

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Traducción comentada de
La tierra baldía de T. S. Eliot

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA MODERNAS INGLESAS PRESENTA:

GABRIEL AGUSTÍN BERNAL GRANADOS

Asesor: Dr. Mario Murgia Elizalde

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2022.



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.

*a Zoe,
compañera inseparable*

*a Ana Rosa, Alban y Anton,
que también leyeron y apoyaron y estuvieron*

Contenido

Agradecimientos.....	3
El sentido de búsqueda en <i>La tierra baldía</i> de T. S. Eliot.....	4
<i>La tierra baldía</i>	26
Notas sobre <i>La tierra baldía</i>	46
<i>The Waste Land</i>	51
<i>Notes on the Waste Land</i>	70
Notas del traductor.....	75
Bibliografía.....	86

Agradecimientos

El profesor Roberto Tejada, que actualmente ocupa la cátedra Hugh Roy and Lillie Cranz Cullen en la Universidad de Houston, ha mantenido conmigo, a lo largo de treinta años, un diálogo abierto y fecundo sobre cuestiones relativas a la traducción de poesía. Como consta en la dedicatoria de este libro, ese mismo diálogo entrañable ha sido marca distintiva de la relación que a lo largo de esos mismos años he mantenido con la poeta y traductora Ana Rosa González Matute. Así mismo agradezco sus gentilezas y a su apoyo a los profesores Raúl Ariza, Marina Fe, Anclara Castro, Mario Murgia, Pedro Serrano, Antonio Saborit y Emma Julieta Barreiro.

GBG.

El sentido de búsqueda en *La tierra baldía*

1. ABRIL, EL MES MÁS CRUEL

Por tenue que parezca, resulta significativo que *La tierra baldía* comience con una alusión a “El prólogo general” de *Los cuentos de Canterbury*. “Abril es el mes más cruel, engendra / Lilas de la tierra muerta, mezcla / Memoria y deseo, y agita / Raíces mustias con la lluvia de la primavera”,¹ escribe Eliot en el principio de *La tierra baldía*, recurriendo a un marcado contraste que raya en el contrasentido (flores que surgen de la tierra muerta con la llegada de las lluvias en abril); en tanto que “El prólogo general” de los cuentos de Chaucer comienza así: “Whan that Aprill with his shoures soote / The droghte of March had perced to the roote, / And bathed every veine in swich licour / Of wich vertu engendred is the flour”.² En los versos de Eliot se escucha claramente el eco de los de Chaucer, que diagraman, sin alterarlo, el ciclo de las estaciones y apuntan hacia el sentido final del peregrinaje que sus personajes, incluido él mismo, están a punto de emprender. Sin embargo, mientras que las lluvias de abril, en Chaucer, penetran hasta las raíces de las plantas en la tierra seca de marzo, transformándola y dando lugar al brote de las flores, en Eliot el ciclo de la naturaleza adquiere un carácter distinto, debido a la “crueldad” del mes de abril. ¿Por qué abril es el mes más cruel? La pregunta ha desvelado a los críticos y estudiosos de la vida y la obra de Eliot a lo largo de los cien años que han transcurrido desde la publicación de *La tierra baldía* en *The Criterion* en octubre de 1922.³ Tratándose de un poema alusivo, donde cada una de sus líneas parece tener una procedencia de orden literario y erudito, el adjetivo “cruel” referido al mes de abril ha hecho pensar en Chaucer, desde luego, pero algunos críticos, escarbando en la biografía de Eliot, han querido encontrar ahí otro tipo de referencias para encontrar el origen de esta temperatura emocional que recorre el poema.

¹ Al final de la primera sección del poema, este movimiento se repite, pero en sentido inverso. Si en abril las flores surgen de la tierra muerta, como ya lo había advertido Chaucer en el inicio de *Los cuentos de Canterbury*, en los versos 71-72 de *La tierra baldía* un cadáver aparenta ser la simiente de la que podría surgir vida nueva: “Ese cadáver que sembraste el año pasado en tu jardín, / ¿Ha comenzado a retoñar?...” A pesar de su dispersión aparente, el poema de Eliot sigue una orquestación cíclica, donde el fin es condición indispensable de un nuevo comienzo.

² “Cuando abril con sus frescas lluvias / la sequía de marzo hasta la raíz ha calado / y con ese líquido cada planta ha bañado, / engendrando la flor” (la traducción es mía). Chaucer esta haciéndose eco, inconscientemente, de una tradición fundacional que concibe el Cielo como una entidad masculina y la Tierra como una entidad femenina, fecundada por las lluvias en la primavera. (Véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 57.)

³ El poema se publicaría dos meses después en forma de libro, en Nueva York, con el sello de Boni & Liveright, con el añadido final de las notas de Eliot, que desde entonces se volverían parte integral e indispensable del texto del poema.

En septiembre de 1910 Eliot se embarca por primera fuera de los Estados Unidos con rumbo a Europa. Entre las principales motivaciones de Eliot para viajar a Francia, vivir y estudiar ahí, se encontraba el descubrimiento, que se había producido dos años antes, en diciembre de 1908, de la poesía de Jules Laforgue en la segunda edición de la antología de literatura simbolista francesa de Arthur Symons.⁴ Laforgue no era el único poeta relevante que aparecía en el índice, las notas y las traducciones que Symons preparó para ese libro (también se encuentran los nombres de poetas y escritores tan significativos para la época como pudieron serlo Mallarmé, Flaubert, Nerval, Baudelaire o Rimbaud), pero sí fue el que más impacto tuvo en el joven Eliot. Resulta sorprendente constatar la cantidad de cosas que Eliot tomó de Laforgue, y la forma en que la lengua francesa, y en particular este poeta francés, influyó en el futuro autor de *La tierra baldía*.

En los poemas de Laforgue, Eliot no sólo percibiría el alcance y las posibilidades del verso libre y de una serie de aspectos formales de la poesía que con el tiempo daría en llamarse “moderna”, sino que empezó a construir su propio personaje a partir de afinidades, manías y obsesiones que harían de Laforgue un reflejo casi exacto de la *persona*⁵ en la que Eliot se convertiría con el paso de los años. Robert Crawford, en su estudio biográfico sobre la trayectoria intelectual del joven Eliot, describe esta relación en los siguientes términos:

En un modo electrificante, Laforgue era su contemporáneo. Este joven francés que escribía poemas con títulos como “Complainte des pubertés difficiles” y consideraba el fin del mundo en términos de un “Vomitoire” no era un escritor cuya obra Tom le hubiera mostrado a su madre, pero eso lo volvía a sus ojos aún más excitante [...] Este francés uruguayo parecía encontrarse a sus anchas, también, cuando escribía sobre la ciudad moderna. Su luna se asomaba no sólo a París sino al Missouri, ese río que compartía su nombre con el estado natal de Tom. Aquí estaba el único poeta en el mundo que podía rimar —la pronunciación francesa ayudaba— “Paris” con “le Missouri” (“Complainte de la lune en province”).⁶

⁴ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Londres, Archibald Constable & Co., 1908.

⁵ El sentido teatral de *persona* es importante. En 1909 el poeta Ezra Pound, que fue tan decisivo para Eliot, publicó un libro intitolado *Personae*, donde Pound afirma la importancia de la procedencia para la poesía moderna y la idea de que el poeta proyecta su propia voz a través de las voces del pasado. La poética de Eliot coincidiría en esto con la de Pound, y de hecho lo que podríamos llamar “la voz” de Eliot es en realidad un enjambre circunstancial de voces que provienen de diversos puntos la tradición. Tanto en los poemas satíricos de su juventud como en poemas de otra envergadura y alcance, como *La tierra baldía* o los *Cuatro cuartetos*, Eliot estaría representando un papel, indistinguible de su ser más íntimo y poliédrico.

⁶ Cf. *Young Eliot*, p. 123.

En sentido estricto, Eliot no descubrió nada nuevo, o nada que no supiera ya, en Laforgue: toda esa imaginaria “moderna”, todas esas voces y posibilidades de ruptura, o incluso esa falta de decoro que se manifestaría en los segmentos más abiertamente dramáticos de *La tierra baldía*, ya se encontraban bullendo en su interior y esperando el momento para salir a la luz y desconcertar al mundo. Eliot no sólo descubrió en Laforgue el alcance del verso libre —un modo para desbaratar los cimientos de la tradición colocando explosivos en lugares clave de la poesía y la literatura de Occidente para hacerlos estallar a la distancia de un placer calculado; y ese *modo* es precisamente a lo que nos referimos cuando hablamos de modernidad— sino una forma de ser mórbida y salaz que era el contrapunto perfecto de sus modales afectados, su conservadurismo en lo moral y en lo político y su vestimenta clásica impecable. Esa afectación en sus modales —la salud siempre frágil de Eliot, que le impidió enrolarse en el ejército durante la primera Guerra— y esa impecabilidad en el vestido contrastaban, pues, con los intereses y las obsesiones que en Eliot habían comenzado a gestarse desde su niñez. Eliot nació y pasó su infancia en una ciudad del sur de los Estados Unidos, conocida también como la capital del rag-time. Seguramente en esos años finales del siglo XIX comenzó su afición por los ritmos afroamericanos que darían pie a la era de jazz. Pasaron los años antes de que este gusto por lo vernáculo y lo popular se materializara en la poesía de Eliot. Es verdad que todo esto pasó por el tamiz de Laforgue, pero también es verdad que en Eliot había un gusto genuino por la música popular que había comenzado a escuchar en las calles y en los callejones de su infancia y por el habla de la gente común. El propósito baudeleriano de abandonar el lirismo tradicional, o de sacrificarlo en aras de capturar el ritmo de la gran ciudad, en Eliot se convierte en un debate abierto entre la prosa y el verso —aunque quizá lo más adecuado, en un “poema” como *La tierra baldía*, sea hablar no de una oposición entre prosa y verso sino de una alternancia irregular entre el verso y las líneas de un diálogo insistente y variado que se produce de manera insospechada a lo largo del poema.

En un artículo publicado en marzo de 1917 en la revista *New Statesman*, “Reflections on *Vers Libre*”, Eliot transparenta la índole de sus consideraciones a este respecto, dejando en claro los motivos que lo llevaron a descartar el pentámetro yámbico como medio expresivo. “Pero el verso más interesante —anota— que se ha escrito en nuestra lengua se ha hecho a partir de una forma muy simple, como el pentámetro yámbico, y haciendo constantes variaciones sobre él; o a partir de ninguna forma, y aproximándose constantemente a una muy simple. Este contraste entre fijeza y flujo, esta impercibida evasión de la monotonía, es lo que constituye la vida misma del verso.” En un extremo de la ecuación que propone Eliot, en este suscito recorrido por la historia de la lírica en lengua inglesa, se encuentra Chaucer y en el otro los experimentos que con la musicalidad de las palabras en sí mismas y la musicalidad de la línea carente de rima emprendió Shakespeare en sus textos dramáticos (Eliot era sumamente crítico con los sonetos, por considerarlos proezas verbales demasiado artificiosas para ser

juzgadas en tanto verdadera poesía). Si hubiera necesidad de definir en términos más o menos abstractos el patrón al que obedecen las fluctuaciones constantes que caracterizan a un poema como *La tierra baldía*, podríamos usar precisamente esas dos palabras a las que recurre Eliot en su artículo de 1917: fijeza y flujo.

Eliot no aprendió de Laforgue el desparpajo, que se encuentra en las 433 líneas de *La tierra baldía* con cierta mesurada abundancia, sino, en realidad, la desconstrucción de la noción de lirismo en un ámbito tan vasto como el de la tradición de la poesía en Occidente. Eliot, un espíritu crítico seco e inflexible, reverenciaba a Dante y lo que, de una manera o de otra, se había desprendido del cuerpo de la *Divina comedia*. Sin embargo, sometido a la presión y a las altas temperaturas de esa tensión entre la prosa y el verso, que constituye probablemente el fondo de la experiencia retórica que la poesía significaba por aquel entonces para Eliot, el cuerpo del poema —el cuerpo de la tradición— se desprendió de su carne y se quedó en los huesos, tal como ocurrió con el cadáver de Flebas, el Fenicio, cuando éste se sumergió en las aguas y después de un tiempo volvió a emerger antes de volver a hundirse definitivamente.

En sentido estricto, a finales de 1908, cuando Eliot leyó por primera vez los poemas de Laforgue en la antología de Arthur Symons, lo que vislumbró en ellos fue el sistema circulatorio de posibilidades y correspondencias que pondría en práctica en la estructura aparentemente irregular y/o aleatoria de *La tierra baldía* por cuanto se refiere a las cantidades silábicas y sonoras que distinguen al poema.

Propiamente, *La tierra baldía* no está compuesta de versos libres, sino de segmentos de versificación irregular que no siempre tienen el propósito de anular el metro y la rima, si bien cada segmento cumple con una función específica dentro del poema. Un repaso de cada una de las cinco partes del poema puede conducir a revelaciones en cuanto a los aspectos formales que convirtieron a Eliot en el ejemplo más representativo de una especie: la del poeta moderno. Así pues, como ya hemos dicho muy principio de este comentario, las primeras líneas del poema, que a un lector desprevenido podrían parecerle de una originalidad suprema, revelan, a partir de una lectura informada, la estela de su procedencia: el principio del Prólogo General de *Los cuentos de Canterbury*. Comparadas contra este otro principio, los versos de Eliot parecen no sólo una reelaboración sino incluso una calca. La cita encubierta, o la paráfrasis poética, se convierte entonces en el primer movimiento de una serie de estrategias que conducen a una reformulación crítica de la naturaleza misma de la poesía. Enseguida lo que sucede quizás nada tiene que ver con la poesía, sino con la política. Introducir un discurso en alemán en un poema escrito directamente en inglés por un norteamericano que tenía la aspiración a convertirse en ciudadano inglés y miembro de la comunidad anglicana abre un paréntesis a la polémica. Eliot muy probablemente conoció a la condensa Marie Larisch, que está directa y fatalmente relacionada con la sucesión al trono de la corona austrohúngara en los años inmediatamente anteriores al estallido de la

primera gran guerra. Las simpatías y las diferencias de Eliot respecto de la supremacía germana y anglosajona en el campo de la literatura y la política se abren a formas difíciles de apostrofar con claridad. Podríamos decir, desde un punto de vista retórico, que el poema se abre por primera vez a un sistema de referencialidad multilingüística que vuelve a Eliot no *rara avis* sino poeta moderno por antonomasia, por esa falta de cuidado y esa irracundia poética que lo inclina, como a Laforgue, a los abismos del sinsentido.

