significa más ahí dentro que fuera de él. Por sí sola, una figura formada por dos líneas intersecadas no tiene un significado más allá de ser una forma; es el contexto el que expande su significado y la convierte, en ciertas situaciones, en una letra del alfabeto, en otras, en un tache que implica la negación de algo o, incluso en otras, en una representación del cristianismo.

Los significados de los símbolos convencionales, como sugiere su nombre, están dados por la interpretación comúnmente aceptada o asociada con el significante dentro de un cierto marco; es justo este convenio lo que le da su importancia: le permite comunicar más que su interpretación literal y permite también que esta comunicación sea accesible para un gran número de personas (por ejemplo, para aquellas familiarizadas, aunque sea parcialmente, con los códigos de la civilización a la que pertenecen). Aunque un significante puede tener múltiples rangos de referencia que rebasan su significado literal, el contexto suele remitirnos a uno sólo.

Por otro lado, el símbolo “privado” se da cuando la interpretación convencional de un símbolo es alterada, ya sea por su conjunción con otros símbolos o por su inserción en un contexto diferente. Esta “reinterpretación” o “recontextualización” del símbolo implica que su

significado, aunque ligado aún a la convención, ya es otro. La comprensión de un símbolo privado es más compleja: depende de que el contexto le dé al lector suficientes atisbos para suplir el papel que cumple la convención, por lo cual la eficacia del símbolo depende de que los atisbos ofrecidos sean lo suficientemente amplios y, a la vez, lo suficientemente acotados para que el nuevo símbolo refiera al significado o interpretación deseados. Por ejemplo, si retomamos la figura de dos líneas intersecadas, podemos imaginar la siguiente escena: un niño, a manera de juego, usa dos dedos para formar dicha figura en señal de rechazo hacia su hermano; este gesto (el significante) adquiere la interpretación convencional de la figura como una cruz y el significado asociado de la cruz como un símbolo que repele a los demonios para establecer una comunicación privada entre ambos, quizá en respuesta a una acción o algo que dijo el hermano al cual se le hace esta seña.

Los símbolos privados son una forma en la que un autor puede construir significados más complejos, así como dotarles nuevos propósitos a convenciones previas. Sin embargo, su comprensión depende de que el lector esté familiarizado con las convenciones sobre las cuáles se basó dicho símbolo. Es por esto que Aiken encontraba problemático que las referencias de Eliot en *The Waste Land* fueran tan variadas y, en su mayoría, un tanto oscuras. Según afirma en “An Anatomy of Melancholy”, el hecho de que los significados de los símbolos que el poema importa provengan de convenciones desconocidas para la mayoría y que la asociación entre dichos símbolos esté dada en su mayoría por claves extratextuales hace que su papel pueda pasar desapercibido. A esta observación, Aiken añade que “Mr. Eliot assumes for his allusions, and for the fact that they allude to something, an importance which the allusions themselves do not, as expressed, aesthetically command, nor, as explained, logically command; which is pretentious” (Aiken, 150). Para Aiken, uno de los problemas principales del poema es lo limitante que resulta su uso reiterado de elementos intertextuales, especialmente de aquellos

que son más oscuros, teniendo como consecuencia que el poema, para muchos de los lectores, pueda ser inteligible.

Aunque es cierto que, para poder rebasar la barrera de comprensión que presenta el uso extenso de referencias, el lector debe familiarizarse con éstas, el poema por sí solo presenta personajes y situaciones que pueden entenderse sin necesidad de reconocer la fuente a la que se alude mediante las referencias yuxtapuestas con estos personajes y situaciones. Lo que hacen las referencias es enfatizar y enriquecer el significado de los hechos del poema, así como darles a diferentes lectores un asidero común para que guíen su lectura. De esta forma, la relación que Eliot establece entre la tradición y su poema le da a este último un cierto grado de universalidad u objetividad.

1.3 La objetividad en *The Waste Land*

Un poema suele pensarse como algo que se puede interpretar de muchas formas y cada vez es más común pensar en un texto como algo divorciado de su autor y sin un significado predeterminado, sin embargo, el afán por encontrar una interpretación o intención “auténtica” del texto es algo que siempre ha acompañado a la poesía. En “Preface to *The Lyrical Ballads*”, Wordsworth abogó por el uso de un lenguaje más cercano al uso real de las personas para comunicar emociones individuales de forma más expresiva. Él pensaba en la poesía como

the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. (Wordsworth, 608)

Se trata de una visión de la poesía centrada en emociones realmente experimentadas a las que el poeta vuelve en un momento posterior, buscando recuperar la intensidad original y, en la

medida de lo posible, salvando la brecha entre la emoción inicial y su recolección ocasionada por el tiempo y la reflexión. Bajo esta perspectiva, un poema está arraigado por la emoción “real” de la cual brotó, lo cual limita la interpretación que puede hacerse de él.

Por otro lado, la tendencia moderna en la poesía fue muy distinta. El *imagismo* de principios del s. XX, por ejemplo, se caracterizó por la búsqueda de precisión en el lenguaje con el que se plasman las imágenes para así revelar su esencia. Este objetivo implicaba el rechazo de valores románticos como la exaltación de la individualidad y el uso de la emoción en la poesía, buscando rescatar valores clásicos que autores como Ezra Pound consideraban más objetivos.⁶ Según afirma el mismo Eliot en “The Idea of a Literary Review”:

The modern tendency is towards something which, for want of better name, we may call classicism [...] There is a tendency —discernible even in art— toward a higher and cleaner conception of Reason, and a more severe and serene control of the emotions by Reason. (Eliot, 5)

Este rechazo de la emoción en favor de un énfasis en la razón partía de la idea de que, aun cuando una idea se puede nombrar, la interpretación personal de dicha articulación es variable (si se dice que un personaje está triste, dicha tristeza puede imaginarse de innumerables maneras, dependiendo de qué cosas asocie el lector con la tristeza), por lo que dicha mención a lo más es sugerente.

Eliot, a pesar de ser contemporáneo a estos últimos y discípulo de Pound, no fue partidario de esta tendencia. Según afirma Louis Menand en su artículo “T.S. Eliot and Modernity”, “[I]t is clear enough that “classicism,” as Eliot used the word [...] is simply a name for the reaction against modern liberal thought [...] and it makes “classicism” into an essentially negative concept” (Menand, 565). Esta opinión adversa de la tendencia “clasicista”, en parte, tenía que ver con que Eliot no estaba convencido de que la objetividad y la emoción

⁶ Valores como el uso de imágenes claras comunicadas por medio de un lenguaje económico y directo.

fueran incompatibles. Él estaba consciente de que, dado que una emoción es algo subjetivo, transmitirla no es algo trivial: la lectura que uno hace de cualquier texto depende en gran parte de su experiencia individual. Sin embargo, él consideraba que, si se parte de elementos con cierto grado de objetividad (una serie de objetos, sensaciones, situaciones y eventos), la reacción ante los mismos es menos voluble y, por medio de ellos, se puede evocar la emoción deseada, lo cual a su vez lleva a una forma de expresión más envolvente y cuya interpretación esté más acotada.

Véase a continuación un fragmento del ensayo “Hamlet and His Problems”, donde Eliot sugiere una forma de considerar la objetividad en la poesía:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Eliot, “Hamlet...”, 58)

Según lo que se plantea aquí, el “correlativo objetivo” es una construcción dada a partir de elementos que son hasta cierto grado objetivos —las imágenes, las descripciones que apelan a los sentidos y las sensaciones son cosas que todos experimentamos— y que, a partir de ellos, sugiere o evoca elementos subjetivos —las reacciones y emociones que son respuesta a estos estímulos. Aunque las reacciones y emociones dependen en su naturaleza del sujeto que las experimenta, la afirmación de Eliot es que se éstas se pueden determinar y evocar mediante una combinación correcta de estímulos, lo cual lleva a que lectores distintos interpreten de formas similares un mismo texto, a pesar de las diferencias que puedan existir entre ellos.

En el caso de *The Waste Land*, el “correlativo objetivo” está dado por la yuxtaposición recurrente de imágenes de sequía y decadencia, así como de personajes en crisis. A partir de esta colección de “objetos”, en conjunto con su gran colección de símbolos convencionales

(cuya objetividad consiste en que ya están determinados por una convención), el poema proporciona a sus diferentes lectores (una vez que éstos reconozcan los símbolos) una base común para que experimenten reacciones y emociones determinadas, a partir de las cuales construyan una interpretación que, a pesar de ser personal, también va a estar acotada. Las imágenes y los hechos del poema son capaces de provocar disgusto o rechazo que, a su vez, probablemente traerán consigo un juicio por parte del lector de que nada en el mundo presentado funciona. De la misma manera, el poema evoca las emociones de apatía, alejamiento y desesperanza, entre otras, que Edmund Wilson resumió con su término de “sequía espiritual”. Asimismo, el poema proporciona al lector rastros de esperanza de que esa “sequía espiritual” puede curarse. Al saturarnos de este tipo de imágenes, Eliot construye una cosmovisión en la que todo, por donde se le vea, está corrompido y necesita restaurarse. Esta cosmovisión, construida a manera de “correlativo objetivo”, es hacia donde Eliot nos dirige, si bien cada lector puede después relacionarse con o pensar de forma distinta acerca de ella.

1.4 *The Waste Land* como texto tradicional

El hecho de que Eliot se apoye en muchos significantes provenientes de otros textos —de los cuales le conciernen a este estudio principalmente aquellos que tienen que ver con la tradición del Grial— y busque darles un nuevo sentido, no parte del afán de cambiar radicalmente su significado, sino de ampliarlo. Se trata de un diálogo entre Eliot y sus antecesores. El mismo Eliot, en sus notas al final del poema, reconoce la importancia de estas fuentes externas; en particular los análisis antropológicos de Weston y Frazer:

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem was suggested by Miss Jessie L. Weston’s book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston’s book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do [...]. To another

work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough* [...]. Anyone who is acquainted with these works will immediately recognize in the poem certain references to vegetation ceremonies. (Eliot, 21)

Ambas obras le sirvieron a Eliot para estructurar mucho del simbolismo de su poema. A pesar de que ciertas nociones en ellas puedan hoy en día discutirse o considerarse anticuadas, estas consideraciones pertenecen a un tiempo posterior a *The Waste Land* y no son importantes para este análisis; lo que es relevante aquí es lo mucho que influyeron en Eliot y, por lo tanto, en la creación de *The Waste Land*. Las obras de Frazer y de Weston son apenas dos de las muchas fuentes que tuvieron un papel importante en el poema; las notas de Eliot señalan alusiones tanto al *Viejo Testamento* como al *Nuevo Testamento*, a *Tristan und Isolde* de Wagner, a *Las Flores del Mal* de Baudelaire, al *Infierno* y al *Purgatorio* de Dante, a varias obras de Shakespeare, a “To His Coy Mistress” de Marvell, a *Las Metamorfosis* de Ovidio, a la *Eneida*, a las *Confesiones* de San Agustín, entre muchas otras.

A esto se refería Aiken cuando escribe que encuentra problemático el hecho que, para acceder al significado del poema, uno como lector deba familiarizarse con un gran número de fuentes. Sin embargo, para Eliot, este esfuerzo era una parte fundamental de cualquier acercamiento a la literatura. Esto puede verse, no sólo en los fragmentos ya citados de “Tradition and the Individual Talent”, sino también en la siguiente cita de “The Metaphysical Poets”:

...it appears likely that poets in our civilization, as it exists in the present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this [...] must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning. (Eliot, “The Metaphysical...”, 128)

Aquí, Eliot reitera la necesidad del poeta de buscar formas de enunciar más complejas, justamente porque la complejidad del mundo moderno exige que los significados de la poesía moderna también lo sean.

No es de sorprender, entonces, que en *The Waste Land* Eliot emplee una gran cantidad de elementos intertextuales, así como una estructura difícil de abordar, de orden fragmentario y basada en las alusiones. Dicha estructura, basada en elementos intertextuales, le permite a Eliot construir significados más complejos que son de orden privado pero que, al estar basados en convenciones, son alcanzables para el lector. Esto es posible porque estos referentes provenientes de otras fuentes e importados al poema son símbolos “convencionales”: tienen un significado asociado de forma previa, fuera del contexto de *The Waste Land*. Sus rangos de referencia están ya determinados por sus respectivos significados dentro de sus fuentes originales y por las diversas formas en que previamente fueron usados o reinterpretados.

De los muchos símbolos convencionales que aparecen en *The Waste Land*, los que aluden a la Tierra Baldía artúrica serán el tema central de mi análisis. Su contexto es el de la leyenda del Grial (en obras como *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y *Parsifal* de Wagner, entre muchos otros) y su rango de referencia está dado por el papel que tienen en ésta. Al yuxtaponerlos con personajes y hechos que aluden al mundo contemporáneo, Eliot les da a estos símbolos otro papel en el poema: el de representar los males del mundo moderno. Se trata de una reinterpretación de su significado convencional llevada a cabo a partir de una recontextualización. Así, el significado de estos símbolos convencionales se transforma, resultando en nuevos símbolos privados. De esta forma, Eliot construye una tierra baldía propia, ya no la Tierra Baldía artúrica.

The Waste Land, en tanto que una obra que se inserta en la tradición de la literatura occidental, es un poema que es determinado por ella: sus alusiones y referencias ya tienen un significado previo y traen consigo asociaciones y expectativas de las cuales no pueden

deslindarse. Eliot usa esto a su favor para respaldar y reforzar los motivos que él incluye en su poema. A su vez, el poema modifica su tradición; les da a las otras obras que lo antecedieron una nueva forma de interpretarse a partir de la relación que establece con ellas. Al enfatizar los motivos de la sequía, la corrupción y la necesidad de restauración, el poema contagia de estos motivos a las otras obras, dándoles una interpretación nueva que los convierte en ecos de la leyenda del Grial. El poema de Eliot le exige al lector, no sólo que se familiarice con las fuentes de donde Eliot toma sus símbolos, sino que lo lleva a considerar nuevas lecturas de esos textos previos y a desafiar las nociones que ya tenía acerca de ellos.

Además, dado el espectro intertextual tan amplio que usa Eliot, podemos incluso hablar de una saturación de elementos intertextuales. Es imposible que un poema abarque con sus referencias el total de la cultura humana, o que sea tan complejo que represente de forma perfecta la complejidad del mundo moderno; sin embargo, al incluir en el poema referencias tan variadas y de orígenes tanto culturales como temporales tan distintos, Eliot genera un efecto de que no hay literatura o cultura que no esté aludida en *The Waste Land*. Este es el afán que Eliot declaraba en “The Metaphysical Poets”, la necesidad del poeta moderno de ser más global, alusivo e indirecto para lograr el significado deseado. A partir de su amplia intertextualidad, Eliot genera una sensación de que el poema contiene referencias a todo: esto es a lo que me refiero cuando digo que Eliot construyó *The Waste Land* como un texto tradicional.