La procedencia de cada verso de *La tierra baldía* puede rastrearse, de cada línea puede decirse y escribirse algo que complique el panorama y redireccione el poema hacia el contexto donde se originó la modernidad en Occidente.⁷ *La tierra baldía* es un principio y un final, por todo aquello que comprende y significa. Citas claras o encubiertas y paráfrasis que ahondan con descaro en nuestra necesidad de un referente. Para el joven Eliot, Europa⁸ es una suerte de rasero verbal e intelectual que encuentra en estos versos —y en estos habitáculos de prosa— un descaro y una reformulación donde el siglo XIX y el pasado inmediato (la decadencia del Imperio Austrohúngaro, por ejemplo) encuentran un acomodo difícil de catalogar fuera del ámbito del fin de siglo y, por tanto, de la necesidad de una crítica que habría de conducir a un nuevo paradigma.

⁷ Paz —y otros críticos del periodo moderno, como Guy Davenport— tiene razón cuando dice que la modernidad no fue innovación en un sentido estricto, sino más bien un regreso a los orígenes. Los orígenes de Eliot, a diferencia de Pound, que hizo partir su versión particular de lo moderno de los poetas provenzales, se encuentran en la obra de Dante. *La tierra baldía*, de hecho, puede leerse como una respuesta, y una confrontación constante, con la *Divina comedia* de Dante. Es verdad que hay otras voces, más o menos veladas, que se manifiestan a lo largo del poema de Eliot y que proporcionan claves decisivas para su lectura —Baudelaire, Wagner o Shakespeare—, pero ninguna de ellas resulta tan importante como la de Dante: el constructor de un poema que no se circunscribió a mostrar, frente a su siglo y a su tiempo, lo que la belleza podría significar en términos de expresión literaria o verbal, sino que abarcó las diferentes colinas y las cumbres del pensamiento de su época, para dejar tras de sí la imagen de todo un periodo, que ahora conocemos como Edad Media. Mil trescientos años de historia están contenidos en el poema de Dante, sin tomar en cuenta las derivas o las vertientes de su propio pensamiento, que derraman el vaso de la cultura occidental y se prodigan hacia otros territorios de cultura y pensamiento que sería posible localizar en el Oriente de nuestra propia cultura.

⁸ En Eliot hay un periplo, un viaje de ida y vuelta, que pretende alcanzar y conquistar un territorio de alta cultura (Europa y tres de sus idiomas principales: el inglés, el francés y el alemán) para después remontarse a los orígenes de una sensibilidad y una cultura que tiene en lo popular, y en las deformaciones vernáculas de una lengua, un referente. Pienso por ejemplo en la música popular afroamericana, que Eliot escuchó desde su infancia en las calles de San Luis, y en el vodevil como primera forma de representación que Eliot conoció en su adolescencia y primera juventud y que se encuentra, en calidad de germen, en las secciones más vulgares y dialógicas de *La tierra baldía*, confiriéndole al poema una dimensión abiertamente dramática y pecaminosa.

2. UN LUGAR EN EL BOSQUE

La segunda parte de *La tierra baldía*, “Una partida de ajedrez”, es la más difícil de traducir y clasificar. Por una razón: a diferencia de la primera parte y las tres posteriores del poema, ésta es la menos anglosajona del conjunto. Es, en un sentido paródico y retórico, lo más próximo al Barroco de todo el poema. En un artículo de 1954, incluido por Hugh Kenner en su antología de ensayos críticos sobre Eliot, George L. K. Morris afirma que se trata en realidad de un desprendimiento de las memorias de la condesa Marie Larisch, que Eliot estaría ajustando y recreando dentro del esquema de su obra. “El decorado de *La tierra baldía*, asimismo, guarda una similitud con ciertos pasajes del libro de la condesa Larisch. Los primeros versos de la Parte IV (*sic*) hacen eco de una descripción del vestidor de la emperatriz,⁹ con su notable combinación de magnificencia y *ennui*”, escribe.¹⁰ La observación no carece del interés, pese a los errores que comete el señor Morris consignando una parte que no es —en realidad se trata de la Parte II— y una fecha que no se corresponde con la de la primera publicación de las memorias de la condesa Larisch —*My Past* se publicó originalmente en 1913. Muy probablemente Eliot leyó este libro, que en su tiempo fue una lectura muy popular por estar ligada, de manera íntima, con el probable magnicidio del archiduque Rodolfo, heredero a la corona del Imperio Austrohúngaro, si bien el diálogo de la primera Parte del poema pudo basarse en un encuentro, y una conversación, entre Eliot y la condesa Larisch, que pudo producirse en Múnich, durante la visita de Eliot a esta ciudad en el año de 1911.

En su artículo sobre las memorias de la condesa Larisch, George Morris no especifica en qué palacio, ni mucho menos en qué salón o habitaciones, de la emperatriz Sissi estaría pensando Eliot cuando escribió este pasaje (vv. 77-110 de *La tierra baldía*). Para un lector del poema, esto al parecer no reviste mayor importancia. Sin embargo, la descripción en Eliot de un salón y una recámara adyacente podría de hecho estar inspirada en una sección del palacio de Gödöllo, una joya arquitectónica del Barroco que la familia real de Austria-Hungría solía favorecer con visitas más o menos prolongadas sin que mediara una fecha específica en el calendario. El palacio aparece descrito someramente en el Capítulo III de las memorias de la condesa Larisch: “Gödöllo es un coto de casa en Hungría que pertenece al Emperador de Austria. La casa es un edificio largo, oblongo y bajo con torres en forma de domo; cerca

⁹ El autor se refiere a la condesa Isabel de Baviera (1837-1898), casada con el emperador Francisco José de Austria en 1854, también conocida y recordada como Sissi. Un asesino le enterró un estilete en el pecho, a la altura del corazón, cuando Sissi paseaba con una dama de compañía a la orilla del lago Lemán. Las circunstancias que rodearon este episodio, así como las de la muerte de su hijo Rodolfo en 1889, nunca se esclarecieron del todo.

¹⁰ Cf. “Marie, Marie, Hold on Tight”, en *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*, Londres, Prentice-Hall, 1986, pp. 86-87.

de ahí hay bosques densos, pero su entorno inmediato es una suerte de sendero de gravilla” (*My Past*, 60). De no ser por la lectura de este libro, que se publicó años después del hipotético encuentro entre Eliot y su autora, es improbable que Eliot hubiera conocido en persona el palacio de Gödöllo, pero no deja de ser interesante, no sólo en relación con este pasaje en particular sino con la trama en general del poema, la forma en que la historia de la familia real austriaca se relaciona con los símbolos y los hilos temáticos principales de *La tierra baldía*.

El primer tramo de la segunda parte, “Una partida de ajedrez”, describe un salón barroco donde la arquitectura, es decir, el objeto de la descripción, se corresponde con la escritura de estos treinta y tres versos. Las estrategias del Barroco se reproducen desde el verso inicial: hiperbaton, frases incidentales con carácter adjetivo y gerundios, que estiran la primera oración hasta los nueve versos. Una mujer, que podría ser la emperatriz Sissi, está sentada en una Silla, cuya mayúscula inicial hace recordar la etimología latina de ‘cátedra’. Pero el asiento es en realidad un trono, desde donde la emperatriz preside la escena y contempla su propia belleza en un espejo. Unos “estandartes” realzan y sostienen el marco del espejo, cuyas molduras están envueltas por los frutos de unas parras, a través de las cuales se asoma la figura de un Cúpido, que cobija, bajo sus alas, a otra criatura lasciva y amorosa. Si el estilo de Eliot, en esta sección del poema, replica el estilo arquitectónico y el decorado del salón que describe, el vocabulario que emplea, en una mayoría significativa, proviene directamente del latín y no tanto del inglés antiguo, como sucede en la sección anterior, de raíces principalmente germánicas (como se aprecia, por ejemplo, en las diferentes citas de la ópera *Tristan und Isolde* de Wagner). El perfume sintético de la emperatriz enrarece la atmósfera del salón donde nos encontramos, volviendo aún más denso el humo que se desprende de un candelabro de siete brazos (“sevenbranched *candelabra*”) y poniendo de realce la decoración del techo artesonado (“coffered *ceiling*”). En este punto, el aire de la habitación está lo suficientemente enrarecido y es tan embriagador que nada impide que frente a los ojos de los *voyeurs* que contemplan esta escena pase el relieve de un delfín tallado en la piedra. El recurso, figuras que cobran vida en una habitación vacía de no ser por el testigo de un espejo, se había presentado antes en las catorce líneas del “Soneto en ix” (1868-1887) de Mallarmé, donde una ninfa, bajorrelieve tallado en la luna de un espejo, recibe el ataque furioso de un partida de unicornios (hay un aire de descendencia entre este segmento de *La tierra baldía* y el soneto de Mallarmé). Encima de una “repisa antigua” puede verse la representación —probablemente un cuadro— de un “lugar en el bosque”¹¹ donde acontece la “transformación” de Filomela. El “cambio” de Filomela en un paraje de

¹¹ “A sylvan scene” aparece en el *Paraíso perdido* de Milton, como lo hace constar Eliot en sus notas. En el poema, ‘scene’ tiene la connotación de un ‘lugar’ o ‘paraje’ en un bosque, pero también la palabra podría referirse a lo que sucede en ese ‘claro’ boscoso. Etimológicamente, ‘sylvan’ proviene de *selva*, la palabra latina que sobrevive en el toscano de Dante para significar ‘bosque’. Milton describe este umbral, antesala del Paraíso, como “a steep

un bosque es el mismo que le ocurre a la supuesta emperatriz que vislumbramos al principio de este segmento del poema: de un momento específico de la historia de Occidente, pasamos a un momento indeterminado en el tiempo; estamos ahora en el no-tiempo del mito que constituye el trasfondo de los acontecimientos históricos que podemos vislumbrar a través de la trama de *La tierra baldía*.

Quien se encuentra detrás del “cambio” de Filomela es un “rey bárbaro”: Tereo.¹² La historia se encuentra en Ovidio y ha sido relatada muchas veces desde entonces. Tereo, rey de Tracia, está casado con Procne, hija del rey de Atenas. Procne insta a su marido a que viaje a su tierra, se entreviste con su padre y le pida permiso de que su hermana Filomela viaje de regreso con Tereo para visitar a su hermana. Tereo hace lo que su esposa le pide y se embarca con rumbo a Atenas. Ya en Atenas se entrevista con su suegro y le comunica el deseo de su hija de ver a su hermana menor, Filomela. Filomela se presenta ricamente ataviada y de inmediato provoca la pasión de Tereo, quien se siente dispuesto a cualquier cosa con tal de poseer a la joven. Pandion accede finalmente a los deseos de ambos y despide a su hija, que se embarca con Tereo de regreso a Tracia.

Cuando la nave atraca en las costas de su país, Tereo arrastra a Filomela a refugio que se encuentra en “los bosques antiguos”. Es allí donde ocurre la “transformación” de Filomela: Tereo le confiesa la bajeza de su propósito antes de tomarla por la fuerza. Bañada en lágrimas, llena de ira e indignación por lo que ha sucedido, Filomela amenaza a Tereo con denunciarlo y dar a conocer su agravio; invoca la justicia de los hombres y la de los dioses, que todo lo ven. Tereo le corta la lengua con su espada para que no lo haga, y vuelve a profanar a la muchacha con su sexo enfurecido. Estos son los sonidos lúbricos que se escuchan en el poema y que Eliot encubre de manera pudorosa —pudorosa y morbosa a la vez, porque el pudor es una de las formas que adopta la morbosidad del voyerista— en la onomatopeya que tradicionalmente se le adjudica al canto del ruiseñor en la poesía de lengua inglesa. “Jug jug jug” es lo

wilderness, whose hairy sides / With thicket overgrown, grotesque and wild, / Access denied; and overhead up grew / Insuperable height of loftiest shade, / Cedar, and pine, and fir, and branching palm” (*Paradise Lost*, IV, 135-39). Habría que recordar que el Paraíso, de acuerdo con la concepción católica de Milton, es el lugar sagrado donde el hombre se reencuentra con Dios.

¹² El hecho de que Tereo sea un rey “bárbaro” merece un comentario aparte. En un principio, los griegos llamaban “bárbaros” a todos aquellos que venían fuera de Grecia, es decir, a los extranjeros. Esta oposición entre civilización y barbarie quizá se encuentra aludida en la Parte IV del poema, cuando se habla de un “Gentil o judío”, es decir, aquel que conoce las Escrituras y observa las tradiciones y aquel que no. Este sería asimismo uno de los puntos de contacto entre la poética de Eliot, encarnada en *La tierra baldía*, y la poética de Kaváfis, donde no sólo se presenta un sentido de la historia similar al que Eliot manifiesta en su obra maestra, como lo señala Seféris en su ensayo sobre ambos poetas (“K. P. Kaváfis – T. S. Eliot: un paralelo literario”), sino la conciencia de que el final de la civilización había llegado con el estallido de la Guerra. En el caso de Eliot, el advenimiento de la barbarie no significa otra cosa sino la contaminación y la corrupción del idioma, uno de los procesos más ostensibles que explica en gran medida las anomalías que definen la modernidad de *La tierra baldía*.

que escucha Filomela en en cuello, en su cuerpo y en su carne: es el jadear que produce la lascivia satisfecha y criminal de Tereo cuando la está profanando en el bosque sagrado. Porque Tereo está cometiendo un doble acto profanatorio: primero, está profanando con su sexo el cuerpo virginal de la muchacha y al mismo tiempo, está profanando el bosque —uno de los lugares escogidos por los dioses para comunicarse y encontrarse con los hombres.

Al cabo de un año de cautiverio, Filomela se las ingenia para hacer llegar a Procne el relato de lo que ha sucedido y el lugar donde se encuentra. El día en que comienzan las Dionisias, es decir, la festividad en honor de Dionisos, Procne da con el paradero de su hermana y la lleva encubierta a su palacio. Procne está decidida a cobrar venganza de su esposo. Se encuentra con su hijo, Itis, y decide asesinarlo, cocinarlo y darle de comer a Tereo la carne de su propio hijo con el pretexto de un banquete. Tereo come la carne de su hijo y es a Filomela a quien le corresponde hacérselo saber al, haciendo acto de presencia en el comedor. Tereo, presa de la confusión, la ira y el asco, desenvaina su espada en busca de venganza y en su huida, Filomela se transforma en ruisenior. Esa es la transformación a la que se refiere Eliot en esta parte del poema, y es el acto que habrá de unificar en una sola trama las diferentes historias —o escenas propiamente dicho, porque *La tierra baldía* participa más del drama que de la narración— que habrán de concurrir en el desarrollo ulterior del poema.

En una habitación aledaña al salón donde están sucediendo estas cosas, una mujer se cepilla el cabello antes de irse a la cama. Se escuchan pisadas que se arrastran por los peldaños de una escalera hipotética y el fuego del hogar reverbera en las palabras de la mujer y su marido (casi un fantasma). Entonces ocurre en el poema el famoso pasaje donde se escucha la voz de una mujer que se encuentra mal de los nervios:

“Me siento mal de los nervios esta noche. Sí, mal. Quédate conmigo.

“Háblame. Por qué nunca hablas. Habla.

“¿En qué estás pensando? ¿Qué pensamiento? ¿Qué?”

“Nunca sé qué estás pensando. Piensa.”

(vv. 111-14)

Los esposos discuten esa noche —asumimos que es de noche, antes de irse a dormir a la cama, es decir, uno de los momentos de mayor intimidad en un matrimonio—, y la discusión entre ambos se vuelve muy amarga. Se dicen cosas hirientes que aluden a la condición mental de uno de ellos. Como en otras secciones dialógicas de *La tierra baldía*, donde las voces están bastante diferenciadas y uno puede determinar con cierta facilidad quién es el que habla, aquí las voces están indiferenciadas. No sabemos bien a bien quién dice qué cosa; sin embargo, los estudiosos de la vida y la obra de Eliot han querido identificar en este pasaje la voz de Vivienne, su primera esposa. Vivienne Haigh-Wood se casó

con Eliot en 1915 y se separaron en el invierno de 1932, cuando Eliot viajó a los Estados Unidos en parte para dar clases en la Universidad de Harvard y en parte para separarse de Vivienne, cuya salud mental terminó de quebrantarse a raíz de esta separación y vivió internada en una institución para enfermos mentales desde 1938 hasta 1947, el año de su muerte.

Los cuentos de Canterbury es un ejemplo, acaso el más claro y elocuente del periodo medieval tardío, de cómo las dificultades que encuentran las partes de un matrimonio para entenderse pueden integrarse en el flujo de un poema narrativo. Esta misma disgregación del ser (hombre / mujer) se encuentra en *La tierra baldía*, abordada con una misma orientación: tanto Eliot como Chaucer, en sus respectivos poemas, apuntan hacia la superación de los opuestos mediante el trazo de una trayectoria, que en Chaucer se traduce en un peregrinaje, desglosado en una serie de episodios relativo cada uno a la intervención de un personaje (en *Los cuentos de Canterbury* hay un cuento general que engloba una serie de cuentos, cada uno de los cuales expone y dirime una cuestión relacionada ya sea con la vida, la muerte o la existencia de Dios; sin embargo, podría decirse sin temor a equivocarse que la separación que está en juego, la herida que pretende subsanarse a través de la consumación de un recorrido que terminará en el pueblo de Canterbury, es la división de los roles asignados socialmente a hombres y mujeres desde tiempo inmemorial). Tanto Eliot como Chaucer, en sus respectivos poemas, hablan de la concupiscencia, que en sus orígenes tiene una connotación doble: por un lado, la palabra está referida al deseo de dinero (la codicia) y por el otro al deseo de la carne (la lascivia).

Dejando a un lado las complejidades de la obra de Chaucer, donde Eliot posiblemente encontró un espejo donde vio reflejada la necesidad que tenía en aquellos años de efervescencia modernista de contrastar un lenguaje, hecho de símbolos y referencias cultas, con el folclor, es decir, el habla y las raíces “vulgares” no sólo del lenguaje sino de la música que Eliot había conocido en su infancia en San Luis, en el Medio Oeste de los Estados Unidos; así pues, podemos decir que uno de los ejes temáticos en torno de los cuales gira y se estructura *La tierra baldía* es el deseo. Nacido en una familia unitarianista, Eliot se crio creyendo en la división del cuerpo y el alma. Esto trajo consigo una profunda conciencia del pecado, desprendida de la acción del deseo sobre su propio cuerpo, y una morbosidad alimentada por una misma conciencia pecaminosa frente al deseo y su satisfacción en los otros. A lo largo del poema, como lo hace constar Eliot en sus notas, la figura del *voyeur* —o del testigo— adquiere una relevancia absoluta: “Lo que Tiresias *ve*, de hecho, es la sustancia del poema”. ¿Y qué es lo que “ve” Tiresias¹³ que constituye la sustancia del poema?

¹³ Eliot alude a dos cosas: a la ceguera del profeta, que *ve* desprovisto de globos oculares, y a su condición hermafrodita, que lo diferencia del resto de los demás personajes de la *historia* (la historia que se cuenta a lo largo de *La tierra baldía* es, por un lado, la historia crítica o paródica de la poesía en Occidente, desde Dante hasta

3. EL CANTO DEL RUISEÑOR

En *La tierra baldía* hay tres escenas de sexo no consensuado. La primera, la violación de Filomela por parte del “rey bárbaro” Tereo en el inicio de la Parte II. La segunda es una de las escenas más complejas del poema desde un punto de vista “técnico”: dos mujeres conversan en un bar al anochecer. Sabemos esto porque el bar está a punto de cerrar. Por eso se escucha la voz del cantinero que, de cuando en cuando, con cierta insistencia, dice: “DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA”. Las versales y las versalitas, introducidas por Eliot en la estructura eminentemente dramática de este segmento del poema, tienen la misma función que las versales y las negritas en *Un golpe de dados* de Mallarmé: indican un incremento sustantivo en el volumen de la voz (el poema debe ser leído en voz alta y, por tanto, la tipografía y el acomodo espacial de los versos en la hoja en blanco del poema recuerdan la notación musical de una partitura). La frase, “DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA”, semeja un grito a voz en cuello para indicar a los habituales del bar que se aproxima la hora de cerrar. El vozarrón del cantinero se escucha por encima de las voces de las mujeres que discuten un tema hartamente espinoso: el esposo de una de ellas, Lil, acaba de ser desmovilizado del ejército inglés y muy pronto regresará a casa con su familia. Originalmente, para significar la licencia definitiva que los soldados sobrevivientes de la guerra habían recibido al final de la misma, en noviembre de 1918, Eliot había escrito: “When Lil’s husband was coming out of the Transport Corps” [Cuando el marido de Lil estaba saliendo de la Corporación de Transportistas]. Pound sugirió “demobbed” no sólo para recortar el verso, sino para darle más precisión y acentuar, de paso, la entonación *cockney* de la conversación entre estas dos mujeres. El esposo de Lil vuelve de la guerra y querrá por tanto “pasar un buen rato” —es decir, tener sexo. La esposa está desolada porque tener sexo con el marido significa quedar embarazada una vez más. Lil tiene 31 años, cinco hijos y acaba de sufrir un aborto inducido por unas pastillas que le recetó el boticario para tal efecto. La otra mujer, su “amiga”, le recrimina su actitud (presumiblemente, más que contenta por el regreso de su marido, Lil está desolada). Si ella no puede o no quiere complacer a su marido, otras podrán hacerlo, le recuerda la amiga. Lil, resignada, podría decirse que lo prefiere. La conversación se desbarata al final cuando se escuchan las voces de los demás comensales del bar, que comienzan a despedirse... Eliot reproduce sus voces con la fidelidad de un dramaturgo, pues en esta sección del poema se comporta como uno de oído finísimo y capacidad de síntesis extraordinaria. Aunque no podría hablarse de una escena de sexo no consensuado, esto está sugerido en la negativa de la esposa a quedar embarazada de nuevo para complacer a su marido, en el hipotético caso de que éste quisiera acostarse con su esposa de treinta y un años, cinco hijos y un aborto, del cual él seguramente no tiene noticia. De cualquier modo, lo que refleja esta conversación son las dificultades que encuentran

nuestros tiempos; y, por el otro, la historia de Occidente, desde los tiempos de Jesús hasta el fin de la primera Guerra).

las mujeres para entenderse con sus esposos (si bien la misoginia de Eliot ha sido un asunto muy ventilado y discutido por sus lectores informales y sus críticos, aquí asume y defiende el punto de vista femenino), descubriendo lo desventajoso e infernal que puede llegar a ser un matrimonio para una mujer.

De nuevo, en la Parte III, “El Sermón del Fuego”, el canto del rui señor antecede una escena, no menos sutil que la anterior: el encuentro “forzado” entre una mecanógrafa y el empleado de una firma comercial. A diferencia de la escena anterior, ésta es mucho menos teatral y más narrativa. Tiresias, el “anciano de tetas arrugadas” que en otra vida fue mujer y que ahora es un vidente ciego, es el narrador (el testigo, el *voyeur*) que describe la escena: la casa de la mecanógrafa a la hora del té; la joven limpia los restos de su desayuno y se prepara una comida rápida. Espera la visita incómoda del empleado de una firma comercial, un joven insulso y rubicundo que, si no está dicho, sí está sugerido entre las líneas del poema: produce un asco anticipado en el cuerpo de la joven. El empleado de poca importancia pero con aires de grandeza toca a la puerta, se introduce en la vivienda y, cuando lo considera oportuno, asedia a la joven con caricias, que no son bienvenidas, pero que tampoco producen en ella un rechazo rotundo. Cuando termina se despide con un beso “condescendiente” y desciende por los peldaños de una escalera que se encuentra a oscuras. Es imposible no relacionar estos hechos modernos con aquellos mitológicos que se aluden en la segunda parte del poema.

A través de estos pasajes tan crudos Eliot no sólo estaba tendiendo un puente con la trama de enredos maritales de *Los cuentos de Canterbury*, sino introduciendo el conflicto que su propia experiencia matrimonial había arrojado como saldo. A finales de 1922, cuando *La tierra baldía* se publicó primero en *The Criterion* y después en una editorial de Nueva York, Eliot estaba cumpliendo con Vivienne siete años de casado. Vivienne era una mujer inteligente que había estimulado la carrera literaria de Eliot y había comprendido, a su manera, el alcance de su obra. Sin embargo, sus constantes crisis nerviosas habían derivado en una dependencia de sustancias, como la morfina, que ella requería para tranquilizarse y sobrellevar la vida dentro del matrimonio. Se habla mucho de la inestabilidad de Vivienne, pero Eliot como marido tampoco debió haber sido fácil. Su constitución emocional tampoco era muy fuerte y, de hecho, algunas secciones del poema las había escrito mientras convalecía de severas crisis o recaídas que mermaban su salud. En el invierno de 1921 se produjo la última crisis que registra *La tierra baldía*.

“A la orilla del Lemán estaba sentado y lloraba...”, dice el verso 182 del poema (Parte III, “El Sermón del Fuego”). Lawrence Rainey apunta que en este verso Eliot estaría recreando los primeros versos del salmo 137: “A orillas de los ríos de Babilonia / estábamos sentados y llorábamos, / acordándonos de Sión”. Algunos críticos de Eliot han supuesto que éste estaría acordándose de Jean Verdenal, muerto en 1915 en la batalla de Galípoli, y aludiéndolo por medio de la palabra Lemán (en francés vernáculo,

l'amant). En realidad, Eliot estaba acordándose y llevando el registro de un periodo en el que estuvo convaleciente de una crisis de nervios en Lausanne. Allí terminó la cuarta parte del poema, “Muerte por agua”, y dio por terminado el manuscrito, antes de entregarlo a Pound. “[Eliot] Buscará en la Edad Media la ‘unidad’ destrozada por la sociedad de masas y la economía de mercado”, escribe José Emilio Pacheco en la Cronología que acompaña su versión de los *Cuatro cuartetos*.¹⁴ Pacheco tal vez tenga razón, pero la unidad que Eliot desea recuperar y que busca, en efecto, en la Edad Media, es el estado anterior del hombre, y la mujer, que no requiere de la ilusión de estar en comunión uno con otro ser para encontrar la plenitud a través del sexo. El androgino primordial de los viejos tratados de alquimia y de los diálogos platónicos se encuentra sugerido en estas líneas del poema como una solución al periodo de esterilidad y las crisis nerviosas que podrían interpretarse como metáforas de la tierra yerma que Eliot había encontrado en el libro de Jessie Weston sobre la leyenda del Grial. En el fondo del conflicto que Eliot tenía con su mujer, Vivienne, estaba el conflicto que Eliot, desde que ésta empezó a manifestarse, había tenido con su propia sexualidad. El deseo, la concupiscencia del rey bárbaro Tereo que lo lleva a profanar el cuerpo de la joven Filomela en el relato de Virgilio, es, como afirman los budistas, lo que se encuentra en la raíz del sufrimiento que los hombres padecen en su paso por la tierra. En las Partes III y V del poema, claramente influidas por sus estudios sobre budismo, Eliot encuentra una solución radical al problema de la carne: el ascetismo. No lo practica nunca de manera abierta, pero se trata de una realidad que lo ronda y marca de por vida.

4. FLEBAS, EL FENICIO

Comparada con las partes precedentes y la parte final, la Parte IV de *La tierra baldía*, “Muerte por agua”, es la más enigmática de todo el poema. Se trata en realidad de una adaptación al inglés de la última estrofa de un poema de Eliot escrito directamente en francés, “Dans le restaurant”, que apareció en los *Poemas* de 1920. “Teme la muerte por agua”, dice Madame Sosostriis en la Parte I, y esta advertencia parece encontrar aquí su justificación y desarrollo. Eliot eliminó esta sección en el manuscrito original, pero Pound lo convenció de restituirla, sin aportar mayor argumento que la incertidumbre y la ansiedad que puede provocar en el lector, algo que va de la mano de una serie de preguntas relacionadas con la muerte, el destino y la identidad del timonel de la embarcación. Algunos estudiosos han supuesto que se trata de la presencia fantasmagórica de Jean Verdenal, que recorre de una u otra forma el texto de *La tierra baldía*. El agua, el mar, la navegación, la muerte y la resurrección del enigmático personaje que aparece en este segmento del poema parecen tener una conexión íntima

¹⁴ Cf. *Cuatro cuartetos*, p. 156.

con la lectura y algunos símbolos que forman parte de la investigación de Jessie L. Weston en su libro *From Ritual to Romance*.