Capítulo 2

Algunos símbolos convencionales y su papel en *The Waste Land*

Ya se ha mencionado que *The Waste Land* es un poema complejo y extremadamente alusivo; es decir, trae a juego una gran variedad de significados externos. Hace esto al insertar referentes (que pueden ser citas, paráfrasis o parodias de otras obras) que en el contexto del poema funcionan como símbolos convencionales, refiriéndonos de esta forma a significados más amplios de los que aparecen exclusivamente en la página (una vez que reconocemos la convención a la que se refieren). Así, el poema se puede leer en diferentes niveles; entre más convenciones reconozcamos, le encontraremos un mayor significado a cada verso. Es por esto que, en este capítulo, mi intención será explorar algunos de estos símbolos convencionales, así como considerar qué es lo que aportan al significado del poema.

Primero que nada, creo importante considerar la siguiente pregunta: ¿de qué trata el poema? Responder a esto es extremadamente difícil, sobre todo si se toma en cuenta la vasta cantidad de significados externos que el poema trae a la mesa. Sin embargo, un buen punto de partida es considerar que, en los fragmentos que lo componen, hay numerosos ejemplos de personajes enajenados y apáticos, que son incapaces de comunicarse entre sí y que reflejan un mundo en crisis. Además, cada uno de los fragmentos muestra diferentes aspectos de una corrupción que aflige el mundo del poema y diferentes formas en que ésta aflige a los personajes que lo habitan. Perry afirma que la articulación de esta aflicción no se trata sólo de una crisis personal, sino que puede leerse también como “the articulation of the consciousness of an age” (Perry, “What is the Waste Land all about?”); es decir, se trata de una crisis que, desde la perspectiva de Eliot, involucra a la sociedad en general. Wilson afirmó algo similar cuando escribió que “Mr Eliot hears in his own parched cry the voices of all the thirsty men of the past” (Wilson, 141), y, a continuación, añadió que “Not only is life sterile and futile, but

men have tasted its sterility and futility a thousand times before. T. S. Eliot, walking the desert of London, feels profoundly that the desert has always been there” (Wilson, 142). Estas afirmaciones concuerdan con el hecho de que la crisis que Eliot muestra en su poema no es algo nuevo, más bien, lo que él hace es reiterar y reafirmar una crisis que lleva mucho tiempo ahí. Al importar significados de contextos tan variados, Eliot nos muestra la interconexión entre dichos contextos a partir de lo que tienen en común, su corrupción.

Para analizar la naturaleza de esta crisis, consideremos uno de los primeros fragmentos del poema, en donde se muestra un paisaje devastado y en el cual se plantean, según afirma Harold Bloom (26), las preguntas centrales del poema:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in into the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you,
I will show you fear in a handful of dust. (Eliot, vv. 12-30)

El fragmento abre con dos preguntas acerca del terreno, tras lo cual afirma que es imposible que el destinatario (que puede ser tanto un personaje implícito como el mismo lector del poema) conozca las respuestas pues el terreno le es incognoscible. Asimismo, éstas podrían interpretarse como preguntas retóricas para indicar que no hay raíces aferrándose a la tierra ni

ramas que crecen de ella, creando así una ambivalencia que aleja al lector de cualquier familiaridad con el terreno. En *Bloom's Guides: The Waste Land*, Bloom interpreta estas preguntas de la siguiente manera:

Using these images, “branches” and “stony rubbish”, he suggests that the poem will examine people’s lives (branches) and the culture (stony rubbish) in which they live. By yoking these two images, Eliot shows their interconnection. How can “branches” grow if “roots” cannot “clutch” because the soil is “stony rubbish?” How can people live well if the culture is broken, harsh, and cannot support them? Or, just as troubling, what sort of “branches” can “grow” in a barren culture? (Bloom, 26)

Bien entonces, nos encontramos ante la afirmación de que, en el mundo del poema, tanto las vidas de sus habitantes como la cultura que conforman están terriblemente comprometidas. Aunque el fragmento sugiere una cierta urgencia por contestar estas preguntas y por hallar una forma de hacer que algo crezca de esta nada, este fragmento no nos ofrece una respuesta; al contrario, la decadencia de los diferentes personajes que aparecen a lo largo del poema revela la falta de respuestas. Su enajenación es producto de que el mundo en el que viven está enfermo. Están rotos porque el mundo en sí está roto.

Por otro lado, Bloom interpreta la invitación que está a continuación de estas preguntas, de la voz poética a su interlocutor, de la siguiente forma:

If one follows the speaker’s invitation to “Come in under the shadow of this red rock,” then there is something to be seen, something horrifying—an image representing the modern world the poem is attempting to conjure up. (Bloom, 32)

Parecería que esta invitación, en tanto que ofrece la única sombra en este paisaje desértico, va a brindarle al interlocutor el reposo que no puede hallar de otra forma, quizá un rastro sutil de una respuesta a las preguntas tan importantes que acaban de formularse. Sin embargo, en lugar de proporcionarle tranquilidad, la voz le muestra el horror del mundo moderno, que es el poema

mismo resumido por la frase “fear in a handful of dust”. Es un mundo que, como sugiere la conocida frase “ashes to ashes, dust to dust”, está atrapado en un ciclo: emerge de la nada y está destinado a terminar de la misma forma. Esta condición, que el poema asocia con la corrupción, es una de la que no se puede escapar.

Este mundo en decadencia, descrito en apenas unos versos en este fragmento, es central para el significado del poema. Eliot lo representa principalmente con la imagen de un paisaje seco y devastado y, a lo largo de los fragmentos que componen el poema, lo acompaña con otras representaciones de sequía, corrupción y enajenación; asimismo, la estructura fragmentaria y caótica del poema enfatiza estas representaciones. De esta forma, el poema construye una cosmovisión que se desenvuelve y se enriquece mediante una multitud de imágenes y, como se mencionó antes, con el apoyo de una variedad de símbolos convencionales.

Ya se ha afirmado con anterioridad que, de los símbolos convencionales que pueden encontrarse en el poema, en mi opinión los más importantes son aquellos que lo relacionan con los relatos artúricos y con la búsqueda del Grial. Sin embargo, antes de discutirlos, abordaré otro símbolo convencional que, según considero, también es de suma importancia, pues es una de las formas principales con las que el poema muestra el fracaso de las relaciones humanas: el mito de Filomela.

2.1 El mito de Filomela en *The Waste Land*

En *The Waste Land* se alude muchas veces al mito de Filomela, en el cual la violación, la tortura y la venganza son protagonistas. La versión que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio narra que Procne le había pedido a su esposo Tereo—el rey de Tracia—permiso para visitar a su hermana, Filomela, a quien no había visto desde hace mucho tiempo. El rey decide que es mejor que él haga el viaje y traerla consigo. Sin embargo, al conocerla se despierta su libido,

lo cual lo lleva a violarla en el trayecto de regreso y a cortarle la lengua para que no pueda contarle a nadie. A su regreso, Tereo le dice a su esposa que Filomela murió en el trayecto. La verdad es que la tiene secuestrada en una habitación del castillo. Sin embargo, Filomela se comunica con una sirvienta a través de un tejido y ésta a su vez le revela la verdad a Procne. Ella, enfurecida, se venga matando a su propio hijo, el príncipe Itis, quien le recuerda a Tereo, y lo cocina para dárselo de comer al rey. Cuando éste se percata de lo sucedido persigue iracundo a las hermanas, pero los dioses las transforman en aves para permitirles escapar: Procne se convierte en golondrina y Filomela en ruiseñor.

En *The Waste Land* se alude a este mito por primera vez en la segunda sección del poema, “A Game of Chess”:

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon a sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
“Jug Jug” to dirty ears. (Eliot, vv. 97-103)

Se trata de un cuadro que cuelga por encima de la repisa de la chimenea y que muestra la transformación de Filomela en ruiseñor (“The change of Philomel”). Aunque el cuadro se presenta como sólo un elemento más de la decoración, su pura mención carga la escena de significado. Por un lado, Eliot se refiere a la violación que antecedió a dicha transformación (“by the barbarous King / So rudely forced”) y menciona los lamentos de Filomela ya como ruiseñor (“Jug Jug”), los cuales Eliot nos dice que nunca han cesado, sino que continúan resonando en el mundo. Éstos son elementos que difícilmente podrían ser partes del cuadro (que como cuadro debería ser una escena estática centrada en la metamorfosis de Filomela),

sin embargo, el mito se desborda del lienzo; su presencia es clave para el significado del fragmento, para el significado de la sección completa e, incluso, del poema en su totalidad. Si la imagen del desierto y, en general, de la sequía, son la forma principal en la que Eliot representa la corrupción del mundo del poema, la afirmación de que el lamento del ruiseñor llena el desierto nos está diciendo que este lamento llena también el mundo del poema; este “Jug Jug” de Filomela es una parte constante y fundamental de este yermo.

La escena que incluye a este cuadro está impregnada del significado del mito. Eliot nos introduce a ella mediante una parodia de la forma en que Shakespeare nos muestra a Cleopatra en *Antony and Cleopatra*:⁷

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 sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused
And drowned the sense in odours (vv. 77-89)

⁷ Compárese con: “The barge she sat in, like a burnished throne, / Burned on the water: the poop was beaten gold...” (Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, escena 2.2).

Esto sugiere una conexión entre ambas mujeres, aunque rápidamente podemos percatarnos que la del poema no tiene nada de la fortaleza ni de la independencia con las que la reina de Egipto suele caracterizarse. Los lujos con los que se rodea parecen excesivos y, por la forma superficial en que Eliot los enlista, se sugiere que son un símbolo de decadencia. Estas características se enfatizan mediante la alusión a Cleopatra y se confirman con la banalidad de la mujer del poema, quien se queja de lo distante de su pareja y, mediante un discurso entrecortado y repetitivo, revela su ansiedad:

“My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.

Speak to me. Why do you never speak? Speak.

What are you thinking of? What thinking? What?

I never know what you are thinking. Think.” (Eliot, vv. 111-114)

El hombre, por otro lado, contesta de forma críptica:

I think we are in rat’s alley

Where the dead men lost their bones. (vv. 115-116)

Es interesante ver que, mientras los versos de la mujer están entrecomillados, los del hombre no, lo cual sugiere que él sólo piensa su respuesta. Esto denota su indiferencia, quizá incluso hartazgo, con respecto al discurso de la mujer. La escena continúa con intercambios similares; las preocupaciones de la mujer parecen superficiales y los pensamientos del hombre se mantienen hastiados y crípticos. Esto se respalda por los objetos que los rodean, los cuales denotan opulencia y posiblemente un mal gusto: las esculturas doradas de cupido, el candelabro, perfumes sintéticos, joyas, etc. Hay un alejamiento entre ambos: son personajes enajenados y esto provoca en el lector ciertas reacciones: quizá se reconozca en su situación, o quizá le cause tristeza o lástima.

Aunque los eventos del mito y de la escena son muy diferentes, su yuxtaposición traza una relación entre ambos, lo cual le da una dimensión distinta a la escena. Los lamentos de la

mujer, que en primera instancia podrían parecer banales, traen consigo el eco de los lamentos de Filomela. De forma similar, la indiferencia del hombre se impregna con la violencia de Tereo. La impresión que un lector puede tener de una conversación entre una pareja y cómo ésta no lleva a nada podría variar, sin embargo, la elección de imágenes que acompañan la escena, así como el léxico, acotan las impresiones del lector. Asimismo, la relación con el mito de Filomela enfatiza ciertos elementos ya presentes en la escena, lo cual acota la interpretación del lector aún más. El poema traza un paralelo entre ambos hechos y hace que la enajenación de sus personajes: la distancia entre ambos, la ansiedad de la mujer y el hartazgo del hombre; repercuta en el lector de forma similar a los hechos del mito. Y si la historia de Filomela produce repulsión u horror en el lector que la conoce (lo cual es probable), entonces el poema, al yuxtaponer el mito con su escena, hace que el lector asocie con ella, y con la reacción que la escena ya le había causado, dicha repulsión.

El fragmento que le sigue al ya mencionado se trata también de una conversación que, sin embargo, es contraria a la anterior de varias formas. El escenario de la taberna contrasta con el de la habitación llena de lujos; además, la forma en la que los personajes hablan también es muy distinta: la dicción de su discurso revela que son personajes de la clase trabajadora; asimismo, el discurso aquí es relajado, centrado en el chisme, en lugar de ansioso. Esta escena también se centra en una mujer, en este caso una mujer ausente, Lil, sobre la cual otro personaje habla:

When Lil's husband got demobbed, I said—
I didn't mince my words, I said to her myself,
[...]
think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's other's will, I said.

[...]

You ought to be ashamed, I said, to look so antique.

(And her only thirty-one.)

I can't help it, she said, pulling a long face,

It's them pills I took, to bring it off, she said.

(She's had five already, and nearly died of young George.)

The chemist said it would be alright, but I've never been the same.

You *are* a proper fool, I said.

Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,

What you get married for if you don't want children? (vv. 156-161)

A pesar de las diferencias entre ambas escenas, es posible trazar paralelos entre ellas, los cuales se verán reforzados por su yuxtaposición. El conflicto principal de esta escena también se centra en un hombre y una mujer; en este caso, Lil y su esposo. Las similitudes con respecto al mito de Filomela son mayores aquí. Como en el mito, las circunstancias exponen a Lil a la libido indeseada de un hombre: se trata de Albert, su esposo, quien tras regresar de la guerra quiere tener relaciones con ella. El fragmento sugiere que Lil ya estaba cansada de tener hijos, que había tomado algo para provocar un aborto y que, desde entonces, no está bien de salud y no siente deseo sexual. Así como en el mito, se pone fin al linaje (Procne mata a su hijo y Lil aborta) y esto trae consigo consecuencias graves (Procne y Filomela deben huir de la ira de Tereo, mientras que Lil enferma). Probablemente la escena por sí sola evocará en el lector emociones de tristeza, empatía, lástima e incluso de rechazo o enojo; estas emociones se amplifican por la relación con el mito de Filomela.

Más adelante, en “The Fire Sermon” y justo antes de otra escena de enajenación y de erotismo corrompido entre un hombre y una mujer, el poema alude de nuevo a Filomela:⁸

Twit twit twit

Jug jug jug jug jug jug

So rudely forc’d

Tereu (vv. 203-206)

Aquí, las onomatopeyas evocan el sonido de pájaros (Jug jug tratándose, como se mencionó antes, del lamento del ruiseñor), los cuales se complementan con la segunda alusión a la violación de Filomela a manos de Tereo; esta vez se trata de una imprecación dirigida a este último (sabemos que la voz se dirige a él por el uso de “Tereu” que, como afirma Eliot en sus notas, es el vocativo de Tereo). Al volver a mencionar este mito, el poema anticipa otro fragmento temáticamente similar a los dos que ya se discutieron. En éste, Tiresias, el vidente de Tebas y personaje importante del mito de Edipo, es testigo de lo siguiente:⁹

I, Tiresias, old man with wrinkled dugs

Perceived the scene, and foretold the rest—

I too awaited the expected guest.

He, the young man carbuncular, arrives,

A small house agent’s clerk, with one bold stare,

One of the low whom assurance sits

As a silk hat on a Bradford millionaire.

The time is now propitious, as he guesses,

The meal is ended, she is bored and tired,

⁸ Esta sección se llama así como referencia a los sermones de Buda, en los cuales se habla de que el origen de todo sufrimiento es el deseo tanto carnal como material (representado por el fuego). Apropiadamente, en esta sección, la corrupción del orden social se representa con vicios y violencia del orden sexual.

⁹ Una buena fuente de este mito y del papel de Tiresias en él es la obra *Edipus Rex*, de Sófocles.