El agua es un símbolo —y una realidad— recurrente a lo largo de todo el poema y su significado podría tener que ver con la preocupación de Eliot en esa época por los sueños, las alucinaciones y las visiones inducidas de los caballeros que, en las leyendas artúricas, recibían una encomienda para, una vez cumplida la hazaña o resuelto el acertijo, la salud pudiera volver al cuerpo del rey y la fertilidad a las tierras de su reino. Las implicaciones de esta afirmación pueden rastrearse siguiendo dos caminos diferentes.

Flebas no es el único muerto por agua en *La tierra baldía*. Ludwig II de Baviera, pariente cercano de la condesa Larisch y aludido en el segmento del poema que cuenta parte de la historia de la familia real austriaca (vv. 8-18), murió en 1886 bajo circunstancias nunca del todo esclarecidas en el lago Starnberger (“El verano nos sorprendió, abatiendo el Starnbergersee / Con un chubasco...”). A Ludwig se le recuerda por la devoción que sintió por Wagner y haber llevado esta relación a los límites del delirio. Ludwig era primo de la reina Isabel de Austria, que murió, también bajo circunstancias misteriosas, a la orilla del lago Lemán (“A la orilla del Lemán estaba sentado y lloraba...”). La muerte de Sissi en 1898 ocurrió nueve años después de otro magnicidio, el de su hijo Rodolfo de Habsburgo, que fue encontrado muerto al lado de su amante, la baronesa de Vetsera, en el pabellón de caza de Mayerling en enero de 1889. El asesinato de Rodolfo —oficialmente se dijo que los dos amantes se habían suicidado— convirtió a Francisco Fernando de Austria en heredero a la corona del imperio austro-húngaro, y el atentado de Sarajevo del 28 de junio de 1914 no sólo acabó con la vida del archiduque Francisco Fernando, sino que fue el detonante de la Gran Guerra, hecho de capital importancia para comprender el desarrollo de *La tierra baldía*, un poema que, en un sentido histórico, comienza precisamente en esa fecha y termina con el armisticio de finales de 1918.

La tierra baldía sucede en dos planos diferentes, uno histórico, como ya se dijo, y otro cósmico o mitológico.¹⁵ Las tragedias sucesivas de los Wittelsbach y los Habsburgo, que desembocan en el estallido de la primera Guerra, le sirven a Eliot para poner en práctica su método alusivo. Le basta una mención, aparentemente inofensiva, a la condesa Marie Larisch, a quien probablemente conoció en su primer viaje a Europa en 1911, para desencadenar en el lector una serie de asociaciones históricas que tienen que ver con un momento decisivo en la historia europea del siglo XX y, por otro lado, que conectan estos hechos con las nociones de tierra yerma o periodo de infecundidad en el reino. En un

¹⁵ En realidad, se trata de tres planos distintos, si tomamos en cuenta el plano estrictamente autobiográfico, que como demuestran los estudios de Robert Crawford y Lyndall Gordon en sus respectivos libros, no es de poca importancia en relación con los otros dos.

plano simbólico, la monarquía estaba enferma y en el suelo de Occidente se veía reflejada esa enfermedad en la forma de las devastaciones que asolaron los campos europeos durante el primero de los grandes conflictos armados del siglo XX.

En la dimensión cósmica, que no es otra sino la dimensión del mito, Ludwig II de Baviera, muerto por agua en 1886 bajo la sospecha de haber sido asesinado y luego sembrado en las aguas del Starnbergersee, podría ser un trasunto de Flebas, el Fenicio, uno de los personajes salidos de la imaginación de Eliot que, como en el caso de la señora Porter o de Sweeney, adquieren vida propia y se convierten en personajes secundarios o protagonistas de la trama compleja del poema. Flebas pudo haber muerto ahogado frente a la bahía de Cornwall, en un tiempo del cual se ha perdido la memoria. En ese sentido, es muy probable que sea, a su vez, un transunto de Adonis, cuyo culto, como nos lo hace notar Jessie Weston, se originó en Fenicia.¹⁶ Quizás sean dos los mitos principales que sirven como ejes rectores del poema: uno, la violación de Filomela por Tereo; y el segundo, el mito de Adonis. Adonis, “que fuera tan guapo y tan alto como tú”, era un muchacho de origen divino que muere trágicamente y después de un periodo de añoranza, vuelve a la vida.

Hay una secuencia, tan breve como memorable, en la que se ve a Flebas muerto bajo el agua, una corriente submarina ha comenzado a quitarle la carne a sus huesos, antes de emerger de nuevo a la superficie y volverse a hundir, entregándose a la fuerza de un remolino:

Una corriente submarina
Descarnó sus huesos en murmullos. Al resurgir y caer de nuevo
Repasó los periodos de su madurez y juventud
Y entró en el remolino.

(vv. 315-318)

En el culto milenario de Adonis subyace el ciclo de las estaciones y el pacto renovado del hombre con los dioses para que la tierra seca recupere, con las lluvias, su fertilidad anterior. Esta misma añoranza se encuentra tras la suposición de que en este y otros pasajes de *La tierra baldía* se entrevera una añoranza por ciertos personajes, clave en la biografía de Eliot, como Jean Verdenal, que perdieron la vida de manera trágica y que se espera que resurjan del mundo de los muertos para continuar con el diálogo que alguna vez tuvieron con los vivos.

¹⁶ Cf. *From Ritual to Romance*, p. 33. “Ahora sabemos que el culto de Adonis, que gozó entre los griegos de una popularidad que llega hasta nuestros días, era de origen fenicio, siendo sus centros principales las ciudades de Biblos y Afaka. Desde Fenicia se extendió a las islas griegas, si bien la evidencia más temprana del culto se encontró en Chipre, y de ahí penetró tierra adentro, donde se estableció con firmeza.”

En algunas versiones de la leyenda del Grial, un caballero escogido por una valentía probada debe recorrer un yermo antes de encontrarse con un recinto sagrado donde se encuentra la imagen de su propio Destino, que habrá de cumplirse de manera inexorable. En la leyenda artúrica, el yermo no siempre es un desierto; también puede ser una ‘selva’ o un bosque —la vastedad de lo incongnoscible o ‘wilderness’— donde se pone en contacto con fenómenos que no puede explicarse del todo. Observa animales y por momentos cree escuchar y entender el habla de los animales; a veces, el animal que sirve de guía —o de indicio de la realidad del Espíritu— es un zorro y a veces es un ciervo. En algunas culturas antiguas, el ciervo es el símbolo de un umbral que separa el mundo de lo vivo y el mundo de lo muerto. El caballero debe purificar su cuerpo y expandir su conciencia mediante un contacto descarnado y brutal con la Naturaleza antes de llegar al castillo donde se encuentra el Rey, al que debe curar de acuerdo con una antigua concepción del guerrero, el cual no solamente conoce el arte y los protocolos cortesanos de la guerra sino el arte y los protocolos ceremoniales de la sanación de los enfermos. En versiones primitivas de la leyenda del Grial, el caballero que es enviado a reestablecer la salud del rey y devolverle al reino su fertilidad perdida ofrece su propia vida y se sacrifica a cambio de conseguir el cumplimiento de ambas premisas. Así pues, el caballero se convierte en el objeto de su búsqueda: el caballero es el Grial que habrá de procurar la salud del gobernante y la devolución de la fertilidad a las tierras que han perdido su añorado verdor.

El cuerpo es algo que surge y cesa, dice la doctrina budista. En varios momentos de *La tierra baldía* parece indistinguible el momento —o los momentos— en que la filosofía occidental cede frente al empuje de las consideraciones del mundo budista, que Eliot conocía con una profundidad asombrosa, por tratarse de la clase de persona que asociamos superficialmente con él: un conservador a ultranza, en lo moral y en lo político, con gustos literarios muy claros y radicales, que había terminado por convertirse al anglicanismo por así convenir a sus intereses y ambiciones. Porque hubo un momento en que Eliot pensó que el camino se encontraba en el ascetismo y la adopción sin cortapisas de la teoría budista de la vida y de la muerte. Sin embargo, muy a tiempo se dio cuenta de que éste no era un camino para él y terminó por ingresar al seno de la iglesia anglicana y ser un ciudadano plenamente aceptado por la sociedad inglesa, que Eliot consideraba una plataforma indispensable para la proyección internacional de su obra.

Pero el budismo nunca lo abandonó del todo. Está muy presente en los *Cuatro cuartetos* (1944), donde Eliot debate, en el plano de una filosofía y un entendimiento religioso muy personales, uno de los grandes temas de nuestra época, el tiempo. Muy probablemente, la solución que Eliot buscaba para el enigma que le planteaba la figura medieval del baldío se encuentra en la soledad contemplativa de este poema. De hecho, una de las singularidades de *La tierra baldía* se encuentra precisamente en esta oposición entre el misticismo católico, que en el poema lo representa la figura y las alusiones constantes

a la soledad y la transfiguración de San Agustín (vv. 308-311), y el misticismo oriental, representado por las enseñanzas del Buda. La Parte III, con todas las ambigüedades inherentes a la poética de Eliot en este periodo, gira en torno del “Sermón del Fuego”; y la Parte V, “Lo que dijo el trueno”, desemboca en tres enseñanzas fundamentales del budismo: el autocontrol, la generosidad y la compasión. Es posible que esto fuese lo que escuchó el guerrero cuando llegó finalmente a la Capilla Peligrosa y descubrió el vacío en su interior.

5. SOBRE LA TRADUCCIÓN

De acuerdo con el propio Eliot, el título del poema proviene de la lectura del libro de Jessie Weston *Del ritual al romance* (1920). Este libro, que Eliot consideraba fundamental para su poema, rastrea los orígenes de la leyenda del Grial. En este contexto, la “tierra baldía”, que en el poema de Eliot adquiere connotaciones “absolutamente modernas”, se refiere a un territorio vacío de sentido donde el hombre de conocimiento, caballero o asceta, se encuentra con una prueba iniciática: el caballero debe atravesar este territorio lóbrego hasta llegar a un lugar sagrado, donde se encuentra el caliz que hará posible revertir la situación en la que se encuentra el reino. La tierra baldía de la tradición medieval europea acaso proviene sin más del desierto, que en el misticismo católico y judío representaba precisamente eso: el lugar de la prueba, donde el santo o el asceta pasaba un tiempo determinado en busca de la purificación de su alma. También es posible que la tierra baldía medieval esté relacionada con las nociones de ‘selva’ o de ‘wilderness’ que aparecen en Dante, Shakespeare y Milton. Es posiblemente la misma selva que Shakespeare, en *El Rey Lear*, asocia a la intemperie: un espacio inconmensurable donde se manifiesta sin restricción alguna la fuerza de los elementos y que podría ser metáfora de lo inconsciente que explora Lear a partir de la pérdida de su reino.¹⁷ A lo largo de *La tierra baldía*, se encuentran alusiones más o menos claras a esta tradición tan relevante en el desarrollo de la literatura inglesa.

Algunos traductores de *La tierra baldía* han querido traducir el título reduciéndolo a una sola palabra (el páramo o el yermo). He preferido seguir el original, conservando el artículo, el sustantivo y el adjetivo, no sólo para remarcar la procedencia medieval del título, sino para señalar la connotación

¹⁷ Lear se despoja de su reino y, en cierto sentido, lo que está haciendo es despojarse del apego a lo material que le había impedido, en su juventud, ingresar en el terreno del espíritu: la vastedad —o ‘wilderness’— donde, en compañía de su bufón, se enfrenta a la furia de los elementos. Resulta significativa que sea un hombre al final de su vida quien toma la decisión de despojarse de su “ser anterior” y que su búsqueda interior se confunda con la locura. En realidad, lo que Lear está explorando es el territorio de lo inconsciente, que se materializa o se proyecta en el mundo externo. La suya, como la del caballero en el poema de Eliot, es una búsqueda que intenta revertir la situación en la que se encuentra el reino. Y el reino no es otro que la propia alma.

“moderna” de la que estaba revestido: las ciudades europeas afectadas por la resaca de los combates de la primera Guerra semejaban esa tierra seca e infértil.

Conservé las mayúsculas al inicio de cada verso por considerar no sólo que la tipografía era tan relevante para Eliot como para Mallarmé en *Un golpe de dados*; cada verso en *La tierra baldía*, a pesar de la libertad y la determinación que mostró el autor a la hora de romper con la tradición de la poesía lírica de lengua inglesa, cada verso, pues, está trabajado de manera independiente de su antecedente; así, en las secciones donde la glosolalia hace acto de presencia (en los versos donde se imita el canto de ciertas aves o se alude al jadeo de “los amantes”) cada verso funciona como una unidad que no requiere de la puntuación para comunicar su significado y se vuelve acorde en una partitura compleja o el trazo gestual de una pincelada en una obra de tamaño mural.¹⁸

En la víspera de la publicación de *La tierra baldía*, Eliot escribió en una carta a John Quinn: “Sólo espero que a los impresores no se les permita meter mano en la puntuación y el espaciado, ya que éstos son muy importantes para el sentido. No sé si estarás de acuerdo con la puntuación, pero estoy seguro de que te gustará el poema, ya que éste me parece lo mejor que he hecho jamás...” (19 de julio de 1922). La puntuación, el sentido del espacio y la distribución de los versos en el poema parecen derivarse, directa o indirectamente, de *Un golpe de dados* de Mallarmé, donde el poema se concibe como una partitura o un grabado. Traté de respetar en lo posible la puntuación original y, desde luego, el acomodo de los versos, por pensar que éste, en efecto, incide de manera determinante en el sentido del poema.