Endeavours to engage her in caresses
Which still are unproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
[...] Bestows one final patronizing kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit... (vv. 228-248)

Aunque este fragmento se trata de un encuentro sexual, al igual que en los fragmentos mencionados anteriormente, no hay rasgo de pasión ni erotismo y los temas de violación, la apatía y la indiferencia vuelven a aparecer. El hombre llega a casa de la mecanógrafa, en un momento en que sabe que ella está aburrida y cansada y se impone sobre ella. Ella claramente no está interesada (“Endeavours to engage her in caresses / Which still are unproved, if undesired.”), sin embargo, se resigna al hecho y no opone resistencia. El único aspecto de este encuentro que es bienvenido, por parte del hombre, es la indiferencia de la mujer (“His vanity requires no response, / And makes a welcome of indifference”). Como comenta Bloom, este encuentro “is neither an act of passion, nor a ritual performed ceremoniously for a fecund earth, nor even the expression, as the story of Tristan and Isolde, of turbulent human passion. It is an egotistical assertion of barren self on the clerk’s part and an instance of habitual submission on the typist’s” (Bloom, 44). El hecho de que Tiresias se refiera al hombre como “the expected guest” y use la palabra “still” al momento de hablar de la falta de interés de la mecanógrafa sugiere que ha habido encuentros previos, probablemente muy similares. Una vez terminado el acto, el hombre se despide con un beso condescendiente y se marcha en la oscuridad. Mientras tanto, la única reacción de la mujer es la siguiente:

She turns and looks a moment in the glass,

Hardly aware of her departed lover;

Her brain allows one half-formed thought to pass:

“Well now that’s done: and I’m glad it’s over.”

[...] She smooths her hair with an automatic hand

And puts a record on the gramophone. (vv. 251-256)

Los dos personajes de la escena actúan por inercia. El hombre no muestra ningún signo de interés por la mecanógrafa y más bien responde a su impulso carnal; por su parte, la mujer lo recibe de manera pasiva: es claro que ya está completamente resignada a sus visitas indeseadas. Bloom describe esta escena como “one of the highest examples of barrenness, selfishness and alienation” (Bloom, 44). Y es que en este fragmento, quizá más que en los otros dos mencionados antes, la energía erótica está corrompida y los temas del mito de Filomela aparecen con mayor fuerza. El mito mismo actúa como un trasfondo que va resonando a lo largo de estos tres fragmentos, cada vez con más fuerza, y mediante esto se hace manifiesto que la sociedad que el poema presenta es una sociedad enferma, en crisis, y cuya apatía y enajenación son tan graves y reprochables como la violencia del mito de Filomela.

2.2 La Tierra Baldía convencional y su relación con los cultos a la vegetación

Así como el mito de Filomela es una convención previa que Eliot aprovecha para enriquecer los fragmentos de su poema, el significante “Tierra Baldía” tiene también un rango de referencia que puede variar dependiendo del contexto. Hoy en día es más probable que este significante refiera a uno al poema de T. S. Eliot que a las fuentes artúricas a las que *The Waste Land* alude. Sin embargo, los significados que las segundas aportan ya son en sí bastante amplios; son significados establecidos dentro del marco de los relatos artúricos relacionados con la búsqueda del Grial. Es decir, antes del poema de Eliot, la “Tierra Baldía” ya tenía una interpretación convencional que él, a su vez, usó en su poema como uno de los símbolos

principales para representar la corrupción que él observaba en el mundo. Es por esto que muchos ensayos acerca del poema comienzan reconociendo este hecho. Helen Vendler, por ejemplo, comenzó un ensayo acerca del poema de la siguiente manera:

The Waste Land: in the medieval mythology of the Holy Grail, the land laid waste by sin or evil; the land where the king lies wounded or impotent; the land incapable of fertility; the land where April is the cruellest month because the shoots that appear are starved, frail, and doomed to wither. (Vendler, 79)

De igual forma, Edmund Wilson afirma en “The Poetry of Drouth” que: “Mr Eliot uses the Waste Land as the concrete image of a spiritual drouth” (Wilson, 141). Y es que esta tierra devastada, regida por un rey impotente y marcada por la infertilidad, funciona muy bien como metáfora de la corrupción del mundo, principalmente en un poema del mundo “moderno” que busca expresarse de forma “compleja”, dado que se trata de una imagen muy intrincada que puede interpretarse a diferentes niveles.

En *From Ritual to Romance*, Jesse L. Weston hizo un análisis detallado de la Tierra Baldía convencional, comparando y contrastando diferentes versiones e interpretaciones de textos artúricos que se centran en la leyenda del Grial. También trazó una conexión entre ésta y la tradición védica —“Turning to the earliest existing literary evidence, the *Rig-Veda*, we become aware that, in this vast collection of over 1000 poems [...] are certain parallels with our Grail story” (Weston, 23)—, para la cual el tema de la fertilidad es central. Asimismo, Weston apuntó a similitudes con otras tradiciones relacionadas con los cultos a la vegetación, como la veneración de los dioses Adonis y Tammuz, a partir de lo cual sugirió que, al centro de la Tierra Baldía convencional, se encontraba un ritual de fertilidad.

Dado que Eliot profesó haber basado mucho del simbolismo de *The Waste Land* en *From Ritual to Romance* y dada la recurrencia en el poema de alusiones a la leyenda del Grial, así como a dioses de vegetación y a la tradición védica, considero justificado, así como

necesario, destacar en mi análisis del poema el papel desempeñado por la “Tierra Baldía convencional” desde la perspectiva de Weston sobre ésta. Por lo tanto, consideraré primero algunas características que ella destaca de esta interpretación convencional, para después mostrar cómo éstas aparecen en *The Waste Land* y así analizar qué papel desempeñan en el poema. Además de referirme al análisis de Weston, me basaré también en la obra *The Golden Bough*, del antropólogo social J. G. Frazer, y en *Perceval ou le Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes; esto porque de entre las muchas fuentes a las que Weston se refiere en su análisis, la obra de Frazer es una de las principales que usa para hablar de los antiguos cultos a la vegetación, mientras que la obra de Chrétien de Troyes es una de las versiones más completas de la leyenda del Grial, además de que funge como punto de partida para muchas versiones posteriores de la leyenda (por ejemplo, *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y, consecuentemente, *Parsifal* de Wagner).

En *Perceval ou le Conte du Graal*, Parsifal es el hijo de un caballero que murió joven; su madre, temerosa de que Parsifal siga los pasos de su padre, decide criarlo en el bosque, lejos de la sociedad, con la esperanza de que éste nunca conozca nada acerca de la caballería. Sin embargo, un encuentro fortuito en el bosque con unos caballeros desata una serie de eventos que lo llevan a convertirse en un caballero de la Mesa Redonda. De manera también fortuita, en una de sus primeras aventuras, llega a un reino devastado, donde encuentra el castillo del Grial. Sus habitantes lo reciben con júbilo, lo presentan ante el Rey Pescador (o Rey Agonizante) y organizan un festín en su honor. Durante el mismo, Parsifal observa una procesión de pajes y doncellas cargando múltiples objetos, entre ellos, una lanza ensangrentada, una charola de plata y el Grial. A pesar de su curiosidad, la modestia lleva a Parsifal a no comentar al respecto. Al día siguiente, Parsifal despierta en un castillo vacío. Tras marcharse, se entera de que, de haber preguntado acerca de la lanza y del Grial, hubiera curado al rey y, con ello, hubiera restaurado la fertilidad del reino; es decir, su indecisión causó que la aflicción

del reino continuara. Su misión se vuelve entonces encontrar de nuevo el castillo del Grial (al cual no puede volver hasta recuperar su dignidad) y enmendar su error. En la obra de Chrétien, esta labor nunca se completa (la misma obra quedó inconclusa), aunque en otras versiones sí y, en éstas, el héroe cura al rey por medio de la lanza, de un alimento sagrado servido en la charola de plata o con el uso del Grial.¹⁰

Aunque hay versiones del relato en las que el héroe no es Parsifal, sino Gawain o Galahad, el planteamiento suele ser el mismo: el héroe llega a un reino devastado en donde la vitalidad del rey se encuentra comprometida y su misión es curarlo. En algunas versiones el rey está herido, mientras que en otras está enfermo o muerto. A pesar de las diferencias entre las diferentes formas de la leyenda del Grial, Weston destaca una estructura general, caracterizada por cinco componentes, que es común a las diferentes versiones de las leyendas del Grial y que la conectan con otras tradiciones folklóricas basadas en los cultos a la vegetación: “The Exoteric side of the cult gives us the Human, the Folk-lore, elements —the Suffering King; the Waste Land; the effect upon the Folk; the task that lies before the hero; the group of Grail symbols” (Weston, 150). Cada uno de estos “elementos folklóricos” aparece en mayor o menor medida en las diferentes versiones de la leyenda y conforman la espina dorsal de la Tierra Baldía convencional. Según Weston, representan también los rastros de un significado simbólico que antecede los hechos de los relatos artúricos y es mediante éstos que ella establece la conexión con el misticismo helénico y con los cultos antiguos de vegetación.

Consideremos, por ejemplo, la figura del Rey Pescador. Se trata de un personaje cuya vitalidad se encuentra comprometida, ya sea a causa de una herida en la ingle, (según Weston, un eufemismo para una herida en el pene), de una enfermedad, vejez o muerte. Weston afirma que hay una conexión entre las aflicciones del rey y del reino, la cual describe de la siguiente

¹⁰ *Parzival* de von Eschenbach, *Le Mort D'Arthur* de Malory y la ópera *Parsifal*, de Wagner, son tres ejemplos en los que el héroe cura al rey con la lanza.

manera: “the condition of the King is sympathetically reflected on the land, the loss of virility in the one brings about a suspension of the reproductive processes of Nature on the other” (Weston, 21). La “conexión simpática” entre el rey y su reino consiste en que la aflicción del rey es la causa del malestar del reino y que curar al primero significa curar también al segundo.

El tema de la “conexión simpática” entre rey y reino es uno que Frazer abordó en el primer volumen de su obra *The Golden Bough*: “The Magic Art and The Evolution of Kings (Part 1)”, donde afirma que la magia simpática, de imitación u homeopática se basa en dos principios: “first, that like produces like, or that an effect resembles its cause; and second, that things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed” (Frazer, “The Magic Art...”, 52). Es decir, que dos objetos similares o que forman parte de la misma unidad, aún si se les separa, continúan conectados y lo que afecta a uno también afecta al segundo. En el tercer volumen de la misma obra, “Taboo and the Perils of the Soul”, Frazer menciona numerosos ejemplos de culturas antiguas en las que se creía en una “conexión simpática” entre la tribu y un miembro específico de la misma, que consistía en que el dios o espíritu de la vegetación se había encarnado en dicha persona, asumiendo un papel de suma importancia para la supervivencia de la comunidad:

His person is considered, if we may express it so, as the dynamical centre of the universe, from which lines of force radiate to all quarters of the heaven; so that any motion of his—the turning of his head, the lifting of his hand— instantaneously affects and may seriously disturb some part of nature. He is the point of support on which hangs the balance of the world; and the slightest irregularity on his part may overthrow the delicate equipoise. (Frazer, “Taboo...”, 1)

De esta forma, la subsistencia del mundo, así como el clima y la fertilidad del suelo, dependen de esta encarnación del dios. A partir de esta importancia tan grande en la mente del hombre

primitivo, Frazer señala en el cuarto volumen de su obra, “The Dying God”, que en estas religiones la mortalidad de dicha encarnación es un tema de suma preocupación para el pueblo:

But no amount of care and precaution will prevent the man-god from growing old and feeble and at last dying [...]. The danger is a formidable one; for if the course of nature is dependent on the man-god’s life, what catastrophe might not be expected from the gradual enfeeblement of his powers and their final extinction in death? (Frazer, “The Dying...”, 9)

Dado este miedo a la extinción de la fuerza del dios, es fácil imaginar por qué los rituales de vegetación, cuyo objetivo era devolverle su fuerza al espíritu de la vegetación, adquirieron tanta importancia y se hicieron tan prevalentes a lo largo de muchas culturas. Algunos de estos rituales buscaban lograr esto mediante una restauración del rey o mediante el reemplazo por otro más joven y fuerte.

Volviendo a la figura del Rey Pescador, es fácil notar las similitudes entre su papel y aquél desempeñado por la encarnación del dios de la vegetación según Frazer. La aflicción del rey, en tanto que suele caracterizarse como una herida al órgano reproductor, vejez o muerte, implica una ausencia de vigor y una incapacidad para reproducirse. Dado que rey y reino son parte de la misma unidad, la infertilidad del rey se traduce como infertilidad del reino. Aunque no en todas las versiones de la leyenda del Grial se detalla con exactitud en qué consiste dicho padecimiento, Weston afirma que el infortunio suele ser el siguiente: “a prolonged drought, which has destroyed the vegetation, and left the land Waste; the effect of the hero’s question is to restore the waters to their channel, and render the land once more fertile” (Weston, 19); es decir, se trata de una sequía. Así, el padecimiento del reino, en tanto que sequía, es paralelo al del rey. Partiendo de lo descrito por Frazer acerca de la conexión simpática entre rey y reino, es evidente por qué la enfermedad del Rey Pescador —una forma de impotencia o infertilidad— resulta en una “Tierra Baldía” y por qué esto tiene como resultado, además de la

muerte de la vegetación, una corrupción en el bienestar general del reino, representado por la violencia, las invasiones, las epidemias y la incapacidad de las mujeres por embarazarse.

Además de esta similitud entre la importancia del Rey Pescador y del dios de la vegetación para sus respectivos entornos y de las correspondientes consecuencias de sus padecimientos, Weston apunta a una similitud más concreta entre el Rey Pescador y uno de los dioses de vegetación del misticismo helénico: Adonis. De éste segundo señala lo siguiente:

[H]e was a fair youth, beloved of Aphrodite, who, wounded in the thigh by a wild boar, died of his wound. The goddess, in despair at his death, by her prayers won from Zeus the boon that Adonis be allowed to return to earth for a portion of each year, and henceforward the youth divides his time between the goddess of Hades, Persephone, and Aphrodite. (Weston, 40)

Weston destaca que la herida que sufre Adonis es la misma que la del Rey Pescador. Asimismo, la muerte de Adonis representa una pausa en la fertilidad de la tierra —la tristeza por su muerte lleva a Afrodita a ignorar sus labores de fertilidad— y su resurrección representa el regreso de ésta. Dados estos paralelos, Weston afirma que el papel de Adonis como un dios de vegetación es una posible fuente del personaje del Rey Pescador (Weston, 44) y proporciona así una clave más de que la Tierra Baldía convencional tiene su origen en los cultos antiguos de vegetación.

Por otro lado, Weston también asocia el papel del héroe del Grial con estos cultos, partiendo del hecho que su labor se trata de una restauración que es, en esencia, un ritual que reestablece el balance natural; es decir, se trata de un ritual de vegetación. A partir de esto, Weston compara al héroe con uno de los dioses sánscritos que aparece con frecuencia en el *Rigveda* como un dios de la vegetación, Indra:

[...] what is important for our purpose is the fact that it is to Indra to whom a disproportionate number of the hymns of the *Rig-Veda* are addressed, that it is from him the much desired boon of rain and abundant water is besought, and that the feat

which above all others redounded to his praise, and is ceaselessly glorified by the god himself, and his grateful worshippers, is precisely the feat by which the Grail heroes, Gawain and Perceval, rejoiced the hearts of a suffering folk, *i.e.*, the restoration of the rivers to their channels, the 'Freeing of the Waters.' Tradition relates that the seven great rivers of India had been imprisoned by the evil giant, Vritra, or Ahi, whom Indra slew, thereby releasing the streams from their captivity. (Weston, 24)

Así como Weston traza un paralelo entre la sequía de la Tierra Baldía y el aprisionamiento de los ríos de la India y, de forma similar, entre el héroe del Grial e Indra, también compara al primero con otro personaje de los textos védicos, Rishyacranga.¹¹ Aunque no hay espacio aquí para abordar el análisis que hace Weston del joven héroe brahmán, considero importante resaltar las similitudes que ella menciona entre ambos:

The lonely upbringing of the youth in a forest, far from the haunts of men, his absolute ignorance of the existence of human beings other than his parent and himself, present a close parallel to the accounts of Perceval's youth and woodland life, as related in the Grail romances. (29)

Además de las similitudes entre la forma en que tanto Rishyacranga y Parsifal fueron criados, ambos casos tratan de un joven que debe intervenir para ponerle fin a la sequía que aflige un reino vecino; es decir, su papel es de restauradores del orden natural.

Por otro lado, Weston asocia los objetos del Grial, en tanto que el héroe los usa para cumplir con su labor de curación, con símbolos de vida. Estos objetos, que aparecen como parte de la procesión que Parsifal observa en el castillo del Grial, suelen tener connotaciones cristianas (la lanza siendo aquella que perforó el costado de Cristo en la cruz y el Grial el recipiente en el que José de Arimatea recolectó su sangre); sin embargo, en su estudio de la

¹¹ Para leer acerca de Rishyacranga se pueden consultar los poemas védicos del *Ramayana* y del *Mahabharata*.

leyenda, Weston sugiere una interpretación distinta, trazando un paralelo entre éstos —la lanza ensangrentada, la charola de plata, un pez servido en la charola, el cáliz o Grial, una paloma y una piedra— con los palos de la baraja del Tarot (los bastos, las espadas, las copas y los pentáculos).¹² Esto es importante porque, como parte de la misma sección de su estudio, Weston sugiere que el origen del Tarot podría estar relacionado también con los rituales de vegetación: “the original use of the ‘Tarot’ would seem to have been, not to foretell the Future in general, but to predict the rise and fall of the Waters which brought fertility to the land” (Weston, 76). De esta forma, la baraja del Tarot se puede asociar con la misma función que cumplen los objetos del Grial en la leyenda: propiciar la “liberación de las aguas”. Es a partir de esto que Weston sugiere que los objetos del Grial son otra fuente de evidencia que revela la influencia de los cultos a la vegetación en la Tierra Baldía convencional.

Hasta ahora hemos hablado de los cinco componentes de la Tierra Baldía convencional que Weston menciona y cuál es su relación con los cultos a la vegetación. La situación decadente de la Tierra Baldía (1) y el efecto que esto tiene en el pueblo (2) representan el estado de infertilidad que sucede cuando el orden natural es corrompido, ya sea porque el dios de la vegetación está muerto y se le debe revivir (como en el caso de Adonis, Tammuz y Attis) o porque una fuerza antagónica aprisiona el componente fertilizante (como en el caso del gigante Ahi, quien aprisiona los ríos de India). Asimismo, el Rey Pescador (3) es una figura del tipo del dios que muere y debe ser revivido para restaurar el orden (muy similar a Adonis), mientras que el héroe del Grial (4) es una figura que mediante sus acciones reestablece el orden (muy similar a Indra, quien mata al gigante Ahi, o a Rishyacranga); es decir, ambos representan rostros distintos de un dios de la vegetación. Finalmente, los objetos del Grial mediante los cuales el héroe “libera las aguas” (5) representan símbolos de vida, posiblemente basados en

¹² Para mayor detalle del paralelismo que Weston traza entre éstos, véase el capítulo “The Symbols”, de *From Ritual to Romance* (62-76).

los mismos que se representan con los palos del Tarot. Estos cinco componentes, que son fundamentales para el significado de la Tierra Baldía convencional, revelan una conexión simbólica entre éste y los cultos a la vegetación descritos por Frazer. Dicho significado, incluyendo su relación con estos cultos, formaban parte del acervo cultural de Eliot, quién los usó como “símbolos convencionales” para enriquecer sus significados y construir a partir de ellos el mundo decadente de su poema, ya no la Tierra Baldía convencional, sino una propia. A continuación, mostraré algunos ejemplos de cómo estos cinco componentes se usan como símbolos, para más adelante discutir de manera más puntual cuál es su función.

2.3 La Tierra Baldía convencional en *The Waste Land*

Son múltiples las formas en que Eliot traza un paralelismo entre el reino del Grial y el mundo de su poema. La elección de *The Waste Land* como título refiere al lector al contexto artúrico y es la forma más evidente en la que se establece una relación entre el texto y la leyenda del Grial, sin embargo, Eliot también alude a la Tierra Baldía convencional en el cuerpo del poema, ya sea mediante referencias a otras obras que tratan del tema —por ejemplo, la inserción de un verso del soneto “Parsifal” de Verlaine: “*Et O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!*”¹³ (Eliot, vv. 202)—, con menciones explícitas de personajes de la leyenda del Grial y de los cultos mencionados por Weston, o mediante similitudes entre sus personajes y situaciones y aquellos personajes y situaciones propios de estas convenciones.

Eliot alude por primera vez al reino del Grial cerca del inicio del poema, en un fragmento de “The Burial of the Dead” que mencionamos antes, donde se nos muestra un paisaje devastado con varias similitudes con respecto a la Tierra Baldía artúrica:

¹³ Este poema es uno de los ejemplos en los que la misión del héroe se completa. El verso se puede traducir como “Y ¡oh!, ¡esas voces de niños que cantan en la cúpula!” y se refiere a las celebraciones y a la alegría en el reino del Grial después de que Parsifal cura al rey enfermo, triunfa sobre el infierno y se convierte en un sacerdote del Grial.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief
And the dry stone no sound of water. (Eliot, vv. 12-24)

Como se mencionó antes, las interrogantes presentadas en este fragmento alejan al lector de cualquier familiaridad con el terreno. Este alejamiento se refuerza con las características con las que Eliot describe el terreno: inhóspito, rocoso, los árboles no dan refugio y no hay agua.

La sequía introducida mediante este paisaje devastado es uno de los motivos que aparecen en repetidas ocasiones a lo largo del poema, representando así la corrupción del balance y de los procesos de la naturaleza. El mismo paisaje vuelve a aparecer en la última parte del poema, "What the Thunder Said":

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain

There is not even solitude in the mountains

But red sullen faces sneer and snarl

From doors of mudcracked houses. (Eliot, vv. 331-345)

En estos versos se muestra más del terreno y otra vez Eliot hace énfasis en lo rocoso y seco del mismo. Tanto la vegetación como el agua están ausentes y, además, vuelven a aparecer imágenes de hostilidad (los rostros que gruñen y se mofan) y de envilecimiento (la metáfora que asocia la roca montañosa con los dientes de una boca con caries). Estas características representan la corrupción que aflige a la Tierra Baldía convencional y, al aparecer en el terreno descrito en el poema, Eliot refuerza la conexión simbólica entre ambos.

El poema también alude al Rey Pescador. Consideremos uno de los primeros fragmentos del poema:

“You gave me hyacinths first a year ago;

“They called me the hyacinth girl.”

Yet, when we came back, late, from the Hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

Living nor dead, and I knew nothing, (Eliot, vv. 35-40)

En este fragmento, la “chica de los jacintos” habla con un interlocutor acerca de la vez que éste le regaló flores. El interlocutor piensa en esa noche y en que, cuando volvieron del jardín de Jacintos, él cayó en un estado de muerte-vida (un estado que se planteará de forma recurrente a lo largo del poema). Aunque las primeras dos veces que aparece la palabra “hyacinth” es en minúsculas, en la tercera ocasión aparece como “Hyacinth”, como si se tratara de un nombre propio. Es una alusión a un personaje de la mitología griega, Jacinto, cuya historia es muy similar a la de Adonis. Según puede leerse en las *Metamorfosis* de Ovidio, se trata también de un joven mortal amado por una divinidad y cuya muerte trae consigo el lamento de ésta. Al

igual que Adonis y otros dioses de vegetación, de su muerte brota nueva vida—en el caso de Jacinto, él era amado por Apolo, que tras su muerte se lamenta y hace crecer de su sangre la flor del mismo nombre. Así, este fragmento aparentemente inocuo trae a juego, mediante el subtexto, el tema de la suspensión entre la vida y la muerte y a un personaje que podemos relacionar con los cultos a la vegetación, aludiendo de forma sutil al Rey Pescador.

Un poco más adelante, se vuelve a aludir al Rey Pescador en una escena en la que una vidente, Madame Sosostriis, hace una lectura del Tarot:

Here, said she,

Is your card, the drowned Phoenician Sailor,

(Those are pearls that were his eyes. Look!)

Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,

The lady of situations.

Here is the man with three staves, and here the Wheel,

[...] I do not find

The Hanged Man. Fear death by water. (Eliot, vv. 46-55)

Sosostriis le hace esta lectura de las cartas a un interlocutor (que otra vez podría ser el lector del poema), atribuyéndole la carta de un marinero fenicio ahogado con perlas en lugar de ojos. Aunque esta carta es una invención de Eliot y no es parte de una baraja del Tarot convencional, otras cartas como “the man with three staves” y “the Hanged Man” sí lo son. En sus notas del poema, Eliot afirma que incluyó estas dos cartas en particular porque asocia al “Hanged Man” con el dios colgado de Frazer (concretamente Marsyas, un dios de la vegetación)¹⁴ y al “man with three staves” con el Rey Pescador.¹⁵ En su obra *Bloom's Guides: The Waste Land*, Harold

¹⁴ Véase el capítulo “The Hanged God” en *The Golden Bough*, vol. 5: “Adonis, Attis, Osiris (Vol. 1)”, donde Frazer discute este personaje y sus similitudes con dioses de la vegetación como Adonis y Attis.

¹⁵ Dicha afirmación es la siguiente: “The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose [...] because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer [...]. The Man with Three Staves [...] I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself” (Eliot, 22).

Bloom también reconoce esta conexión, afirmando que “[i]n the sequence devoted to Madame Sosostris and her tarot pack, Eliot deepens the fundamental problem of the poem. There is a spiritual barrenness in the world”, a continuación de lo cual hace énfasis en el hecho de que, en este fragmento, “[t]he force necessary for fertility, the hanged man, representing the fertility god, is missing” (Bloom, 35). El hecho de que el Rey Pescador aparezca en la lectura y el dios colgado no establece una ambivalencia que sugiere una ausencia de la energía de fertilidad que podría ponerle fin a la corrupción presente en el primero. Por su yuxtaposición con la imagen del fenicio ahogado, éste se carga del significado de aquellas dos figuras representantes de los dioses de la vegetación, así como de su ambivalencia. Esta asociación se refuerza si consideramos lo dicho por Weston acerca del Tarot como símbolo de fertilidad y su relación con los objetos del Grial. De esta forma, lo que sucede en esta escena es que Sosostris le revela a su interlocutor, a quien asocia con el fenicio ahogado, que simbólicamente él es el Rey Pescador y hace falta quién lo cure.

Por otro lado, la forma en que Sosostris describe al fenicio ahogado (“Those are pearls that were his eyes”), es una referencia a la canción en la que Ariel, en *The Tempest*, describe la situación del supuestamente ahogado rey de Nápoles.¹⁶ Eliot hace referencia a esta escena en múltiples ocasiones y mediante ello establece una equivalencia entre el fenicio ahogado y el rey de Nápoles y, consecuentemente, entre el fenicio ahogado y el Rey Pescador. Además, la naturaleza misma de la lectura de Sosostris nos muestra más evidencia de la corrupción del mundo del poema, pues ella usa sus cartas de Tarot (que corresponden a los objetos que el héroe usa para curar al Rey Agonizante) para advertirle a su interlocutor (que corresponde al dicho rey) de una muerte (y no restauración) por medio del agua. Esto sugiere de nuevo que el héroe del Grial está ausente (así como el espíritu de la vegetación contenido en el dios colgado),

¹⁶ El fragmento referido es el siguiente: “*Full fathom five thy father lies; / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange*” (Shakespeare, *The Tempest*, Act. 1.2).

su ausencia se refleja en la asociación del agua con la muerte, en lugar de con la vida, y muestra una vez más que las fuerzas vitales del mundo del poema están corrompidas.

Así como el motivo de la sequía, la figura del Rey Pescador aparece en diferentes formas a lo largo del poema. Consideremos el siguiente fragmento de la tercera sección, “The Fire Sermon”:

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother’s wreck
And on the king my father’s death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret
Rattled by the rat’s foot only, year to year. (Eliot, vv. 187-195)

La voz en este fragmento es la del Rey Pescador mientras está sentado junto a un río, meditando acerca de las muertes de su padre y hermano, los reyes antes de él. Aquí el agua y la vegetación aparecen en conjunción con ratas, cadáveres y huesos, sugiriendo que dicha agua y vegetación se encuentran corrompidas; un eco más de la aflicción de la Tierra Baldía. Esto es un motivo que, junto al de la sequía, se repetirá constantemente, enfatizando que todo atisbo de vida, de fertilidad o de erotismo en el poema es, o bien un recuerdo distante, o está acompañado de corrupción.

El fragmento anterior también hace referencia a la misma escena de *The Tempest* mencionada anteriormente, en la que, tras el naufragio que abre la obra, Ferdinand se lamenta pues cree que su padre (el rey de Nápoles) murió durante el mismo: “Sitting on a bank, / Weeping again the King my father’s wreck” (Shakespeare, *The Tempest*, escena 1.2). Al

reformular este discurso y ponerlo en la voz del Rey Pescador, Eliot establece una equivalencia entre ambos personajes, con lo cual la reflexión de uno se asocia con el lamento del segundo. Esta equivalencia resulta aún más clara si consideramos que, en algunas versiones de la leyenda artúrica (como en la de Chrétien de Troyes), son dos los personajes afligidos que habitan el castillo del Grial, un rey viejo al borde de la muerte y su hijo, el Rey Pescador, que es el que está herido en la ingle. Con esto se enfatiza el paralelismo entre el rey de Nápoles (padre de Ferdinand y usurpador del trono de Próspero, su hermano) y el viejo Rey Agonizante (el rey del Grial), mediante lo cual resuena un motivo que se mencionó en la introducción, que también aparece en obras como *Edipo Rey*, *Hamlet* y *Macbeth*; la corrupción del reino como resultante de una usurpación del trono.

El poema vuelve a referirse al Rey Pescador y a la Tierra Baldía cerca del final, en la última sección, dándole voz al primero: “I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order?” (Eliot, vv. 423-425). El Rey Pescador no se lamenta aquí; parece resignado a su muerte y deja entrever una pequeña esperanza de poder reestablecer algo del orden a su reino antes de fallecer.