La tierra baldía, desde el punto de vista de la traducción, es un poema que impone una servidumbre casi absoluta a su traductor. Esta servidumbre debe entenderse sobre todo dentro de un contexto: el de la traducibilidad del poema. En ningún momento, durante el largo proceso que duró la confección de este poema, Eliot se propuso construir un *poema*. Su crítica, implícita en la conformación de su discurso, a la tradición poética occidental, desde Dante hasta nuestros días, dio como resultado un antipoema: un poema donde no hay presencia deliberada de una intencionalidad lírica. Eliot escribe desde la oposición entre la prosa y el verso, pero también lo hace desde la oposición entre lo vulgar y lo culto. Las zonas más “bellas” del poema están erosionadas por parlamentos procaces o violentos que los personajes de la trama del poema sostienen entre sí, como la escena del bar entre Lil y su “amiga” (vv. 139-172) o el encuentro “casual” entre el empleado de la firma comercial y la mecanógrafa (vv. 220-248). Ambos episodios están presididos por el fantasma deconstructivista de la violación de

¹⁸ En lengua castellana, la tradición dicta la siguiente regla: los versos de arte mayor conservan la versal inicial en casa verso; los versos de arte menor, en cambio, no requieren de este uso distintivo. Poetas modernos ajenos a esta convención, como Westphalen, Moro, Eielson o Cernuda, por mencionar sólo a algunos, conservaron no obstante el uso de la versal por motivos o razones diferentes, pero afines a lo que acabo de decir: el verso como unidad enunciativa, que encuentra su lugar en la rotación escultórica del poema en su conjunto.

Filomela —que podría significar, en última instancia, la ruptura del pacto que en tiempo inmemorial los dioses sostuvieron con los hombres para permitir la armonía de la vida en la tierra. La infertilidad y la devastación que marcaron los años posteriores a los combates de la primera Guerra Mundial tal vez fueron una derivación de ese hecho atroz, auspiciado por el genio poético de Eliot en los planos cósmico e histórico de *La tierra baldía*. Ese mismo escenario terrible —el del ayuntamiento no consensuado entre la virgen ateniense y el rey bárbaro Tereo— también se replicó, en el plano biográfico del poema, en las dificultades y el sufrimiento que Eliot padeció en los primeros años de su matrimonio con Vivienne Haigh-Wood.

Habría que recordar en este punto que el epígrafe que Eliot había escogido originalmente para *La tierra baldía*, y que Pound eliminó en sus cribas, provenía de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, de la parte final del relato, cuando Kurtz expresa en términos agónicos su desesperación frente a la condición humana: “¡El horror, el horror!”. Lyndall Gordon, refiriéndose a la ordalía que habrían significado para Eliot los primeros siete años de su matrimonio con Vivienne, comenta la manera en que la vida del poeta —la biografía— se entremezcla con el plano general de la historia, dejando al descubierto el sentido de la búsqueda que Eliot había emprendido en *La tierra baldía*:

[El] sentido del “horror” [en Eliot] no era un síntoma de locura sino un juicio certero, y la esperanza de contrarrestar su “ruina” dependía de seguir el patrón de ciertas vidas ejemplares. En las vidas que Eliot invoca —Dante, Cristo, Agustín, el caballero del Grial, Ezequiel— siempre hay un periodo negro de prueba, ya sea en un desierto, un pantano de desdicha o el infierno, seguido de una iniciación, una conversión o la misma luz divina. Los hechos biográficos externos que forman parte de esta trama no tienen que abarcar el rango de una vida, desde el nacimiento hasta la muerte, porque el tiempo no tiene nada que ver con la redención. Las *Confesiones* de Agustín terminan a los treinta y dos años del autor. *La tierra baldía* termina con los tres llamados del trueno (*An Imperfect Life*, 178).

Afirmar que en *La tierra baldía* no hay una sola línea de poesía, en un sentido tradicional, sería una afirmación demasiado riesgosa. Pero así es. La máxima de Hölderlin, que considera el poema como nostalgia de la poesía, en Eliot se convierte en una afirmación contundente del aquí y el ahora. En Eliot no hay tiempo para la postergación porque todo está ocurriendo *ahora*: el tiempo del mito está sucediendo en un presente perpetuo y se está reiterando frente a nosotros, en nuestros actos y nuestras palabras, sin que sea necesario que lo sepamos o que estemos conscientes de ello, y las catástrofes que se producen en esa dimensión atemporal tienen una incidencia plausible en aquello que está sucediendo en el plano del devenir histórico. No hay un hecho, por mínimo que éste sea, que no tenga una repercusión mayúscula en el plano general de la historia y que no sea susceptible, por tanto, de ser incorporado a la trama de un poema. Así, podemos decir que el poema, en Eliot, deja de ser nostalgia

para convertirse en consciencia de la manera en que estos planos se entreveran y producen cruces significativos.

Uno de los errores principales que han cometido los traductores de este poema ha sido precisamente el de querer hacer poesía en otro idioma, cuando en el original no hay tal cosa. ¿Qué es lo que hay entonces? Si a algo puede aspirar el traductor de *La tierra baldía* a un idioma como el español, que no tiene el mismo carácter onomatopéyico del inglés, para no hablar de los referentes necesarios para comprender el desarrollo de este poema, que es casi por completo dependiente de la tradición de la poesía de lengua inglesa y de ciertos sonidos inherentes a ella —pienso en el canto del ruiseñor, por ejemplo, que cumple con una doble función en ciertas zonas de *La tierra baldía*: por un lado, constituye una referencia casi sarcástica a la tradición lírica de la lengua inglesa, y por el otro alude de la manera más vulgar posible a los gemidos que salen de la entraña de los amantes durante el acto sexual. En la introducción que escribió Octavio Paz para justificar las traducciones y los ensayos de su libro *Traducción: literatura y literalidad* (publicado originalmente en la colección Marginales de la editorial Tusquets, 1971; y después reproducido en el volumen *El signo y el garabato* de la editorial Joaquín Mortiz, 1973) escribe sobre esto mismo:

En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. no se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca (*El signo y el garabato*, 64).

Esto es lo que he querido hacer con mi traducción de *La tierra baldía*: no recrear el poema de Eliot en otra lengua sino aproximarme, a través del ejercicio de la traducción, al sentido ulterior del poema en su relación con la historia, el mito y la vida del autor. Jan Mukarovsky, en la introducción que escribió para su traducción al checo de la *Teoría de la prosa* (1940) de Shklovski, tenía razón cuando definía el “hecho literario” como “el producto de dos fuerzas: la dinámica intrínseca de la estructura y la intervención externa”.¹⁹ Traducir al español un poema como *La tierra baldía* pone al descubierto una serie de acontecimientos de orden semántico que no son del todo aparentes para el lector del poema en su lengua original. La traducción de hecho desata una serie de asociaciones que podrían hacer pensar en un tercer texto, producto de la intervención de una fuerza —o una voluntad— ajena al poema original. He querido consignar y glosar esta serie de “acontecimientos” semánticos o incluso etimológicos que se fueron desprendiendo de este ejercicio de traducción en el apartado de notas que

¹⁹ Cf. el prefacio de Zuzana Jettmarová a la segunda edición en inglés de *El arte de la traducción* de Jirí Levy (1983; John Benjamins Publishing Co., 2011), p. xix.

acompaña a este trabajo. Allí se encontrará la justificación de algunas de las decisiones que tomé durante el transcurso de la traducción y que podrían parecer polémicas a la luz de traducciones anteriores que se han hecho a partir de este poema.

Gabriel Bernal Granados,
Santa María Ahuacatlán, a 30 de junio de 2022.

La tierra baldía

Traducción
Gabriel Bernal Granados

“Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:
Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.”

[“Porque una vez yo vi, con mis propios ojos, a la Sibila de Cumas, que colgaba en una jaula, y cuando unos muchachos le preguntaron: ‘Sibila, ¿qué deseas?’, ella respondió: ‘Morir’”, Petronio, *El satiricón*.]

A Ezra Pound,
il miglior fabbro

I. EL ENTIERRO DE LOS MUERTOS

Abril es el mes más cruel, engendra
Lilas de la tierra muerta, mezcla
Memoria y deseo, y mece
Raíces mustias con la lluvia de la primavera.
El invierno nos mantuvo calientitos, cubriendo 5
La tierra de nieve para el olvido, alimentando
Una pequeña vida con tubérculos secos.
El verano nos sorprendió, abatiendo el Starnbergersee
Con un chubasco; nos detuvimos en la columnata
Y seguimos adelante, a pleno sol, en el Hofgarten, 10
Y bebimos café y hablamos durante una hora.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
Cuando éramos niños, y nos quedábamos con el archiduque,
Mi primo, él me llevó a pasear en trineo,
Y yo estaba asustada. Me dijo: Marie, 15
Marie, sosténte fuerte. E íbamos colina abajo.
En las montañas, allí te sientes libre.
Leo, casi toda la noche, y voy al sur en el invierno.

¿Qué son las raíces que se aferran, qué ramas crecen
De estos despojos pedregosos? Hijo de hombre, 20
No puedes decir, o elucubrar, porque sólo conoces
Un montón de imágenes rotas, donde el sol golpea
Y el árbol muerto no da sombra, y el grillo no da alivio,
Y de la piedra seca no mana sonido de agua. Sólo
Hay sombra bajo esta roca roja 25
(Ven bajo la sombra de esta roca roja)
Y yo te mostraré algo distinto
De la sombra matinal que te persigue
O de tu sombra al anochecer, que crece para encontrarse contigo;
Te mostraré tu miedo en un puñado de polvo. 30

*Frisch weht der Wind
Der Heimat zu,
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?*

“Me diste los primeros jacintos hace un año; 35
Me llamaron la muchacha del jacinto.”

—Pero al volver, ya tarde, del jardín de los jacintos,
Tus brazos llenos y tu pelo húmedo, no pude
Hablar; mi vista se nubló, no estaba ni
Vivo ni muerto, y no sabía nada, 40
En el corazón de la luz, buscaba el silencio.
Öd’ und leer das Meer.

Madame Sosostriis, famosa clarividente,
Tenía un fuerte resfriado, sin embargo
Tiene fama de ser la mujer más sabia de Europa, 45
Con un maligno paquete de cartas. Aquí, dijo ella,
Está tu carta, el Marinero Fenicio ahogado
(Esas son las perlas que fueron sus ojos. ¡Mira!).
Aquí está Belladonna, la Dama de las Rocas,
La dama de las situaciones. 50

Aquí está el hombre de los tres bastos, y aquí la Rueda,
Y aquí el mercader de un solo ojo, y esta carta,
Que está en blanco, es lo que lleva a su espalda,
Pero verlo no me está permitido. No encuentro
Al Colgado. ¡Teme la muerte por agua! 55
Veo multitudes que caminan en círculos.
Gracias. Si ves a la querida señora Equitone,
Dile que yo misma llevo el horóscopo:
Hay que ser muy precavida estos días.

Ciudad Irreal, 60
En la neblina cobriza de una alborada de invierno,

Una multitud caminaba por el Puente de Londres, demasiados,
No pensé que la muerte hubiera hecho mal a tantos.
Suspiros, cortos e infrecuentes, salían de sus pechos
Y cada hombre llevaba la vista fija delante de sus pies. 65
Subían en masa por la colina y bajaban por la calle King William,
Se dirigían a donde Santa María Woolnoth daba la hora,
Un sonido sordo con la campanada final de las nueve.
Allí vi a un conocido y lo detuve gritando: “¡Stetson!
¡Estabas conmigo en los barcos de Milas! 70
Ese cadáver que sembraste el año pasado en tu jardín,
¿Ha comenzado a retoñar? ¿Florecerá este año?
¿O la helada repentina ha perturbado su lecho?
¡Oh, no dejes que el Perro, ese amigo del hombre, se acerque
O con sus uñas lo sacará de nuevo! 75
¡Tú, hypocrite lecteur — mon semblabe, — mon frère!”

II. UNA PARTIDA DE AJEDREZ

La Silla que ocupaba, como un trono bruñado,
Refulgía en el mármol, donde el espejo
Apoyado en estandartes adornados con vides y frutos
Entre los que un Cupido dorado asomaba 80
(Otro ocultaba sus ojos detrás de su ala)
Duplicaba la flama de los candelabros de siete brazos
Reflejando la luz sobre la mesa conforme
El brillo de sus joyas crecía para igualar su belleza,
De estuches satinados dispuestos con rica profusión. 85
De pomos de marfil y vidrio coloreado,
Descorchados, surgían sus extraños perfumes sintéticos,
Ungüento, triturado o líquido —contrariado, confundido
Y embriagado el sentido en fragancias, esparcidas por el aire
Que entraba a través de la ventana; éstos hicieron crecer 90
El grosor de las ingentes flamas de las velas,
Arrojando el humo contra el lacunario
Y acentuando el patrón del techo artesonado.
Abundante madera del mar atizada por el cobre
Ardía en verdes y naranjas, connotada por el mármol, 95
En cuya luz mortecina el relieve de un delfín nadaba.
Sobre la antigua repisa se exhibía
Como si una ventana enmarcara un lugar en un bosque
La transformación de Filomela, tan brutalmente forzada
Por el rey bárbaro; no obstante el ruiñeñor 100
Colmaba el desierto con voz inviolable
Mientras ella aún lloraba y el mundo seguía su marcha,
“Así, así” a oídos sucios.
Otros segmentos de tiempo desleído
Historiaban las paredes; formas vigilantes 105
Asomadas, inclinándose, sosegando la habitación conclusa.
Pasos arrastrándose por la escalera.
En el fuego del hogar, en el cepillo, su cabello

Esparcido en puntas feroces
Reverberaba en las palabras, para después quedar salvajemente quieto. 110

“Me siento mal de los nervios esta noche. Sí, mal. Quédate conmigo.
Háblame. Por qué nunca hablas. Habla.
¿En qué estás pensando? ¿Qué pensamiento? ¿Qué?
Nunca sé qué estás pensando. Piensa.”

Pienso que estamos en un callejón de ratas 115
Donde los muertos perdieron sus huesos.

“¿Qué es ese ruido?”

El viento bajo la puerta.

“¿Qué es ese otro ruido? ¿Qué está haciendo el viento?”

Nada otra vez nada.

120

“¿No

Sabes nada? ¿No ves nada? ¿No recuerdas
Nada?”

Recuerdo

Esas son las perlas que fueron sus ojos.

125

“¿Estás vivo o muerto? ¿No hay nada en tu cabeza?”

Pero

Oh Oh Oh Oh ese rag sheksperiano —

Es tan elegante

Tan inteligente

130

“¿Qué debo hacer ahora? ¿Qué debo hacer?

Saldré corriendo como el que soy, y caminaré en la calle

Con mi pelo engominado. ¿Qué haremos mañana?

¿Qué haremos?”

El agua caliente a las diez.

135

Y si llueve, un coche encapotado a las cuatro.

Y jugaremos una partida de ajedrez,

Presionando ojos sin párpados y esperando que llamen a la puerta.

Cuando licenciaron al esposo de Lil,
 No medí mis palabras, y se lo dije sin tapujos, 140
 DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA
 Ahora Albert está por regresar, date cuenta.
 Querrá saber qué hiciste con el dinero que te dio
 Para que te arreglaras los dientes. Así fue, yo estaba ahí.
 Los tienes todos chuecos, Lil, hazte una linda dentadura, 145
 Eso dijo, lo juro, no puedo verte así.
 Yo tampoco puedo, dije, y piensa en el pobre de Albert,
 Ha estado en el ejército cuatro años, quiere pasar un buen rato,
 Si no se lo das tú, otras lo harán por ti.
 ¿De verdad?, dijo ella. Pero claro, dije yo. 150
 Entonces tendré a quien dar las gracias, dijo ella, y me vio a los ojos.
 DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA
 Si no te gusta puedes hacerte de la vista gorda, dije.
 Otras pueden querer y hacerlo si tú no puedes.
 Pero si Albert se va, no será porque no sabías. 155
 Debería darte vergüenza, dije, verte tan anticuada.
 (Sólo tiene treinta y uno.)
 No puedo evitarlo, dijo ella, poniendo una cara larga,
 Son las pastillas que tomé, para sacarlo, dijo ella.
 (Ella tiene cinco hijos, y casi murió del joven George.) 160
 El boticario dijo que estaría bien, pero ya no soy la misma.
 No *eres* más que una tonta, dije.
 Bueno, si Albert no te deja en paz, ahí tienes,
 ¿Para qué te casaste si no querías tener hijos?
 DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA 165
 Bueno, ese domingo Albert estaba en casa, tenían jamón ahumado caliente,
 Y me invitaron a cenar, para probarlo caliente
 DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA
 DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA
 Buenasnoches Bill. Buenasnoches Lou. Buenasnoches May. Buenasnoches. 170
 Bai bai. Buenas. Buenas.

Buenas noches, señoras; buenas noches, dulces damas; buenas noches, buenas noches.

III. EL SERMÓN DEL FUEGO

La tienda del río está rota: los dedos de la última hoja
Se aferran y se hunden en la orilla húmeda. El viento
Recorre la tierra cobriza, sin hacer ruido. Las ninfas se han ido. 175
Dulce Támesis, corre suavemente hasta que termine mi canción.
El río no lleva botellas vacías, ni papel para sándwiches,
Ni pañuelos de seda, ni cajas de cartón, ni colillas de cigarro,
Ni otros testimonios de noches veraniegas. Las ninfas se han ido.
Y sus amigos, los herederos holgazanes de los directores de la Ciudad; 180
Idos, se fueron sin dejar sus señas.
A la orilla del Lemán estaba sentado y lloraba...
Dulce Támesis, corre suavemente hasta que termine mi canción,
Dulce Támesis, corre suavemente, porque no hablo ni fuerte ni mucho,
Pero a mi espalda, en una ráfaga helada, puedo oír 185
El traqueteo de los huesos y una risa socarrona.

Una rata se deslizaba suavemente entre la vegetación
Arrastrando la barriga lodosa en la ribera,
Mientras yo pescaba en el soso canal
Una tarde de invierno, a la vuelta de la fábrica de gas; 190
Meditaba en el desastre de mi hermano el rey
Y en la muerte de mi padre, rey antes que él.
Cuerpos blancos desnudos en el suelo bajo y húmedo
Y huesos arrojados en un pequeño desván, bajo y seco,
Percutido apenas por las patas de la rata, año con año. 195
Pero a mis espaldas, de cuando en cuando escucho
El sonido de bocinas y motores, que llevarán a
Sweeney con la señora Porter en primavera.
Oh, la luna iluminaba a la señora Porter
Y a su hija. 200
Ambas se lavaban los pies en agua mineral
Et, O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Pío pío pío
Así así así así así así
Tan violentamente forzada. 205
Tereu

Ciudad Irreal
En la neblina cobriza de un mediodía de invierno
El señor Eugenides, mercader de Esmirna
Sin afeitarse, el bolsillo lleno de pasas de Corinto 210
C. i. f. Londres: documentos a la vista,
Me invitó en francés demótico
A almorzar en el hotel Cannon Street
Y después a pasar un fin de semana en el Metropole.

En la hora violeta, cuando los ojos y la espalda 215
Se levantan del escritorio, cuando el motor humano espera
Como un taxi que carbura mientras espera,
Yo, Tiresias, aunque ciego y vacilante entre dos vidas,
Hombre viejo con pechos arrugados de mujer, puedo ver
A la hora violeta, la hora crepuscular que insta 220
Al regreso a casa y conduce al marinero a casa desde el mar,
La casa de la mecanógrafa a la hora del té; luego de recoger los restos del desayuno,
Enciende la estufa y se calienta una comida de lata.
Tras la ventana, peligrosamente extendida,
Su ropa interior se seca a los últimos rayos de sol; 225
En el diván (de noche su cama) están amontonadas
Medias, pantuflas, camisolas y corsés.
Yo, Tiresias, anciano de tetas arrugadas,
Me di cuenta y predije el resto:
Yo también sabía que el invitado llegaría. 230
El joven rubicundo hizo acto de presencia,
Secretario del agente de una pequeña firma, de mirada audaz,
Un hombre ordinario a quien la seguridad le va
Como la seda en el sombrero a un rico de Bradford.

Ha llegado el momento, él lo sabe, 235
 La comida ha terminado, ella está aburrida y fatigada,
 Él se propone asediarla a caricias
 Que ella no rechaza, si bien tampoco las desea.
 Inflamado y decidido, él embiste de una vez;
 Sus manos anhelantes no encuentran resistencia; 240
 Su vanidad no requiere respuesta
 Y la indiferencia se torna en bienvenida.
 (Y yo, Tiresias, lo padecí todo de antemano,
 Una escena perpetrada en este mismo diván o cama;
 Yo que estuve sentado en Tebas bajo el muro 245
 Y caminé entre los muertos en la terraza más baja del subsuelo.)
 Concede un último beso complaciente,
 Y a tientas busca la salida, hallando la escalera a oscuras...

Ella se vuelve y mira un instante en el espejo,
 Apenas consciente de su amante ido; 250
 Su cerebro da pie a un pensamiento a medio formular:
 “Bueno, ya pasó: y me alegra que así fuera”.
 Cuando la mujer sensible al amor se entrega y
 Se pasea alrededor de su cuarto una vez más, a solas,
 Se alisa el cabello con ademán automático 255
 Y pone un disco en el gramófono.

“Esta música vino hasta mí sobre las aguas”
 Y a lo largo del Strand, hacia la calle Queen Victoria.
 Oh, Ciudad, ciudad, a veces puedo escuchar
 Al lado de un bar público en la calle Lower Thames 260
 El requinto placentero de una mandolina
 Y un cloqueo y un parloteo que vienen de adentro
 Donde pescadores departen a mediodía: donde las paredes
 De san Magno Mártir conservan
 Un esplendor inexplicable de blanco y oro jónicos 265

El río suda	
Aceite y brea	
Las barcas flotan	
Con la corriente caprichosa	
Velas rojas	270
Desplegadas	
A sotavento, meciéndose en el pesado mástil.	
Las barcas recogen	
Maderos a la deriva	
Por el lado de Greenwich	275
Allende la Isla de Perros.	
Weialala leia	
Wallala leialala	
Elizabeth y Leicester	
Batieron los remos	280
Se alineó la popa	
Un cascarón dorado	
Rojo y oro	
La creciente oleada	
Rizó ambos lados	285
El viento del suroeste	
Llevó corriente abajo	
El tañer de las campanas	
Torres blancas	
Weialala leia	290
Wallala leialala	
“Tranvías y árboles polvosos.	
Highbury me encumbró. Richmond y Kew	
Me arruinaron. Yendo a Richmond levanté mis rodillas	
En posición supina en el fondo de una embarcación estrecha.”	295
“Mis pies están en Moorgate, y mi corazón	

Bajo mis pies. Después de esto
Él lloró. Prometió 'un nuevo comienzo'.
No dije nada. ¿Qué podría lamentar?"

"En Margate Sands. 300
No puedo relacionar
Nada con nada.
Uñas rotas de manos mugrosas.
Mi pueblo, pobre pueblo, que no espera
Nada." 305

la la

Después vine a Cartago

Ardiendo ardiendo ardiendo ardiendo
Oh Señor que me arrancas
Oh Señor que arrancas 310

ardiendo

IV. MUERTE POR AGUA

Flebas el Fenicio, muerto hace quince días,
Olvidó el graznar de las gaviotas y la crecida del mar
Y el dividendo y la pérdida.

Una corriente submarina

315

Descarnó sus huesos en murmullos. Al resurgir y caer de nuevo
Repasó los periodos de su madurez y juventud
Y entró en el remolino.

Gentil o judío

Tú que das vuelta a la rueda del timón y miras a barlovento,
Considera a Flebas, que fuera tan guapo y tan alto como tú.

320

V. LO QUE DIJO EL TRUENO

Después de la luz roja de la antorcha en las caras sudorosas	
Después del silencio helado en los jardines	
Después de la agonía en los sitios pedregosos	
El grito y el llanto	325
Prisión y palacio y reverberación	
De trueno estival sobre montañas distantes	
Aquel que estaba vivo ahora está muerto	
Nosotros que estábamos vivos ahora estamos muriendo	
Con un poco de paciencia	330
Aquí no hay agua sino solo roca	
Roca y no agua y el camino arenoso	
El camino serpenteando arriba entre las montañas	
Que son montañas de roca sin agua	
Si hubiese agua deberíamos detenernos y beber	335
Entre la roca uno no puede detenerse o pensar	
El sudor está seco y los pies en la arena	
Si sólo hubiera agua entre la roca	
Boca de montaña muerta de dientes cariados que no pueden escupir	
Aquí no se puede estar ni de pie ni acostado ni sentado	340
No hay ni siquiera silencio en las montañas	
Sino trueno seco y estéril sin lluvia	
No hay ni siquiera soledad en las montañas	
Sino caras rojas sombrías burla y hosquedad	
Que asoman a la puerta de casas agrietadas por el lodo	345
	Si hubiera agua
Y no roca	
Si hubiera roca	
Y también agua	
Y agua	
Un manantial	350
Un estanque entre la roca	

Si hubiera sonido de agua
No sólo el cantar
De la cigarra y de la hierba seca
Sino el sonido del agua sobre una roca 355
Donde el zorzal ermitaño canta en los pinos
Plic ploc plic ploc ploc ploc ploc
Pero no hay agua

¿Quién es el tercero que siempre camina a tu lado?
Si cuento, estamos tú y yo solos 360
Pero cuando miro al camino blanco
Siempre hay otro que camina a tu lado
Aparece envuelto en un manto cobrizo, encapuchado
Ignoro si es hombre o mujer
—Pero ¿quién es el que va a tu otro lado? 365

Qué es ese sonido alto en el aire
Murmullo de queja maternal
Quiénes son las hordas de encapuchados que avanzan
Por infinitos llanos, dando tumbos en la tierra quebrada
Acotados sólo por el horizonte plano 370
Cuál es la ciudad sobre las montañas
Crujidos y reformas y estallidos en el aire violeta
Torres que caen
Jerusalén Atenas Alejandría
Viena Londres 375
Irreal

Una mujer se soltó su larga cabellera negra
Y tocó una música susurrante en esas cuerdas
Y en la luz violeta, murciélagos con caras de bebés
Silbaron y batieron sus alas 380
Y se arrastraron con la cara hacia abajo por una pared renegrida
Y en el aire había torres de cabeza

Que daban campanadas reminiscentes, marcando las horas
Y voces que cantaban desde cisternas vacías y pozos clausurados

En este hoyo derruido en las montañas 385
Bajo la pálida luz de la luna, la hierba canta
Sobre las tumbas abatidas, y su canción se refiere a la capilla
Allí está la capilla vacía, casa de viento y nada más.
No tiene ventanas y la puerta está desvencijada,
Huesos secos no pueden hacerle daño a nadie. 390
Sólo hay un gallo en la cumbre
Qui qui riquí qui qui riquí
En el haz de un rayo. Después una ventisca húmeda
Que trae consigo la lluvia

El Ganga estaba hundido y las hojas de las ramas 395
Esperaban la lluvia, mientras que nubes negras
Se agolpaban a lo lejos, sobre el Himavant.
La jungla estaba agazapada, esperando en silencio.
Entonces habló el trueno

DA 400

Datta: ¿qué hemos dado?

Mi amigo, sangre que agita mi corazón
El infame atrevimiento de una rendición inesperada
Que una era de prudencia no puede nunca compensar
Por esto, y solo esto, hemos estado aquí 405

Razón que no ha de encontrarse en nuestros obituarios
O en las memorias cubiertas por la tela de la beneficiosa araña
O bajo los sellos rotos por el esbelto abogado
En nuestros cuartos vacíos

DA 410

Dayadhvam: escuché la llave

Girar en la cerradura y girar una sola vez
Cada quien en su celda piensa en la llave
Pensando en la llave, cada quien comprueba su clausura

Sólo al anochecer, rumores etéreos 415
Reviven por un momento a un roto Coriolano

DA

Damyata: la barca respondió
Alegremente, a la mano hábil con la vela y el remo
El mar estaba en calma, tu corazón hubiera respondido 420
Al envite alegremente, latiendo sumiso
A las manos que controlan

Me senté a pescar

En la orilla, con la aridez del llano a mis espaldas
¿Pondré al menos mis papeles en orden? 425

El Puente de Londres va a caer va a caer va a caer

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon — Oh, golondrina golondrina

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

He acumulado estos fragmentos en contra de mis ruinas 430

Entonces he de complaceros. Hierónimo ha enloquecido de nuevo.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

Notas sobre *La tierra baldía*

No sólo el título, sino el plan y buena parte del simbolismo incidental del poema me fueron sugeridos por la lectura del libro de la señorita Jessie L. Weston sobre la leyenda del Grial: *From Ritual to Romance* (Cambridge). De hecho, tan profunda es mi deuda, que el libro de la señorita Weston elucidará las dificultades del poema mucho mejor de lo que mis notas podrían hacerlo; y lo recomiendo (aparte del gran interés que despierta el libro por sí mismo) a cualquiera que pudiera pensar que tal elucidación pudiera valer la pena. Estoy en deuda con otra obra antropológica, una que ha marcado profundamente a nuestra generación; me refiero a *La rama dorada*; en especial, he consultado los dos volúmenes dedicados a *Adonis*, *Atis* y *Osiris*. Cualquiera que esté familiarizado con estos trabajos, de inmediato reconocerá en el poema ciertas referencias a ceremonias de la vegetación.