Al contrario de la figura del Rey Pescador y como se sugirió en el fragmento de Sosostriis, la figura del héroe del Grial y las fuerzas vegetativas que deberían acompañarlo no aparecen en el poema de forma explícita. Edmund Wilson señala que “[n]othing ever grows during the action of the poem and no rain ever falls” (Wilson, 142), a lo cual añade que “Mr Eliot identifies water with all freedom and illumination of the soul. He drinks the rain that once fell in his youth [...but] the draught, so far from renewing his soul and leaving him pure to rise to the stars, is only a drop absorbed in the desert; to think of it is to register its death” (Wilson, 142); es decir, la poca agua que aparece en el poema es, o ya producto de algún recuerdo nostálgico, o bien es insuficiente para cubrir la sed. Nos encontramos ante el fracaso de las energías de restauración, en un escenario en el que “the dead tree gives no shelter, the cricket

no relief, / And the dry stone no sound of water” (Eliot, vv. 23-24). El hecho de que no haya personajes ni acciones que representen al héroe del Grial (al contrario del Rey Pescador) y que se aluda en muchas ocasiones a la falta de agua es muy significativo para los propósitos del poema, pues si es el héroe quien debe “liberar las aguas” y restaurar con ello el reino del Grial, su ausencia enfatiza justamente la sequía del terreno que Eliot nos muestra.

De igual forma, el poema contiene múltiples fragmentos en los que los aspectos eróticos que suelen asociarse con la vida y, por extensión, con la sexualidad y la fertilidad (como la emoción, la pasión y la actividad) no aparecen por ningún lado (o aparecen corrompidos) y, en su lugar, la enajenación, la apatía y la transgresión se vuelven centrales, mostrando así una descomposición del orden social. En particular, los tres fragmentos ya discutidos que aparecen en conjunción con el mito de Filomela son, según considero, los tres ejemplos más claros de este erotismo corrompido y de esta descomposición del orden social. Esta corrupción es otra de las formas en que se representa la corrupción de la Tierra Baldía y el sufrimiento consecuente del pueblo.

Ya se mostraron diferentes ejemplos que revelan la relación estrecha entre la Tierra Baldía convencional y el poema de Eliot. Al hacer esto, se evidenció también que son muchos los personajes y situaciones extratextuales a los que Eliot alude; se mencionaron en este capítulo a Filomela y Tereo, a Tiresias, al Rey de Nápoles y Ferdinand, a Jacinto y a Adonis, aunque éstos son sólo algunos ejemplos de entre muchos otros. Asimismo, en este capítulo se sugirió que la función de la Tierra Baldía convencional, al igual que de los otros símbolos convencionales que aparecen en el poema, es la de enriquecer los significados que Eliot plantea mediante personajes y situaciones propios; en particular, el motivo de la sequía y la crisis que esta sequía representa. En el siguiente capítulo se abordará cómo este motivo, planteado desde el principio del poema, se va cargando de nuevos significados conforme los fragmentos del poema lo yuxtaponen con las convenciones mencionadas aquí, así como con otras

convenciones y con los significados propios de Eliot, transformándose y progresando de una forma determinada. También se abordará la dirección que sigue esta progresión y se mencionarán algunas posibles implicaciones de esto.

Capítulo 3

La evolución de la sequía

The Waste Land no es meramente una acumulación de voces y símbolos independientes entre sí. El poema nos muestra, por medio del motivo de la sequía, así como de las constantes situaciones en las que se mezclan la muerte y la vida y en las que aparecen emociones como la apatía, una visión de un mundo enfermo que necesita restaurarse. El hecho de que el poema sea tan alusivo y que sus referencias provengan de contextos tan variados hace que conectemos esta enfermedad con todos esos contextos. En *The Art of T. S. Eliot*, Helen Gardner afirma que “[Eliot] gives his poem unity, partly by means of musical repetition and variation, but mainly by constant references to the underlying myth, and to related myths of death and re-birth” (Gardner, 87). Es decir, cada fragmento que compone el poema comparte con los otros una unidad temática, a la cual vuelven constantemente; más aún, cada fragmento no sólo repite lo dicho por los anteriores, sino que lo presenta desde un nuevo ángulo (como una variación musical), aportando así algo nuevo al significado total del poema. Hace esto al mostrar diferentes aspectos de esta enfermedad y a diferentes personajes y situaciones afligidos por ella. Al asociarlos con símbolos convencionales provenientes de diferentes contextos, el poema genera la sensación de que es todo el mundo el afectado. De esta forma, los diferentes fragmentos se refuerzan unos a otros. La presencia de la Tierra Baldía convencional en el trasfondo lo ata todo, haciendo de los fragmentos una unidad que muestra un mundo en decadencia.

Por otro lado, el poema no es meramente una acumulación de símbolos y motivos similares entre sí; la forma y el orden en la que éstos se presentan también es muy relevante pues se puede observar en ellos una progresión con un sentido determinado. De la misma forma en que la obra de arte, según planteaba Eliot en *Tradition and the Individual Talent*, se basa en

y reinterpreta su tradición, cada fragmento del poema parte de y reinterpreta los fragmentos anteriores. Lo que al principio se alude más adelante se retoma y se complejiza. Bloom compara esta tendencia del poema de aludir a cosas externas, volver sobre sí y reinterpretarse con “the way a jazz tune is peppered with references to other tunes and to itself, or the way a classical Theme and Variations uses and revises core material to form a complex entity varied in color, emotion, and dynamics but unified by the underlying core material that is variously worked out” (Bloom, 41-42). Luego entonces, podemos afirmar que la acumulación del poema no es incoherente como sugiere Aiken en “An Anatomy of Melancholy”, sino que se asemeja a la forma en que una obra musical se desarrolla mediante variaciones de un mismo tema. En *The Art of T. S. Eliot*, Helen Gardner también observó esta forma en que el poema se desarrolla mediante variaciones sobre sí mismo:

The progress of *The Waste Land*, for there is progress, is not the progress of narrative, movement along a line... [it is] a deeper and deeper exploration of an original scene or theme (Gardner, 96)

La progresión que Gardner propone aquí es una en la que se retoma la misma escena o tema muchas veces y, con cada mención, se revela más acerca de dicho tema o escena a la vez que éste se carga con un mayor significado. Esta exploración se lleva a cabo mediante una yuxtaposición de dicha escena o tema con más y más símbolos. A través de estas reiteraciones temáticas, lo que al inicio sólo se sugiere o se alude más adelante se manifiesta y se desarrolla. Cambia. Los símbolos que aparecen múltiples veces a lo largo del poema nunca lo hacen de la misma forma; se cargan de los significados de todo contra lo cual están yuxtapuestos, dejando atrás su significado convencional, con lo cual adquieren un significado privado. De esta forma, el poema trae a juego temas como la apatía y la enajenación y, al mostrarlos desde perspectivas nuevas, ahonda en ellos y les da una mayor dimensión. Más aún, Eliot usa estos temas y su desarrollo de éstos para emitir un juicio con respecto a la condición humana: que el mundo en

el que vivimos es decadente y nos decepciona de forma constante; pensamos en el pasado con nostalgia, añoramos tiempos mejores y nos aferramos a la esperanza de que las cosas mejorarán más adelante. La Tierra Baldía convencional funciona como punto de partida para lograr esto, pues consiste en un lugar en crisis, atrapado entre la gloria de su pasado y la esperanza de una posible restauración.

Aunque la progresión de *The Waste Land*, como indica Gardner, no es narrativa —no hay un movimiento anecdótico ni hay personajes que evolucionan a lo largo de los fragmentos—, los motivos y símbolos que lo componen sí se transforman y tienden hacia un objetivo. En este capítulo, consideraré cómo el tratamiento de los diferentes temas del poema cambia conforme el poema avanza; asimismo, analizaré cómo estas transformaciones representan una progresión que tiende hacia un objetivo, el cual propongo que es la posibilidad de la restauración del mundo del poema. De esta forma, propondré una lectura de *The Waste Land* basada en el significado de la Tierra Baldía convencional, en la cual la progresión del motivo de la sequía representa un movimiento de la corrupción e infertilidad del mundo hacia el brote de la vida.

3.1 El inicio de la progresión: la vida que busca emerger

Desde el principio, el poema nos coloca en un mundo desolador. Incluso antes de que abra la primera sección, el epígrafe nos remonta a una escena en la que se le pregunta a la Sibila de Cumas qué es lo que quiere, ante lo que ella responde que quiere morir. Lo que sucede es que Apolo le había prometido cumplirle cualquier deseo; ella escogió vivir por tantos años como granos de arena tenía en su mano, pero no pidió permanecer joven. De ahí que la Sibila a la que se alude en el epígrafe se encuentra en una situación de debilidad y decrepitud; su único deseo es ponerle fin a una vida corrompida, suspendida en el tiempo y muy cerca de la muerte, pero sin poder alcanzarla. Esa es la situación en la que se encuentra, al inicio, el mundo del

poema. Desde los primeros versos, se nos coloca en un escenario en el que la fertilidad está comprometida y en el que se añora la “liberación de las aguas” —esa labor que le corresponde al héroe y que es tan importante tanto en los textos védicos como en las leyendas del Grial:

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)

La voz poética le atribuye agencia al mes de abril, personificándolo: es abril quien reproduce (flores) y mezcla (el deseo y la memoria), así como quien despierta el suelo con sus lluvias (es decir, libera las aguas). En estos versos, abril y, por extensión, la primavera, son símbolos del renacer del año. No es la primera vez que la llegada de la primavera se usa como símbolo de vida que llega para ponerle fin al invierno, representante de la muerte; en efecto, este fragmento es muy similar a la forma en que Chaucer abre *The Canterbury Tales*¹⁷. Sin embargo, en el poema de Eliot la vida no brota de la tierra ni hay pájaros que la reciban con sus melodías dulces. De forma paródica, Eliot no celebra la llegada de abril (como se celebran los triunfos de Indra en el *Rigveda* o la resurrección de Adonis en el misticismo helénico), sino que el poema la describe como un acto cruel. Aunque parezca contradictorio, la voz que abre el poema prefiere la inacción del invierno (como sugiere en los dos siguientes versos: “Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow”) y ve a la primavera como un ser transgresor. ¿Será que hay aquí una añoranza por la muerte? ¿O será que abril es un mes cruel porque su llegada es una promesa vacía que no cambia nada, porque el mundo necesita sus energías eróticas pero éste falla en proporcionarlas?

¹⁷ “When April with his showers sweet with fruit / The drought of March has pierced unto the root / And bathed each vein with liquor that has power / To generate therein and sire the flower; / When Zephyr also has, with his sweet breath, / Quickened again, in every holt and heath, / The tender shoots and buds / [...] And many little birds make melody / [...] Then do folk long to go on pilgrimage, / [...] To distant shrines well known in sundry lands” (Chaucer, vv. 1-14).

Bloom responde a estas preguntas con la afirmación de que abril es cruel porque “The stirring of life in an environment antithetical to life is painful” (Bloom, 30). En efecto, el mundo que se muestra a lo largo de la primera sección, “The Burial of the Dead”, se caracteriza por lo poco apropiado que es para propiciar la vida. Más aún, ya no es tiempo de invierno, en cuyo caso esto sería natural, sino que nos encontramos en una primavera antinatural, incapaz de sostener la vida. Cabe resaltar que las flores que Eliot le atribuye a abril son lilas, que suelen asociarse con la muerte y los funerales; asimismo, lo que se mezcla son el deseo y la memoria, que son cosas contrastantes —el deseo es un elemento erótico, que impulsa a uno hacia adelante y que, por lo tanto, podríamos asociar con la primavera, mientras que la memoria es un elemento tanático, algo que motiva el detenerse, el rehacer el pasado y que podríamos asociar con el invierno. Es decir, la llegada de abril con la que el poema empieza nos coloca en un limbo entre la vida (crecimiento, flores, deseo) y la muerte (funerales y memoria); no rompe del todo con el invierno, sino que lo perpetúa. Se trata de un despertar a medias en donde la pausa de las fuerzas vegetativas ya no se debe al invierno, sino a una corrupción del orden natural.

La llegada antitética de abril introduce la noción de un mundo no apto para soportar la vida. Es irónico que la primera sección del poema, que abre con la llegada de abril, se titule “The Burial of the Dead”, que es la forma en la que el *Libro de Oración Común* llama al servicio funerario; este título parecería ser más apropiado para cerrar el poema que para empezarlo. Sin embargo, al hacer esto, Eliot coloca el inicio del poema en un marco en el cual reinan las energías tanáticas. Eliot enfatiza esto mediante la inclusión en la primera parte de su poema de múltiples imágenes que remarcan la antítesis muerte-vida presentada en los primeros versos.

Inmediatamente después de la imprecación a abril, emerge una voz que nos cuenta de momentos en los que no hay rastro de malestar, en los que parece haber interacción humana

saludable, una sensación de comodidad e incluso inocencia —“And we went on in sunlight, into the Hofgarten, / And drank coffee, and talked for an hour” (Eliot, vv.10-11) y “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” (vv. 14-17). Sin embargo, estos momentos no son más que un recuerdo; esa parte nostálgica de la memoria mezclada con el deseo.

Más adelante, aparece la descripción del terreno seco e inhóspito (analizada en detalle en el capítulo anterior) y, enseguida, otro recuerdo acotado por dos referencias a *Tristán e Isolda*, de Wagner; una de ellas corresponde al inicio de la ópera —“Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind, / Wo weilest du?”¹⁸ (vv. 31-34)— mientras que la otra corresponde a su final —“Oed’ und leer das Meer”¹⁹ (v. 42)—. La voz que habla en este fragmento describe un momento de enajenación y en el que se encontró suspendida entre la vida y la muerte —“I could not / Speak, my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing” (vv. 38-40)—; esta imagen de enajenación adquiere una mayor dimensión por su empleo entre estas dos referencias a *Tristán e Isolda*, pues esto nos remonta al *Liebestod*, la música con la que Wagner termina la ópera y que representa una mezcla de amor y muerte (otra vez, la mezcla de lo erótico con lo tanático). Es un momento estático en el que Isolda es capturada por la imagen triunfante de Tristán, ya muerto, que se levanta para recibirla y para que por fin puedan estar juntos, tras lo cual ella muere también. Esta historia, además de reforzar el motivo de la vida y la muerte entremezcladas, refuerza también la presencia de la Tierra Baldía convencional, pues como indica Michael North en sus notas al pie del poema, “The original story [of *Tiristan und Isolde*]... gradually became part of the Arthurian literature

¹⁸ Estos versos corresponden a una canción que Isolda escucha al inicio de la ópera, durante un viaje en barco en el que Tristán la lleva a Irlanda, donde el rey Mark la espera para hacerla su esposa.

¹⁹ Este verso corresponde a una escena cerca del final de la obra, cuando Tristán, moribundo, espera noticias de la llegada de su ahora amada Isolda.

and thus came to be associated with the Grail legend Eliot refers to elsewhere in the poem” (*The Waste Land*, p. 6).