I. EL ENTIERRO DE LOS MUERTOS

Línea 20. Cf. Ezequiel II, i.

23. Cf. Eclesiastés XII, v.

31. V. *Tristan und Isolde*, I, versos 5-8.

42. Id. III, verso 24.

46. Desconozco la constitución exacta del paquete de las cartas del Tarot, que me ha servido como punto de partida por así convenir a mis intereses. El Colgado, que sí aparece en el paquete tradicional, se conforma a mis intenciones en dos sentidos: porque está asociado en mi mente con el Dios Colgado de Frazer, y porque lo relaciono con la figura encapuchada que aparece en el pasaje relativo a los discípulos del camino a Emaús, en la Parte V. El marinero fenicio y el mercader aparecen después; también las “multitudes”, y la Muerte por Agua sucede en la Parte IV. Al Hombre de los Tres Bastos (parte genuina del Tarot) lo asocio, de modo totalmente arbitrario, con el Rey Pescador.

60. Cf. Baudelaire:

Fourmillante cité, cité pleine des rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant.

63. Cf. *Inferno*, III, 55-7:

si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

64. Cf. *Inferno*, IV, 25-7:

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto, ma' che di sospiri,
che l'aura eterna facevan tremare.

68. Un fenómeno en el que he reparado con frecuencia.
74. Cf. La Endecha en *El demonio blanco* de Webster.
76. V. Baudelaire, Prefacio a *Fleurs du Mal*.

II. UNA PARTIDA DE AJEDREZ

77. Cf. *Antonio y Cleopatra*, II, ii, l. 190.
92. Lacunario, V. *Eneida*, I, 726:
dependent lychni laquearibus aureis
incensi, et noctem flammis funalia vincunt.
98. Un lugar en un bosque (*sylvan scene*). V. Milton, *Paraíso perdido*, IV, 140.
99. V. Ovidio, *Metamorfosis*, VI, Filomela.
100. Cf. Parte III, l. 204.
115. Cf. Parte III, l. 195.
118. Cf. Webster: “¿Está el viento aún en esa puerta?”
126. Cf. Parte I, l. 37, 48.
138. Cf. el juego de ajedrez en *Women Beware Women* de Middleton.

III. EL SERMÓN DEL FUEGO

176. V. Spenser, *Prothalamion*.
192. Cf. *La tempestad*, I, ii.
196. Cf. Marvell, *To His Coy Mistress*.
197. Cf. Day, *Parliament of Bees*:
Si bien de pronto, ya oyendo, escucharás,
un ruido de cuernos y cacería, que reunirá
a Acteón con Diana en primavera
y todos verán su piel desnuda...
199. No conozco el origen de la balada de la cual estos versos fueron tomados: se me dijo que
provenía de Sydney, Australia.
202. V. Verlaine, *Parsifal*.

210. El precio de las pasas de Corinto tomaba en cuenta una “transportación a Londres y un aseguramiento” a coste cero; y el Permiso de Embarque, etcétera, se le presentaba al comprador una vez efectuado el pago de la letra de cambio.

218. Tiresias, aunque mero espectador y no un “personaje” en realidad, es sin embargo el personaje más importante del poema, el que une a todo el resto. Así el mercader de un solo ojo, el vendedor de grosellas, se fusiona con el Marinero Fenicio, y este último no es del todo distinto de Ferdinand, Príncipe de Nápoles, de suerte que todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se encuentran en Tiresias. Lo que Tiresias *ve*, de hecho, es la sustancia del poema. El pasaje completo de Ovidio es de gran interés antropológico:

“... Cum Ionone iocos et maior vestra profecto est
Quam quae contingit maribus”, dixisse, “voluptas”.
Illa negat: placuit quae sit sententia docti
Quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota.
Nam duo magnorum viridi coeuntia silva
Corpora serpentum baculi violaverat ictu
Deque vito factus, mirabile, femina septem
Egerat autumnos; octavo rursus eosdem
Vidit et “est vestrae si tanta potentia plagae”,
Dixit “ut auctoris sortem in contraria mutet,
Nunc quoque vos feriam!” persussis anguibus isdem
Forma prior rediit genetivaque venit imago.
Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa
Dicta lovis firmat; gravius Saturnia iusto
Nee pro materia fertur doluisse sui que
ludicis aeterna damnavit lumina nocte,
At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
Scire futura dedit poenamque levavit honore.

221. Esto puede no parecer tan fiel a unos versos de Safo, pero tenía en mente el “muelle” o el pescador de “dorados” que regresa al anochecer.

253. V. Goldsmith, la canción en *El vicario de Wakefield*.

257. V. *La tempestad*, así como líneas arriba.

264. El interior de la iglesia de San Magno Mártir es, para mi gusto, uno de los mejores interiores de Wren. Véase *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches* (P. S. King & Son, Ltd.).

266. La canción de las (tres) hijas del Támesis comienza aquí. Del verso 292 al 306 incluido, hablan por turnos. V. *Götterdämmerung*, iii, i: las hijas del Rin.

279. V. Froude, *Elizabeth*, Vol. I, c. iv, carta de De Quadra a Felipe de España:

“Al mediodía estábamos en una barca, viendo los juegos en el río. (La reina) estaba a solas con Lord Robert y yo estaba en la popa, entonces comenzaron a decir disparates, y fueron tan lejos que Lord Robert dijo que ya que yo estaba allí, no había razón por la cual ellos no pudieran casarse si la reina así lo quería”.

293. Cf. Purgatorio, v, 133:

Ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fe', disfecemi Maremma.

307. V. *Confesiones* de San Agustín: “Después vine a Cartago, donde un caldero de amores profanos cantaba a mis oídos”.

308. El texto completo del Sermón del Fuego del Buda (que se corresponde en importancia con el Sermón de la Montaña), de donde provienen estas palabras, se encontrará traducido al inglés en el reciente *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series) de Henry Clarke Warren. El señor Warren fue uno de los grandes pioneros de los estudios budistas en Occidente.

309. De nuevo, de las *Confesiones* de San Agustín. La colocación de estos dos representantes del ascetismo oriental y occidental, como la culminación de esta parte del poema, no constituye un accidente.

V. LO QUE DIJO EL TRUENO

En el primer segmento de la Parte v, son tres los temas que se abordan: el camino a Emaús, la aproximación a la Capilla Peligrosa (véase el libro de la señorita Weston) y la presente decadencia de Europa oriental.

357. Este es el *Turdus aonalaschkae pallasii*, el zorzal ermitaño que escuché en la provincia de Québec. Chapman dice (*Handbook of Birds of Eastern North America*): “se siente más a sus anchas en el interior del bosque y en la densidad de los arbustos... Sus notas no sobresalen por su variedad y volumen; pero por la pureza y la dulzura de su tono y modulación exquisita, el canto de estas aves no tiene comparación”. Su “canto como gotas que caen” es celebrado con justicia.

360. Los versos siguientes están inspirados en la bitácora de una expedición a la Antártida (olvidé cuál, pero quizá fue una de las de Shackleton): se dice que el grupo de exploradores, ya al límite de sus fuerzas, tenía la sensación constante de que había *alguien más* que debía ser tomado en cuenta.

366-76. Cf. Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*: “Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Ueber diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen”.

401. “Datta, dayadhvam, damyata” (Dar, empatía, control). La fábula del significado del Trueno se encuentra en el *Brihadaranyaka —Upanishad*, 5, 1. Una traducción se encuentra en el *Sechzig Upanishads des Veda* de Deussen, p. 489.

407. Cf. Webster, *El demonio blanco*, V, vi:

... volverán a casarse

antes de que el gusano perfore tu mortaja, antes de que la araña
teja una delgada cortina para tus epitafios.

411. Cf. *Inferno*, XXXIII, 46:

ed io senti' chiavar l'uscio di sotto
all' orribile torre.

También F. H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 346.

“Mis sensaciones exteriores no son menos privadas para mí que mis pensamientos o mis sentimientos. En cualquiera de estos casos mi experiencia cae dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado al exterior; y, como todos sus elementos, cada esfera es opaca a las otras que la rodean... En resumen, considerada como una existencia que se muestra en un alma, el mundo en su conjunto es peculiar y privado para esa alma”.

424. V. Weston: *From Ritual to Romance*; el capítulo sobre el Rey pescador.

427. V. *Purgatorio*, XXVI, 148:

“Ara vos prec, per aquella valor
que vos conducs al som de l'escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor”.

Poi s'ascose nel foco che gli affina.

428. V. *Pervigilium Veneris*. Cf. Filomela en partes II y III.

429. V. Gérard de Nerval, soneto *El Desdichado*.

431. V. *La tragedia española* de Kyd.

433. Shantih, que se repite aquí dos veces, es el final de un Upanishad. “La Paz que acusó el entendimiento” sería un equivalente nuestro para esta palabra.

The Waste Land

(1922)

for Ezra Pound
Il miglior fabbro

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω."

I. THE BURIAL OF THE DEAD

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering 5
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten, 10
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie, 15
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man, 20
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, 25
(Come in under 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. 30

Frisch weht der Wind

*Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?*

“You gave me hyacinths first a year ago; 35

“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, 40

Looking into the heart of light, the silence.

Öd' und leer das Meer.

Madame Sosostriis, famous clairvoyante,

Had a bad cold, nevertheless

Is known to be the wisest woman in Europe, 45

With a wicked pack of cards. 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. 50

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

And here is the one-eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his back,

Which I am forbidden to see. I do not find

The Hanged Man. Fear death by water. 55

I see crowds of people, walking round in a ring.

Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,

Tell her I bring the horoscope myself:

One must be so careful these days.

Unreal City, 60

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,

I had not thought death had undone so many.

Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet. 65
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
"You who were with me in the ships at Mylae! 70
"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?
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his nails he'll dig it up again! 75
"You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!"

II. A GAME OF CHESS

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 80
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven branched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion; 85
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; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended 90
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone, 95
In which sad light a carved dolphin swam.
Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale 100
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
“Jug Jug” to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms 105
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.
Footsteps shuffled on the stair.
Under the firelight, under the brush, her hair

Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still. 110

“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.”

I think we are in rats’ alley
Where the dead men lost their bones. 115

“What is that noise?”
The wind under the door.
“What is that noise now? What is the wind doing?”
Nothing again nothing. 120
“Do

“You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
“Nothing?”
I remember
Those are pearls that were his eyes. 125

“Are you alive, or not? Is there nothing in your head?”
But
O O O O that Shakespeherian Rag —
It’s so elegant
So intelligent 130

“What shall I do now? What shall I do?”
“I shall rush out as I am, and walk the street
“With my hair down, so. What shall we do tomorrow?
“What shall we ever do?”
The hot water at ten. 135
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.

When Lil's husband got demobbed, I said—
I didn't mince my words, I said to her myself, 140
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
He'll want to know what you done with that money he gave you
To get yourself some teeth. He did, I was there.
You have them all out, Lil, and get a nice set, 145
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's others will, I said.
Oh is there, she said. Something o' that, I said. 150
Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling. 155
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.) 160
The chemist said it would be all right, 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?
HURRY UP PLEASE IT'S TIME 165
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot—
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. 170
Ta ta. Goonight. Goonight.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.

III. THE FIRE SERMON

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed. 175
Sweet Thames, run softly, till I end my song.

The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors; 180
Departed, have left no addresses.

By the waters of Leman I sat down and wept . . .
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear 185
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.

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 190
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. 195

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter 200

They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd. 205
Tereu

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants 210
C.i.f. London: documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole.

At the violet hour, when the eyes and back 215
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives 220
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.

Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays, 225
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest—

I too awaited the expected guest. 230
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.

The time is now propitious, as he guesses, 235
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreprieved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence; 240
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall 245
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit . . .

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover; 250
Her brain allows one half-formed thought to pass:
“Well now that’s done: and I’m glad it’s over.”
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand, 255
And puts a record on the gramophone.

“This music crept by me upon the waters”
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street, 260
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold. 265

The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails 270

Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach 275
Past the Isle of Dogs.

Weialala leia
Wallala leialala

Elizabeth and Leicester
Beating oars 280
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores 2 285

Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers

Weialala leia 290
Wallala leialala

“Trams and dusty trees.
Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe.” 295

“My feet are at Moorgate, and my heart

Under my feet. After the event
He wept. He promised a 'new start.'
I made no comment. What should I resent?"

"On Margate Sands. 300
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing." 305
 la la

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest 310

burning

IV. DEATH BY WATER

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

A current under sea

315

Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

320

V. WHAT THE THUNDER SAID

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 325
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience 330

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 335
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 340
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 345

If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring 350
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 355
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together 360
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
—But who is that on the other side of you? 365

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 370
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London 375
Unreal

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings 380
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers

Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

In this decayed hole among the mountains 385
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one. 390
Only a cock stood on the roof-tree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain

Ganga was sunken, and the limp leaves 395
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder

DA 400

Datta: what have we given?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed 405

Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms

DA 410

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison

Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus 415

DA

Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient 420
To controlling hands

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order? 425

London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon—O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins 430
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih

Notes on *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 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; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general; I mean *The Golden Bough*; I have used especially the two volumes *Adonis, Attis y Osiris*. Anyone who is acquainted with these two works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies.

I. THE BURIAL OF THE DEAD

Line 20. Cf. Ezekiel II, i.