Sobre el inicio del poema, Helen Vendler afirma lo siguiente:

Eliot has begun his poem in the most theatrical way possible, with a suicidal epigraph, a paradoxical epigram (“April is the cruellest month”), a gabble of foreign voices, and then, with the dramatic rise of the curtain, a full view of his protagonist stranded in a desert under a pitiless sun, beset by thirst, his poetic ideals in a shattered heap, and the cricket’s monotone his only music. (Vendler, 81)

Se trata de un contexto deprimente, ausente de las energías eróticas con las que suele asociarse la vida. La llegada de abril es una promesa falsa. No hay belleza ni familiaridad ni ningún alivio, pero el descanso que la muerte podría proporcionar tampoco es posible. Esta ambivalencia, la cual permeará toda esta sección, se reitera en la lectura del Tarot de Madame Sosostris (también analizada con anterioridad) en la forma de una expectativa de que el agua, agente vital en la simbología del poema, sea una causa de muerte; esta expectativa parte de la advertencia que hace Sosostris en su lectura: “Fear death by water” (v. 55).

Finalmente, el motivo de la vida y la muerte entremezcladas se resume en un diálogo muy curioso hacia el final de la sección. En un fragmento en el que se mezclan el pasado y el presente (el Londres moderno y la batalla antigua de Mylae entre Cartago y Roma), la voz poética nos cuenta como, entre una multitud de muertos cruzando el puente de Londres, reconoce a uno de ellos y le pregunta:

“That corpse you planted last year in your garden,

“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?

“Or has the sudden frost disturbed its bed? (vv. 71-73)

La idea de un cadáver plantado como una semilla es una muy similar a la que abre esta sección y una que corresponde de forma perfecta con su título; se trata de un funeral que no es el final

de algo, sino el posible punto de partida para la vida. Como afirma Bloom, esta interrogante representa “what the poet is waiting for, the end of the blight of barrenness and the return of fertility” (Bloom, 36). De forma sumamente apropiada, Eliot no incluye la respuesta a la pregunta, dejándonos en la duda de si dicha vida floreció, poniéndole fin a la sequía, o si el frío invernal (“the frost”) impidió su brote. Sin embargo, considero que este fragmento, dado que el poema no termina aquí, sino que apenas empieza, es la primera señal de que el resurgimiento de la vida (la restauración de la Tierra Baldía) es posible.

A lo largo de la primera sección, Eliot enfatiza la ausencia de fertilidad. Aunque hay sugerencias de que la vida está tratando de emerger, durante toda la sección el suelo permanece dormido (seco) y los intentos por despertarlo fracasan. En múltiples fragmentos del poema, Eliot retomará esta imagen de la sequía y de la fertilidad tratando de emerger de ella, desarrollándola de diferentes formas y acercándose al tan esperado brote de vida.

3.2 El desarrollo del motivo: primeras manifestaciones de la fertilidad

De la misma forma como Parsifal se entera en *Perceval ou le Conte du Graal* de que sus acciones, a pesar de sus buenas intenciones, les causaron desdicha a otros y, en particular, que su visita al castillo del Grial trajo consigo esperanza y decepción y perpetuó el sufrimiento en la Tierra Baldía, la ausencia de la fertilidad de la primera sección se reemplaza en la segunda por intentos de hacerse presente mediante un despertar de las energías eróticas; sin embargo, su aparición es muy repentina, podría incluso decirse que violenta, lo cual desemboca en situaciones en las que las energías eróticas (de acción, de libido, de vida) aparecen corrompidas, transformándose en transgresiones. Podemos ver esto en la incapacidad de los personajes de conectar unos con otros y sentir empatía, lo cual los lleva a transgredirse unos a otros. Las tres escenas conectadas con el mito de Filomela son un ejemplo de esto. Como se describió en el capítulo anterior, Eliot usa este mito como un símbolo de la desconexión de sus personajes.

Asimismo, este mito y las escenas conectadas con él representan un erotismo corrompido por la violencia. Sin importar de qué aspecto de lo erótico sea el corrompido, este mito aparece siempre junto con una transgresión que revela la alienación de sus personajes. Las primeras dos escenas conectadas a este mito aparecen en “A Game of Chess”, mientras que la tercera aparece en “The Fire Sermon”. Creo importante remarcar que hay una progresión que puede observarse en dichas transgresiones, la cual consiste en que la relación con la historia de Filomela está cada vez más acentuada.

De las tres escenas, la primera presenta la situación que podría parecer más inocua — una mujer que se muestra ansiosa mientras trata de conectar con su pareja, quien parece hastiado y distante. Cuando la mujer pregunta, “What shall I do now? What shall I do? / I shall rush as I am, and walk the street / With my hair down, so. What shall we do tomorrow? / What shall we ever do?” (vv. 133-134), su ansiedad y aburrimiento son palpables. Ella quiere hacer algo, quiere abandonar la habitación, moverse. Pero las energías eróticas apenas empiezan a aparecer en esta parte del poema, en donde todavía reina la apatía; esto puede verse en los pensamientos del hombre, que piensa en la siguiente respuesta: “The hot water at ten. / And if it rains, a closed car at four. / And we shall play a game of chess, / Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door” (vv. 135-138). Esta respuesta, no articulada, plantea un plan para el día siguiente carente de espontaneidad y que probablemente es el plan de siempre. No hay cambio, la escena no progresa, sino que perpetúa la monotonía. Si bien la transgresión no es tan explícita, la derrota del erotismo es clara.

En la segunda de estas escenas, la transgresión se manifiesta de manera más clara. Aunque Lil no se siente bien desde que tomó unas medicinas para abortar, la voz principal del fragmento sugiere que el satisfacer el deseo sexual de su esposo se trata de una obligación marital que ella debería acatar, pues de lo contrario el esposo va a buscar sexo por otro lado. La enfermedad, la falta de deseo sexual y la elección de ya no procrear asocian a Lil con lo

tanático por sobre lo erótico. Por otro lado, los juicios de la voz principal del fragmento — expresados mediante frases como “You are a proper fool, I said” (v. 162) y “What you get married for if you don’t want children?” (v. 164)— revelan una vez más la falta de empatía y de capacidad de conexión entre los personajes del poema. La escena cierra con las personas que estaban en el bar despidiéndose. El intercambio final entre todos, “Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night” (v. 172), es también una referencia a las últimas palabras de Ofelia, antes de suicidarse, en *Hamlet, Prince of Denmark*. Esta referencia enfatiza la relación entre los hechos de estas dos escenas de “A Game of Chess” y el conflicto entre la vida y la muerte. Perry remarca que esta alusión representa un cambio de perspectiva con respecto a los paralelismos entre las mujeres del poema de Eliot y aquellas provenientes de las obras de Shakespeare:

Part II has begun mindful of one of Shakespeare’s tragic heroines and ends quoting one another; but if the opening lines allowed an edge of bathos about the comparison it was drawing between the old Cleopatra and the new, then this closing parallel seems anything but mocking: there feels no disparity in the levels of tragedy being played out at the opposite ends of literary history. (Perry, “Who are these women (ll.77-172)?”)

En efecto, la comparación entre la imagen exaltada de Cleopatra y la mujer ansiosa es paródica, mientras que la comparación entre Lil y Ofelia despidiéndose de escena y de la vida es mucho más seria. Así como la transgresión de la primera de estas escenas parece más inocua que la segunda, presentando un conflicto entre la apatía y monotonía (lo tanático) y el deseo de moverse (lo erótico), la inclusión de las últimas palabras de Ofelia representa un reconocimiento de que en la segunda escena lo tanático y la corrupción de lo erótico tiene un peso mucho mayor.

En “The Fire Sermon” se retoma el mito de Filomela y su contraposición con las relaciones humanas fallidas, como puede verse en la escena de violación de la que es testigo

Tiresias. El erotismo corrompido se manifiesta en el deseo carnal del hombre, que es indiferente a la falta de deseo de la mujer. Tanto la actitud del hombre, que acoge la falta de resistencia de la mujer, como la resignación y apatía de ella, durante y después del acto sexual, evidencian un erotismo enfermo. Aunque hay muchas similitudes entre estas tres escenas, hay una clara progresión en ellas: la transgresión es cada vez más explícita. La transgresión contra la mujer es primero el rechazo de su deseo por romper con la monotonía y el aburrimiento, luego se convierte en un juicio que le da más peso al deber marital que a la falta de libido de la mujer y finalmente se manifiesta como una violación. Es como si la energía erótica que en la primera sección estaba atrapada en el suelo empezara a despertarse en estas dos secciones y, poco a poco, buscara escapar, cada vez de forma más violenta, más desesperada. Sin embargo, estos esfuerzos traen más miseria que alivio.

Hay otros momentos en “The Fire Sermon” en los que la fertilidad se hace manifiesta: ya se mencionó en el capítulo anterior que en esta sección se habla de agua y de vegetación, sin embargo, ésta aparece acompañada de elementos de corrupción. Aunque esto evidencia que la fertilidad aún está enferma, también representa un gran cambio con respecto a la primera sección, donde su ausencia era absoluta, y con respecto a la segunda, donde el agua sólo se encuentra de forma indirecta, en las fuentes aludidas (el agua bajo la barcaza de Cleopatra y el agua en la que Ofelia se ahoga). Es decir, el papel del agua es cada vez más explícito, si bien continúa corrompida.

De forma contrastante, cerca del final de la sección, aparece una referencia a las *Confesiones* de San Agustín —“To Carthage then I came” (v. 307)—, que es donde él describe las tentaciones sensuales contra las que se enfrentó en su juventud. Al final del segundo libro aparece lo siguiente: “I sank away from Thee, and I wandered, O my God, too much astray from Thee my stay, in these days of my youth, and I became to myself a barren land” (St. Augustine, *Confessions*, p. 13). Me parece clave aquí la forma en la que San Agustín se refiere

a sí mismo como una tierra baldía. El tercer libro empieza con la frase que Eliot toma prestada y describe la vida de vicio que llevó en Cartago. Estas tentaciones sensuales son las mismas que Buda equipara con el fuego que nos quema en su sermón que le da nombre a esta sección, “The Fire Sermon”, contra las cuales él advierte. La inclusión de esta referencia a las *Confesiones* enfatiza la relación (en caso de que todavía no estuviera clara) entre la imagen de la sequía externa (la tierra baldía) y la corrupción interna de los personajes del poema. Por otro lado, esta referencia también sugiere que la situación de sequía del mundo del poema es una que puede superarse y, años más tarde, reflexionar sobre ella. Tras presentarnos con intentos transgresores de un erotismo ausente que busca manifestarse, el poema parece acercarse aquí, por primera vez, hacia un despertar “sano”. Más aún, este avance parece estar ligado a un cambio de ideología. Pues, aunque este primer “triumfo” es una alusión a San Agustín, cabe destacar que sucede en una sección cuyo título es una alusión al budismo, a diferencia de la primera sección cuyo título es una alusión al anglicanismo. Sin embargo, este cambio ideológico aún no se manifiesta y Eliot remata esta sección, en la que Filomela resuena con más fuerza, con la reiterada insistencia de la palabra “burning” (denunciando que el mundo del poema continúa hundido en la corrupción contra la que Buda habla en su sermón), otra cita de San Agustín y un último “burning”.

La perspectiva *The Waste Land* con respecto a la corrupción del mundo cambia radicalmente en su cuarta sección, en la que, por segunda ocasión y de forma más explícita, se sugiere que es posible ponerle fin a la enfermedad de la Tierra Baldía, que antes parecía ineludible. La primera señal de este cambio es el contraste entre el título de la sección anterior, “The Fire Sermon”, y el de ésta, “Death by Water”. Aunque este título nos remonta a la advertencia que Sosotris le hacía a su interlocutor en “The Burial of the Dead” y aunque Eliot retoma aquí la imagen del fenicio ahogado que Sosotris había visto en su lectura del Tarot, la muerte por medio del agua que nos muestra, en contraste con los hechos en “The Fire Sermon”

—donde las tentaciones terrenales y la decadencia de la sociedad estaban representadas mediante el fuego y las reiteraciones de “burning”—, ya no parece tan negativa:

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.

A current under the sea

Picked up his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool. (Eliot, vv. 312-318)

Phlebas, equivalente simbólico del Rey de Nápoles de *The Tempest* y a su vez del Rey Agonizante, es arrastrado por las corrientes. El hecho de que sea fenicio sugiere que lo que se cuenta en este fragmento es algo que ocurrió hace mucho tiempo. La muerte es central en este fragmento, no obstante, la perspectiva del poema parece haber cambiado con respecto a ésta. Aunque “fear death by water” empezó como una advertencia, ahora Eliot la aborda desde una perspectiva similar a la del budismo. Y es que el poema está lleno de figuras enajenadas, suspendidas entre la vida y la muerte —son como los espectros de la primera sección que cruzan el puente de Londres, una multitud sin identidad ni propósito. Phlebas, al contrario, es un personaje cuya muerte lo disuelve: se olvida todo lo que corresponde al mundo terrenal — “the cry of gulls, and the deep sea swell, / And the profit and loss” (Eliot, vv. 313-314), aquello que “The Fire-Sermon” equipara con el fuego que nos quema— y vuelve a pasar, de forma inversa, por las etapas de su vida. La muerte ya no es una tierra seca que aprisiona debajo de sí a la vida, que a su vez pugna por escapar. Si el mundo en sí es una prisión llena de vicios (como sugiere “The Fire Sermon”), o una tierra baldía saturada de corrupción, como parecería decirnos el poema, la muerte de Phlebas es una liberación. Al contrario de su primera aparición como una carta de la baraja de Sosostris, Phlebas ya no representa al Rey Agonizante. Ya no

está aprisionado por la Tierra Baldía. De cierta forma, el agua lo curó de su agonía. Aunque el héroe está ausente en el presente del poema, este fragmento, de forma similar a la referencia a San Agustín al final de la sección anterior, sugiere que en el pasado ya ha sucedido una restauración, quizá múltiples, con lo cual abre la puerta a la posibilidad de que ésta pueda volver a ocurrir.

3.3 El acercamiento a la restauración: la revelación del trueno

En la primera sección, el poema presenta el motivo de la sequía con imágenes estáticas y recuerdos y advertencias; es un mundo que al inicio está desprovisto de fertilidad. Conforme el poema avanza, aparece junto a la sequía el motivo de la fertilidad que trata de emerger. Esto se muestra mediante los intentos agresivos, incluso transgresores, de dicha fertilidad que parece desesperada por ponerle fin a la sequía. De esta forma, el erotismo se caracteriza como el fuego terrenal que nos quema y que, en lugar de salvarnos de la apatía, nos hunde más en ella. Sin embargo, aparecen más adelante imágenes que sugieren que en el pasado la restauración ya ha sucedido, abriendo la puerta a la posibilidad de que lo vuelva a hacer. Estas imágenes plantean un cambio ideológico que en el poema se manifiesta con un énfasis en las tradiciones orientales por sobre las occidentales.

Si consideramos de nuevo las preguntas que el poema planteaba cerca de su inicio y que Harold Bloom interpretó como una interrogante sobre cómo es posible que las personas crezcan y lleven una buena vida si la cultura en la que viven está enferma (véase capítulo 2), el poema ahora nos parece estar diciendo con este cambio —el cuál más adelante se volverá más explícito— que quizá para hallar estas respuestas hay que buscar alternativas culturales. Bloom observa que

The poet guides the reader through a world and through a search for meaning, coherence, for something upon which to rely. To begin to find meaning, the poet must

guide the reader outside that world, as he does in the fifth section when he abandons western values for eastern ones. (Bloom, 28)

La tradición occidental no tiene una respuesta definitiva a las preguntas del poema, de lo contrario la Tierra Baldía ya se hubiera restaurado. Sin embargo, sí representa un paso importante hacia ella. Es por esto que Eliot pasa de utilizar una gran cantidad de referencias bíblicas y pasajes en francés y alemán para darle protagonismo en la última sección a la cultura védica, como puede observarse en el uso de palabras en sánscrito. Perry sugiere que “there is a point to the very *alienness* that attaches to the poem’s language when it approaches closest to spiritual hope” (Perry, “Do we need to spot the references?”). La razón de esto es que ahora Eliot, en su afán por obtener las respuestas deseadas, busca apartarse en la última sección del contexto en las que estas preguntas emergieron. Es por esto que, en “What the Thunder Said”, Eliot considera también las tradiciones orientales y se apoya en el budismo por sobre el cristianismo.

Esto no quiere decir que la última sección no contenga alusiones al cristianismo, sino que éstas se complementarán con las alusiones védicas. El mismo Eliot, en sus notas, afirma que “In the first part of Part V three themes are employed: the journey to Emmaus, the approach to the Chapel Perilous (see Miss Weston’s book) and the present decay of eastern Europe” (Eliot, 25). Michael North anota al pie de los primeros versos de la última sección —“After the torchlight red on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens / After the agony in stony places / The shouting and the crying”— que éstos son una descripción “of the betrayal, arrest, interrogation and crucifixion of Christ” (North, 16). Estos versos, que aluden a un momento que podría considerarse un fracaso de la humanidad, se acompañan con una recapitulación de qué es lo que nos ha estado afligiendo según el poema:

He who was living is now dead

We who were living are now dying

With a little patience (Eliot, vv. 328-330)

Se trata de un inicio que nos recuerda que seguimos sumergidos en una tierra baldía, que la muerte de Phlebas fue algo que sucedió hace mucho tiempo y que la restauración que implicó aún no ha vuelto a suceder. Como si la intención fuera rematar esta idea, los siguientes versos retoman la imagen desértica que representa la corrupción y decadencia del mundo:

Here is no water but only rock

Rock and no water and the sandy road

[...] If there were water we should stop and drink

Amongst the rock one cannot stop or think

[...] Here one can neither stand nor lie nor sit

There is not even silence in the mountains

But dry sterile thunder without rain (Eliot, vv. 331-343)

El agua sigue faltando en esta imagen; parece que nada ha cambiado en este terreno inhóspito del principio del poema. Suena el trueno, metáfora de la voz divina, pero no trae consigo agua.

Los versos que siguen vuelven a mencionar la falta de agua, esta vez de forma más insistente:

If there were water

And no rock

If there were rock

And also water

And water

A spring

A pool among the rock

If there were the sound of water only

Not the cicada

And dry grass singing

But sound of water over a rock

Where the hermit-thrush sings in the pine trees

Drip drop drip drop drop drop drop

But there is no water (vv. 346-358)

Sin embargo, al contrario de lo que sucede en “A Game of Chess” y en “The Fire Sermon”, esta vez no es el elemento erótico (aquí el agua) el que trata de emerger a la fuerza, sino que es la voz del fragmento la que trata de invocarlo. El ritmo dado por los versos entrecortados y por las constantes pausas, así como la repetición de la palabra “water” y el énfasis en la falta de ésta en el mundo del poema, generan la sensación de que la voz poética implora por que la “liberación de las aguas” suceda, cual si se tratara de un ritual de vegetación o un rezo. Más adelante aparece una anécdota que, como apunta Michael North, “bears a strong resemblance to the story told in Luke 24 of the two men on the road to Emmaus who do not recognize the risen Christ” (North, 17). Esta anécdota, junto con la implicación de la resurrección de Cristo, podría parecer la restauración que el poema busca; sin embargo, al igual que la muerte de Phlebas, se trata de un suceso distante. El poema reafirma esto con imágenes del mundo moderno:

What is that sound high in the air

Murmur of maternal lamentation

Who are those hooded hordes swarming

Over endless plains, stumbling in cracked earth

Ringed by the flat horizon only

What is the city over the mountains

Cracks and reforms and bursts in the violet air

Falling towers

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal (Eliot, vv. 366-376)

Son más imágenes de decadencia, llenas de lamentos y de sequía, que aluden a la obra *In Sight of Chaos* de Herman Hesse y que Perry describe como “a pessimistic portrait of modern Europe collapsing into the abyss” (Perry, “What is that sound (ll.322-94)?”). En los versos que siguen se acumulan más imágenes de la decadencia del mundo moderno, tras las cuales aparece otro elemento de la leyenda del Grial, una capilla a la que el héroe llega y donde, según Weston, más peligró su vida, justo antes de que logre la restauración —“There is the empty chapel, only the wind’s home. / It has no windows, and the door swings, / Dry bones can harm no one.” (Eliot, vv. 388-390).²⁰ Y así como el héroe de la leyenda del Grial, tras sobrevivir su visita a la capilla, está listo para cumplir su misión, el destello de un rayo nos permite ver a un gallo que se prepara para anunciar la llegada del amanecer:

Only a cock stood on the rooftree

Co co rico co co rico

In a flash of lightning. Then a damp gust

Bringing rain

Bloom sugiere que esta imagen del gallo representa “the prelude to the crucifixion and the betrayal of Christ by Peter, whom Jesus foretold would betray him three times before the cock crowed” (Bloom, 49). De la misma forma en que la “capilla peligrosa” representa el momento de mayor riesgo para el héroe del Grial, la imagen del gallo nos coloca ante un umbral que anticipa tanto un momento terrible como el preludio para una restauración. Del otro lado de este umbral, Eliot nos aleja de Europa y nos coloca junto al río Ganges. Bloom afirma que esta mención al gallo, así como la subsecuente transición, puede interpretarse de la siguiente forma:

²⁰ En cuanto a esta capilla y su papel en la leyenda del Grial, léase el capítulo “The Perilous Chapel” en *From Ritual to Romance* de Weston.

The line signifies not only the denial of God but the dawn of a new consciousness that may break the barren spell and restore fertility [...] The landscape has changed from the desert waste land of Western Europe to the jungle of India, where the holy river, Ganges, is low and “black clouds / Gathered ... over” on of the Himalayan mountains. The spiritual focus has also changed from Christian to Hindu as Eliot alludes to a fable from the Hindu holy scriptures, the Upanishads. (Bloom, 49)

Éste es un momento clave del poema. Por un lado, representa el arribo del agua que tanta falta ha hecho a lo largo del poema. Por el otro, representa el abandono de la tradición occidental en favor de la tradición oriental. En ambos casos, se trata de un punto de inflexión que sugiere el fin de la corrupción de la Tierra Baldía. Fue necesario recorrer muchas escenas y símbolos para percatarse de que las respuestas a la decadencia de la sociedad occidental no se encontraban en ella misma, hubo que explorar el pasado y abandonar las convenciones sobre las cuales dicha sociedad se erigió para dar con una esperanza de restauración.

Una vez llevado esto a cabo, Eliot nos presenta un fragmento poderoso en el cual la tradición védica es protagonista: el trueno, que ya había aparecido antes a la distancia o como un elemento más del paisaje, es ahora protagonista; su voz resuena en el cielo, articulando las palabras “Datta”, “Dayhadvam” y “Damyata”, que son una alusión al “Brihadáranyaka Upanishad”.²¹ Estas palabras significan, según las notas de Eliot, “da”, “ten compasión” y “contrólate”, respectivamente, y son las instrucciones que Dios les da a hombres, demonios y dioses menores acerca de cómo comportarse. Dada esta yuxtaposición, el trueno se convierte en una manifestación de Dios ordenando el mundo y el terreno seco descrito en esta sección se transforma en una escena mítica de cosmogonía según los textos védicos; se trata de una escena de creación que también representa una restauración.

²¹ Éste es uno de los *Upanishads* principales, perteneciente al *Yajur Veda*, en el cual aparecen muchas de las ideas centrales del budismo.

El poema, en sus últimos versos, retoma la imagen del Rey Pescador quien, de forma nostálgica y resignada, medita sobre el final de su vida:

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order? (Eliot, vv. 422-425)

Aunque la sequía permanece en sus tierras y el tono no es de celebración, tampoco es el tono de un hombre en agonía; hay cierta paz en este fragmento y, por la pregunta que hace, se sugiere que es posible restablecer el orden. Bloom analizó estos versos y llegó a la siguiente conclusión:

Death, according to the dominant myth of *The Waste Land*, is the precondition for life: the god dies so that the god can be reborn; the seasons of the earth's fertility turn; the earth dies so that it can be reborn and produce a new harvest. Thus, the final images that swirl through the last lines of the poem suggest destruction prior to reconstruction.

(Bloom, 51)

El poema termina antes de que la restauración se manifieste, sin embargo, por fin se ha sugerido una respuesta a las preguntas planteadas al inicio y que el poema sólo ha enfatizado. ¿Cómo podemos curar la corrupción que nos aflige? En *The Art of T. S. Eliot*, Helen Gardner observa lo siguiente:

The *Waste Land* moves [...] towards some moment which is outside the poem and may never come, which we are still waiting for at the close. It does not so much move towards a solution as make clearer and clearer that a solution is not within our power.

We can only wait for the rain to fall. (Gardner, 88)

Es decir, la respuesta es que no podemos. La restauración no depende de nosotros. Aunque esta respuesta podría parecernos decepcionante, también es liberadora, como la disolución de Phlebas; particularmente porque, en el cierre del poema, se sugiere que ya está muy cerca. Es más, la restauración ya parece inevitable. Ya cayeron las primeras lluvias, ya sonó la voz del

dios védico que reordena el mundo y las frases con las que el poema termina, como afirma Bloom, corresponden a las últimas voces de descomposición que desaparecen para dejar que algo nuevo las reemplace. Suena una rima infantil que anuncia la caída del puente de Londres, se escucha la advertencia de un personaje del *Purgatorio* de Dante, aparece una última mención al mito de Filomela, se alude a un personaje y a su torre en ruinas y aparece Hieronymo en su locura de *The Spanish Tragedy*. Son fragmentos individuales que representan el último alarido del mundo antes de su restauración. Perry afirma que estos últimos fragmentos muestran cómo “*The Waste Land* had portrayed a wilderness of individualities; but it glimpsed the transformative power of a ‘surrender’ to something greater” (Perry, “Is the Waste Land a pessimistic poem?”). Esta entrega ante algo más grande que uno mismo es lo que le permitió a Phlebas escapar de los lastres terrenales y disolverse en el remolino; es la razón por la cual el Rey Pescador puede contemplar una última vez su reino y no caer en la desesperanza. Es la respuesta que el poema había estado buscando desde que se hizo la pregunta: “What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish?” Es entregarse, reconocer que la restauración no depende de uno, pero que hay que estar abierto a que suceda. El poema cierra con la reiteración de las palabras “Datta”, “Dayhadvam” y “Damyata”, un eco de la voz divina reordenando el mundo, seguidas por la palabra “Shanthih” repetida tres veces que, según las notas de Eliot, es el final formal de un *Upanishad* y representa la paz interior alcanzada.

El motivo de la sequía aparece a lo largo del poema, sin embargo, no permanece igual, sino que tiende hacia el alivio. La sequía del principio es estática; la fertilidad del suelo está en pausa, enterrada bajo el invierno que abril no logra levantar. La sequía del final, por el contrario, es una en la que la fertilidad parece ya muy cercana a brotar. Aunque esto nunca sucede en el poema, el hecho de que este cambio se haya gestado a lo largo del mismo, de manera progresiva, y la llegada de la lluvia cerca del final, me sugiere que este brote es inminente. De lo contrario, encontraría extraño que el poema terminara con una afirmación de

paz. De la misma manera como Parsifal o su equivalente, tras muchas aventuras, vuelve al castillo del Grial y triunfa sobre la Tierra Baldía, mi impresión es que, en *The Waste Land*, se sugiere que la fertilidad va a volver al mundo del poema y lo va a restaurar. Desde mi perspectiva, la insistencia a lo largo de los fragmentos del poema por la falta de agua y la repetición del motivo de la sequía sirven tanto para enfatizar la idea de que el mundo completo está en la misma situación de la Tierra Baldía, como para recordarnos que, aunque el héroe del Grial, cuya labor es la de restaurar, está ausente, la posibilidad de restauración no se ha perdido. El poema alude a esta salvación tanto como una futura intervención de un héroe como un escape personal de la enajenación y nos recuerda que lo único que podemos hacer es aguardar por su llegada. Al hacerlo, nos revela que el mismo hecho de encontrarnos en la Tierra Baldía significa que la “liberación de las aguas” todavía está por suceder.

Conclusión

La primera vez que me acerqué a *The Waste Land* me pareció que el poema no tenía ni pies ni cabeza. Me encontré ante algunas imágenes atractivas y ante versos cautivantes; sin embargo, en su mayor parte, el poema parecía carecer de sentido. Por cada imagen o frase que disfruté, había muchas otras que sólo me causaron confusión. Por si fuera poco, cada fragmento parecía jalar mi atención hacia lugares distintos y no logré encontrar qué ataba todo. Me pregunté incluso si había un todo del cual podía hablarse. Tras lecturas posteriores y la asistencia de las notas de Eliot les encontré significado a más fragmentos, sin embargo, el poema me continuaba pareciendo una colección incoherente de versos. Cuando se llegó a discutir en clase, mis preguntas se multiplicaron. Pero algo en el poema continuaba llamando mi atención, pidiéndome que volviera a abordarlo. Lo leí una y otra vez, apoyándome en comentarios críticos como el texto sobre el poema de Frank Kermode y John Hollander en *The Oxford Anthology of English Literature* y el ensayo *The Poetry of Drouth* de Edmund Wilson. Éstos, a su vez, me reiteraron la importancia de las leyendas del Grial en el poema y me llevaron a leer el trabajo de Jesse L. Weston, que hasta entonces yo sólo había considerado como una alusión más. Autores como Aiken, Wilson y Perry mencionaban que la imagen de la Tierra Baldía de las convenciones artúricas estaba en el trasfondo y era lo que ataba todo; pero muchos de los fragmentos parecían ser divagaciones que no contribuían nada a ese tema general. Aunque entendí que, en efecto, la Tierra Baldía convencional era de suma importancia, no me quedaba claro cuál era su papel en el poema. ¿Qué aportaba? ¿Cómo se relacionaban las otras imágenes con ella? ¿Por qué Eliot escogió específicamente esa y no otra imagen? Poco a poco fui dando con mis propias respuestas. Me ayudó también la crítica del mismo Eliot, en particular los ensayos incluidos en *The Sacred Wood*, que son contemporáneos a la publicación de *The Waste Land*. Para mí, encontrarle sentido al poema fue una búsqueda que me llevó de

clave en clave, de un autor a otro, tratando de resolver el rompecabezas como si el objeto de mi búsqueda fuera el mismo Santo Grial. Esta aventura no ha terminado. Aunque creo tener una imagen más clara del poema, me quedan aún muchas preguntas. Muchas de ellas, posiblemente, ni siquiera tengan respuesta.

Este trabajo crítico es parte de mi afán por comprender más del poema. Lo inicié con la convicción de que *The Waste Land* es un poema coherente (muchos críticos, como Harold Bloom y Seamus Perry, así lo afirman), pero sin poder articular en qué consistía dicha coherencia. Luego entonces, uno de mis objetivos desde el principio fue el de encontrar qué función cumplía su estructura fragmentaria, así como qué es lo que ataba los diferentes fragmentos y los distintos temas e imágenes que se plasman en ellos, los cuales nada parecen tener en común. Dado este afán, escogí como punto de partida la crítica “An Anatomy of Melancholy” de Aiken; su afirmación de que el poema es incoherente, aún si genial, me recordó las primeras impresiones que tuve al acercarme al texto por primera vez. Además, refutar dichas afirmaciones se volvió una buena herramienta para articular los hallazgos que fui teniendo acerca de la coherencia del poema. Estos hallazgos, discutidos a lo largo de este trabajo, consisten en lo siguiente:

1. *The Waste Land* es una obra que nos muestra un mundo en crisis que necesita restaurarse. El poema nos satura con imágenes que reflejan esta crisis, a tal grado que parece decirnos que no hay ningún aspecto del mundo que esté exento de ésta. Cada una de las imágenes contribuye a dicha cosmovisión general, pues en cada una se nos muestran diferentes aspectos de ella. Asimismo, Eliot traza conexiones constantes entre el mundo de su poema y la Europa occidental del siglo XX, así como con la historia de donde emergió ésta, sugiriendo de esta forma que la corrupción y la crisis que nos plantea corresponden a la del mundo moderno.

2. El poema tiene una estructura fragmentaria y llena de alusiones; la elección de dicha estructura no es gratuita, pues ésta es una herramienta más para ilustrar lo caótico del mundo presentado en el poema. Asimismo, contiene muchos elementos intertextuales, provenientes de una gran variedad de contextos, los cuales también aportan mucho al significado del poema. Eliot yuxtapone estos elementos intertextuales con sus personajes y sucesos para darles a los segundos una dimensión mayor, convirtiéndolos en símbolos de la corrupción del mundo.
3. El poema es una manifestación de las ideas de Eliot acerca de la relación estrecha entre una obra de arte y la tradición, así como entre un artista y sus antecesores. Estas ideas se plasman mediante la importancia que el poema le da a la relación con el pasado. Eliot traza una conexión entre imágenes y símbolos muy antiguos y su propia contemporaneidad, con lo cual nos transporta a un marco en el que se borra la línea entre los hechos pasados y el mundo moderno. Las imágenes de *The Waste Land*, sin importar su origen cultural y temporal, coexisten, dialogan y se retroalimentan entre sí.
4. El poema de Eliot genera significado por medio de la estrategia del “objective correlative”; Eliot plantea imágenes diversas, contaminadas con diferentes aspectos de corrupción y yuxtapuestas con convenciones previas, para evocar, conforme se van reconociendo las convenciones y su conexión con los hechos del poema, un mundo hundido en crisis, decadente en todos sus aspectos y desde tiempos inmemoriales. La visión de mundo, que no hubiera sido tan eficaz si Eliot lo hubiera tratado de describir, evoca a su vez, conforme se desenvuelve ante los ojos del lector y éste reconoce ahí aspectos de su propia realidad, emociones de disgusto y rechazo con respecto a la corrupción que observa. Incluso si el lector no está muy familiarizado con los referentes que Eliot usa, esta evocación sucede y, conforme el lector se va familiarizando con dichos referentes, la cosmovisión evocada se torna más definida.

5. La “Tierra Baldía convencional” es el símbolo principal con el cual Eliot refuerza la idea de corrupción del mundo. Al trazar un paralelo entre ésta y el mundo del poema, Eliot aprovecha los significados que la primera trae asociados (la enfermedad de la tierra, la aflicción del rey y del pueblo, entre otros) para enfatizar la crisis de los personajes y del mundo del poema. Asimismo, Eliot refuerza estos significados con las imágenes provenientes de otras fuentes.
6. Aunque la Tierra Baldía convencional es un símbolo muy apropiado para retratar la crisis y decadencia del mundo, su papel tan central en el poema es también una sugerencia sutil de que se le puede poner fin a esta decadencia. Eliot traza un paralelo entre el mundo y el reino enfermo del grial, así como entre el individuo y el rey agonizante; ambos elementos de la leyenda artúrica son restaurados al final, lo cual sugiere que, si bien en el poema no habla directamente de una restauración, ésta es posible y el poema tiende hacia ella. Esta idea se refuerza con la importancia, a lo largo del poema, de las referencias a los rituales de vegetación.

Estos hallazgos tienen que ver tanto con la forma del poema como con su contenido. Son una articulación más certera acerca de cuál es, según lo que he ido comprendiendo, el meollo de *The Waste Land* y de cuál es la forma en que Eliot lo aborda. Mi afirmación es que ambos, el meollo y la forma de abordarlo, se retroalimentan. La estructura fragmentaria enriquece la imagen de un mundo en crisis en igual o incluso mayor medida que las imágenes y símbolos de corrupción que lo pueblan (de ahí que la voz poética se refiera al mundo que describe como “a heap of broken images” (Eliot, v. 22), reconociendo su descomposición). Asimismo, la relación intertextual entre el poema y el cuerpo de la tradición occidental enfatiza la fragmentación y remarca la extensión de dicha crisis, la cual no está contenida en un solo lugar o en una sola época. Por último, las imágenes y alusiones en el poema están ahí para evocar

emociones de enajenamiento y desesperanza que le dan mayor contundencia a la imagen de la tierra baldía con la que Eliot caracteriza el mundo. De esta forma, puedo afirmar que tanto la forma como el contenido de *The Waste Land* desempeñan un papel necesario que permite que la cosmovisión que plantea se transmita de manera eficaz.

Esto último, sin embargo, no agota la cuestión de la coherencia del poema. Aunque ya se habló acerca del meollo central y se afirmó que la estructura fragmentaria en la que éste se presenta y el método con el que se plasma (mediante alusiones extratextuales) aportan a la comunicación de éste, hay dos afirmaciones que hizo Aiken en “An Anatomy of Melancholy” (mencionadas con anterioridad) que también se deben considerar: me refiero a las afirmaciones de que el poema está poblado de imágenes que no aportan al tema central del poema y que los fragmentos no parecen tener un orden específico. La primera de estas dos afirmaciones me parece la más complicada de refutar; Eliot usa una gran cantidad de referentes y justificar cómo cada uno se relaciona con o aporta para el meollo central me parece una labor inmensa. Sin embargo, hacer esta justificación aquí me parece innecesario. En el tercer capítulo se analizaron a detalle varios de estos referentes y su papel como símbolos que refuerzan el meollo del poema. Si bien hay muchos otros además de los que se consideraron ahí, lo que es importante es que todos, incluso los no mencionados, conectan a *The Waste Land* con el mundo moderno que Eliot observaba y la tradición de la cual forma parte y aportan a su significado de diferentes formas; ya sea para reforzar las imágenes de corrupción del poema, tanto en su intensidad como en su propagación, para aludir a personajes o hechos que más adelante serán protagónicos, para colocar ciertos hechos dentro de un contexto específico o incluso para plantear la posibilidad de una restauración. Considero que ninguno de los referentes es superfluo, sino que cada uno contribuye a su manera al significado total del poema y constituye una pieza de un rompecabezas muy complejo. Inclusive, la redundancia que algunos de estos referentes podrían

generar es también relevante, pues por acumulación enfatizan la idea de que la crisis retratada está generalizada y es abrumadora.

Por otro lado, la segunda de estas afirmaciones se abordó en el tercer capítulo: el poema nos muestra al inicio un mundo estático en el que las energías tanáticas son protagonistas y en las que las energías eróticas poco a poco intentan emerger; de forma paralela, el poema empieza arraigado en la cultura europea (esto puede verse en el protagonismo de referencias tanto bíblicas como Shakespearianas) y parece buscar en ella una cura para su crisis, en lo cual fracasa; conforme el poema se desarrolla, abandona dicha cultura europea en favor de influencias orientales (en particular, los textos védicos) que exhortan a dejar ir las cosas terrenales. Conforme hace esto, el poema, que en su inicio consistía en una polifonía muy vasta y dispersa, vuelve sobre sus propios pasos, traza conexiones entre las diferentes partes de sí y se condensa en una única consciencia que, aunque multifacética, conjuga todas las otras; Eliot afirma que se trata de Tiresias, quien observa cuan nocivo puede ser el deseo terrenal.²² De esta forma, hay una progresión en múltiples frentes: el mundo dominado por lo tanático tiende al despertar de lo erótico; la decadencia de la cultura europea encuentra respuestas a su crisis en la cultura oriental; y la polifonía del poema se conjuga en una sola consciencia. En todos estos frentes, la progresión es hacia un punto en común: la restauración. De esta forma, puedo afirmar que el poema no es una sucesión de fragmentos desordenados, sino que puede observarse, según el orden en el que éstos aparecen, una progresión: de la corrupción a la restauración y de los valores occidentales a los orientales. Esto me sugiere una relación estrecha entre ambas partes, en particular, que para alcanzar la restauración buscada hay que dejar atrás los valores occidentales modernos, que Eliot relaciona con el afán de aferrarnos a las cosas, y considerar

²² Eliot afirma esto en sus notas: “Tiresias, although a mere spectator and not indeed a “character,” is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem” (Eliot, 23).

dejar ir, como sugiere el sermón “The Fire Sermon” de Buda, lo cual se conjuga en los últimos versos del poema, que ofrecen una oración de paz en sánscrito: “Datta. Dayhadvam. Damyata. / Shantih shantih shantih”.

De esta forma, considero refutadas las afirmaciones de Aiken con respecto a la incoherencia del poema, pues se ha demostrado ya la relevancia tanto de la presencia de los muchos fragmentos y de las referencias contenidas es éstos como del orden en que aparecen. Esto no representa necesariamente un logro novedoso (antes ya se ha disputado la idea de que al poema le haga falta coherencia), más bien se trata de un ejercicio que me sirvió para comprender mejor el poema y para poder articular de manera más clara mis observaciones, así como para ahondar en ellas. Sin embargo, esto no quiere decir que este trabajo se trate meramente de un ejercicio personal. *The Waste Land* es un poema difícil en el que, como lector, es muy fácil perderse. Este trabajo, en tanto que analiza el papel que desempeñan en el poema su estructura fragmentaria y las referencias extratextuales que contiene —en particular las que tienen que ver con la Tierra Baldía convencional—, podría ser de ayuda para quien busca abordarlo, ya sea por primera vez, o para ahondar en él. Espero que mis observaciones les sirvan a los lectores del poema como una guía para adentrarse en su complejidad y para que ahonden en sus propios hallazgos. En última instancia, el objetivo de este trabajo es promover un diálogo sobre el poema de Eliot que enriquezca nuestra lectura y a su vez nos impulse a considerar de nuevas formas nuestra relación con la tradición a la que pertenecemos.

Referencias

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 7a edición, Heinle & Heinle, 1999.
- Agustine. *The Confessions*. Traducido por Edward Bouvery Pusey. *The Great Books*. Encyclopaedia Britannica, 1978.
- Aiken, Conrad. "An Anatomy of Melancholy." *The Waste Land*. Norton Critical Edition, Norton & Company, 2001.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 7a edición, Editorial Porrúa, 1995.
- Bloom, Harold. *Bloom's Guides: The Waste Land*. Infobase Publishing, 2007.
- Chaucer, Geoffrey. "The Prologue". *The Canterbury Tales*. Traducido por J. U. Nicholson. *The Great Books*. Encyclopaedia Britannica, 1978.
- Eliot, T. S. "Hamlet and His Problems." *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Dover Publications, 1998.
- . "The Metaphysical Poets." *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Dover Publications, 1998.
- . "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Dover Publications, 1998.
- . "The Idea of a Literary Review." *The New Criterion*, vol. 4 no. 1, Faber & Gwyer, 1926.
- . *The Waste Land*. Norton Critical Edition, Norton & Company, 2001.
- Frazer, J. G. *The Golden Bough*. 3a edición, vol. 3: "Taboo and the Perils of the Soul," Cambridge University Press, 1911.
- . *The Golden Bough*. 3a edición, vol. 1: "The Magic Art and the Evolution of Kings (Part 1)," Cambridge University Press, 1911.
- . *The Golden Bough*. 3a edición, vol. 4: "The Dying God," Cambridge University Press, 1911.

- Gardner, Helen. "The Dry Season." *The Art of T. S. Eliot*. Cresset Press, 1968.
- Menand, Louis. "T.S. Eliot and Modernity." *The New England Quarterly*, vol. 69, no. 4. 1966.
- North, Michael. Notas. *The Waste Land*. Norton Critical Edition, Norton & Company, 2001.
- Perry, Seamus. *The Connell Guide to T.S. Eliot's The Waste Land*. Edición eBook, Connell Guides, 2013.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 2005.
- . *Hamlet, Prince of Denmark*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge University Press, 1985.
- . *Macbeth*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge University Press, 1997.
- . *The Tempest*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge University Press, 1985.
- Vendler, Helen. "The Waste Land: Fragments and Montage." *The Ocean, the Bird and the Scholar*. Harvard University Press, 2015.
- Weston, Jesse L. *From Ritual to Romance*. Dover Publications, 1997.
- Wilson, Edmund. "The Poetry of Drouth." *The Waste Land*. Norton Critical Edition, Norton & Company, 2001.
- Wordsworth, William. "Preface to Lyrical Ballads." *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 2. Oxford University Press, 1979.

Bibliografía

- de Troyes, Chrétien. *Perceval ou le Conte du Graal*. Traducido como *Li contes del graal* por Martin Riquer, Acantilado, 2003.
- Eliot, T. S. “The Rite of Spring and The Golden Bough.” *The Waste Land*. Norton Critical Edition, Norton & Company, 2001.
- Frazer, J. G. *The Golden Bough*. 3a edición, vol. 5: “Adonis, Attis, Osiris (Part 1),” Cambridge University Press, 1911.
- Gardner, Helen. “The Waste Land: Paris 1922.” *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of “The Waste Land.”* Princeton University Press, 1973.
- Gotama Buddha. “The Fire Sermon.” *Buddhism in Translations*. Traducido por Henry Clarke Warren, Harvard University Press, 1922.
- Hesse, Herman. “The Downfall of Europe.” *In Sight of Chaos*. Traducido por Stephen Hudson, Zurich, 1923.
- Malory, Thomas. “Book XVII.” *Le Morte D’Arthur* (Volume II). Editado por William Caxton. Edición eBook, Project Gutenberg, 2009.
- “Modern British Literature.” *The Oxford Anthology of English Literature*. Editada por Frank Kermode y John Hollander, vol. 2, Oxford University Press, 1979.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Traducido por Vicente López Soto, Editorial Juventud, 2002.
- Sófocles. *Edipo Rey*. Traducido por A. Alamillo, Editorial Gredos, 1982.
- The Bible*. Authorized King James Version, Oxford, 1998.
- “The Three Great Disciplines.” *Brihadaranyaka Upanishad*. Traducido por Swami Nikhilananda. *The Waste Land*. Norton Critical Edition, Norton & Company, 2001.
- von Eschenbach, Wolfram. *Parzival*. Traducido por Arthur Thomas Hatto, Penguin Classics, 2004.