23. Cf. Ecclesiastes XII, V.

31. V. *Tristan und Isolde*, I, verses 5-8.

42. Id. III, verse 24.

46. I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V. The Phoenician Sailor and the Merchant appear later; also the 'crowds of people', and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself.

60. Cf. Baudelaire:

'Fourmillante cité, cité pleine des rêves,
'Où le spectre en plein jour raccroche le passant.'

63. Cf. *Inferno*, III, 55-7:

'si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.'

64. Cf. *Inferno*, IV, 25-7:

'Quivi, secondo che per ascoltare,

non avea pianto, ma' che di sospiri,
che l'aura eterna facevan tremare.'

68. A phenomenon which I have often noticed.

74. Cf. the Dirge in Webster's *White Devil*.

76. V. Baudelaire, Preface to *Fleurs du Mal*.

II. A GAME OF CHESS

77. Cf. *Antony and Cleopatra*, II, ii, l. 190.

92. Laquearia, V. *Aeneid*, I, 726:

dependent lychni laquearibus aureis
incensi, et noctem flammis funalia vincunt.

98. Sylvan scene. V. Milton, *Paradise Lost*, IV, 140.

99. V. Ovidi, *Metamorphoses*, VI, Philomela.

100. Cf. Part III, l. 204.

115. Cf. Part III, l. 195.

118. Cf. Webster: 'Is the door in that door still?'

126. Cf. Part I, l. 37, 48.

138. Cf. the game of chess in Middleton's *Women Beware Women*.

III. THE FIRE SERMON

176. V. Spenser, *Prothalamion*.

192. Cf. *The Tempest*, I, ii.

196. Cf. Marvell, *To His Coy Mistress*.

197. Cf. Day, *Parliament of Bees*:

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

199. I do not know the origin of the ballad from which these lines are taken: it was reported to me from Sydney, Australia.

202. V. Verlaine, *Parsifal*.

210. The currants were quoted at a price ‘carriage and insurance free to London’; and the Bill of Landing, etc., were to be handed to the buyer upon payment of the sight draft.

218. Tiresias, although a mere spectator and not indeed a ‘character’, is yet the most important personage in the poem, uniting 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 the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem. The whole passage from Ovid is of great anthropological interest:

‘... Cum Ionone iocos et maior vestra profecto est
Quam quae contingit maribus’, dixisse, ‘voluptas’.
Illa negat: placuit quae sit sententia docti
Quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota.
Nam duo magnorum viridi coeuntia silva
Corpora serpentum baculi violaverat ictu
Deque vito factus, mirabile, femina septem
Egerat autumnos; octavo rursus eosdem
Vidit et ‘est vestrae si tanta potentia plagae’,
Dixit “ut auctoris sortem in contraria mutet,
Nunc quoque vos feriam!” persussis anguibus isdem
Forma prior rediit genetivaeque venit imago.
Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa
Dicta lovis firmat; gravius Saturnia iusto
Nee pro materia fertur doluisse suique
ludicis aeterna damnavit lumina nocte,
At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
Scire futura dedit poenamque levavit honore.

221. This may not appear as exact as Sappho’s lines, but I had in mind the ‘longshore’ or ‘dory’ fisherman, who returns at nightfall.

253. V. Goldsmith, the song in *The Vicar of Wakefield*.

257. V. *The Tempest*, as above.

264. The interior of St Magnus Martyr is to my mind one of the finest among Wren’s interiors. See *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches* (P. S. King & Son, Ltd.).

266. The Song of the (three) Thames-daughters begins here. From line 292 to 306 inclusive they speak in turn. V. *Götterdämmerung*, iii, i: the Rhine-daughters.

279. V. Froude, *Elizabeth*, Vol. I, c. iv, letter of De Quadra to Philip of Spain:

‘In the afternoon we were in a barge, watching the games on the river. (The queen) was alone with Lord Robert and myself on the poop, when they began to talk nonsense, and went so far that Lord Robert at last said, as I was on the spot there was no reason why they should not be married if the queen pleased.’

293. Cf. Purgatorio, v, 133:

‘Ricorditi di me, che son la Pia;
‘Siena mi fe’, disfecemi Maremma.’

307. V. St Augustine’s *Confessions*: ‘to Carthage then I came, where a cauldron of unholy loves sang all about mine ears’.

308. The complete text of the Buddha’s Fire Sermon (which corresponds in importance to the Sermon on the Mount) from which these words are taken, will be found translated in the late Henry Clarke Warren’s *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series). Mr Warren was one of the great pioneers of Buddhist studies in the Occident.

309. From St Augustine’s *Confessions* again. The collocation of these two representatives of eastern and western ascetism, as the culmination of this part of the poem, is not an accident.

V. WHAT THE THUNDER SAID

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.

357. This is *Turdus aonalaschkae pallasii*, the hermit-thrush which I have heard in Quebec Province. Chapman says (*Handbook of Birds of Eastern North America*) ‘it is most at home in secluded woodland and thickety retreats... Its notes are not remarkable for variety or volume, but in purity and sweetness of tone and exquisite modulation they are unequalled.’ Its ‘water-dripping song’ is justly celebrated.

360. The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton’s): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was *one more member* than could actually be counted.

366-76. Cf. Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*: ‘Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang

und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Ueber diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen.'

401. 'Datta, dayadhvam, damyata' (Give, sympathize, control). The fable of the meaning of the Thunder is found in the *Brihadaranyaka - Upanishad*, 5, 1. A translation is found in Deussen's *Sechzig Upanishads des Veda*, p. 489.

407. Cf. Webster, *The White Devil*, V, vi:

'... they'll remarry

Ere the worm pierce your winding-sheet, ere the spider
Make a thin curtain for your epitaphs.'

411. Cf. *Inferno*, XXXIII, 46:

'ed io senti' chiavar l'uscio di sotto
all' orribile torre.'

Also F. H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 346.

'My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul.'

424. V. Weston: *From Ritual to Romance*; chapter on the Fisher King.

427. V. *Purgatorio*, XXVI, 148:

"Ara vos prec, per aquella valor
"que vos condus al som de l'escalina,
"sovegna vos a temps de ma dolor."

Poi s'ascose nel foco che gli affina".

428. V. *Pervigilium Veneris*. Cf. Philomela in Parts II y III.

429. V. Gérard de Nerval, Sonnet *El Desdichado*.

431. V. Kyd's *Spanish Tragedy*.

433. Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. 'The Peace which passeth understanding' is our equivalent to this word.

Notas del traductor

I. EL ENTIERRO DE LOS MUERTOS

1. Eliot podría estar citando el principio del Prólogo General de *Los cuentos de Canterbury*: “Whan that Aprill with his shoures soote/ The droughte of March hath perced to the roote”, inscribiendo el poema dentro de la tradición de los poemas que en sí mismos trazan la ruta de un peregrinaje.

6-7. En su edición anotada de *La tierra baldía*, Lawrence Rainey menciona, como posible inspiración de estos versos, un poema de mediados del siglo XIX de James Thomson titulado “To Our Ladies of Death”. Sin embargo, estas líneas nos remiten a las crudas escenas de la primera Guerra y su secuela, cuando la gente tenía que alimentarse de “tubérculos secos” (papas principalmente) para sobrevivir.

8-18. Quien habla en este pasaje es la condesa Marie von Wallersee-Larish (1858-1940), prima del archiduque Rodolfo de Habsburgo (1858-1889), heredero al trono del imperio austrohúngaro. Eliot se habría encontrado en algún momento —en un viaje a Munich en 1911— con ella y habrían tenido una conversación que estaría reproduciéndose aquí tal como supuestamente fue. En ese viaje a Munich, el joven Eliot conoció el Stanbergersee, el lago “más bello” de Alemania, donde Ludwig II de Baviera —el famoso admirador y mecenas de Wagner— murió ahogado en 1886.

35-41. Estas líneas se refieren al mito de Apolo y Jacinto, muerto por accidente cuando participaba con Apolo en un concurso de lanzamiento de disco. “En el mito griego, Jacinto era un amado compañero de Apolo. Cuando ambos participaban en una competencia de lanzamiento de disco, el disco de Apolo, sin quererlo, mató a su amigo” (Rainey 79). En el poema, Eliot invierte el sexo de Jacinto y lo convierte en mujer, “la muchacha del jacinto”, refiriéndose a la flor que, de acuerdo con las *Metamorfosis* de Ovidio, surgió de la sangre de Jacinto derramada en la tierra. En los versos siguientes (37-41), Eliot no especifica el género de la voz que se pronuncia y continúa la historia. Ésta podría ser la voz de Apolo (un deidad masculina), que se encuentra con una muchacha a la vuelta de un paseo por el jardín de los jacintos, de ahí que se sorprenda de ver sus “brazos llenos” y “su pelo húmedo”. No sabemos con certeza; lo que sí sabemos es que uno de los temas principales del poema es la metamorfosis que afecta constantemente a los personajes masculinos y femeninos y los convierte en uno solo, que podría ser Tiresias, como Eliot lo dice en una de sus notas. A lo largo de *La tierra baldía*, Eliot juega con las voces (masculina y femenina), otorgando a su desarrollo un tono indiferenciado o difícil de precisar.

Estudiosos del poema sugieren que este pasaje podría hablar de la relación entre Eliot y Jean Verdenal, muerto en 1915 en el estrecho de los Dardanelos, como consta en la dedicatoria del primer

libro de Eliot, *Prufrock and other Observations* (1917). Nadie hasta ahora ha aportado pruebas convincentes de que así sea. Sin embargo, lo interesante radica en la forma en que el sentido del poema opera simultáneamente en tres planos distintos: el primero literario, el segundo histórico y el tercero personal o autobiográfico.

Algunos críticos han querido ver en la relación entre Eliot y Verdenal lo que otros han visto en la relación que hubo entre Breton y Jacques Vaché: una prefiguración del artista, y del personaje, que tanto Eliot como Breton habrían de representar a partir del momento fatídico de la muerte de sus amigos. Otro caso similar sería el de Wittgenstein, que le dedica el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) a su amigo David Pinsent, muerto en un vuelo de pruebas en 1918.

Para Lyndall Gordon, sin embargo, este pasaje podría estar inspirado en la relación que Eliot mantuvo con Emily Hale, a quien conoció en 1912 y de quien se alejó en 1914, cuando Eliot se embarcó por segunda vez con rumbo a Europa.

43-45. Madame Sosostriis, “famosa clarividente”, “la mujer más sabia de Europa”. Los amigos de Eliot, dice Lyndall Gordon, reconocerían en ella a Bertrand Russell, uno de los filósofos más reputados del viejo continente en aquella época. Eliot le confió el cuidado de su esposa Vivienne y Russell terminó seduciéndola y dejándola al cabo de un tiempo (se especula que la relación pudo haber durado tres años, entre el verano de 1915 y enero de 1918, cf. Gordon, 121).

49. “Belladonna” es, en efecto, la Bella Dama, la Madonna o la Virgen. Si es verdad que Eliot se está refiriendo a un famoso pasaje del libro de Walter Pater sobre el Renacimiento (Rainey 81), relacionado con la Monna Lisa de Leonardo, resulta aún más tentador considerar una posible alusión a *La Virgen de las Rocas*, que Eliot pudo haber visto en sus dos versiones, en la National Gallery y en el Louvre; así, la “dama de las situaciones” del poema tendría un sentido marcadamente místico.

Belladonna, sin embargo, también es uno de los nombres vernáculos de una planta alucinógena, cuyos efectos se conocen desde “tiempos antiguos” y están asociados a la magia y la hechicería. “La belladonna, *Atropa belladonna*, es nativa de Europa, pero crece ahora también como planta silvestre (como planta de cultivo que ha vuelto a su estado silvestre) en los Estados Unidos y en la India. Su nombre genérico viene de la parca griega Atropos, la inflexible, encargada de cortar el hilo de la vida. El epíteto significa ‘bella dama’ y hace alusión al uso de la savia de la planta para dilatar las pupilas de los ojos de las damas italianas, que creían que la mirada soñadora producida por este intoxicante les daba un atractivo incomparable” (Schultes y Hofmann 88).

60. “Unreal City” en el original. La inevitable traducción de esta frase, “Ciudad Irreal”, nos lleva a considerar, como su correlato histórico, el deterioro de las ciudades europeas y, en particular, el

deterioro que afectó a Londres con el estallido de la primera Guerra (un “deterioro” que se convertiría en profecía con la devastación de las capitales europeas que ocurrió durante la segunda Guerra). En sus notas, Eliot menciona un poema de Baudelaire, “Les sept vieillards” (1859), como antecedente de este verso, concitando la percepción de una ciudad brumosa donde el poeta —el *flâneur* baudeleriano— se pasea y recaba la información que habrá de incorporar en sus poemas.

II. UNA PARTIDA DE AJEDREZ

77-110. Estilísticamente, esta parte representa lo menos anglosajón del poema en su conjunto. Eliot recurre a un vocabulario —*Cupidon, laquearia, antique, sylvan*— cuyo origen latino trasciende el coto extraordinariamente flexible del idioma inglés. El resultado es la descripción de un salón vacío donde el protagonista parece ser el decorado. El bosque de símbolos que Eliot urdió en este sector de su poema es un bosque de símbolos *barroco*, donde lo que cuenta es la morosa arquitectura de un lugar abandonado, *yermo* quizá, que está a punto de convertirse en el escenario de un crimen.

La suntuosidad del salón que Eliot describe en esta parte del poema recuerda —e incluso podría considerarse un eco— el “Soneto en ix” de Mallarmé. En este soneto aparece la luna de un espejo en una habitación vacía; ahí, en alto relieve, se encuentra tallado el momento en que una partida de unicornios embiste a una ninfa indefensa. El tema de la violación de la doncella es tratado de manera más bien cruda, y con un sentido del drama mucho más desarrollado, en el poema de Eliot que en el de Mallarmé. La violación como metáfora de la crisis de la civilización frente al avance de la barbarie, en Mallarmé tendría connotaciones simbolistas y medievales —piénsese en la representación medieval del unicornio que acompaña a la dama en el *hortus conclusus*, donde el animal, con un cuerno fálico en la frente, funge como símbolo de la divinidad, por un lado; y por el otro, de una sexualidad masculina ausente de pudor—; en cambio, estas mismas connotaciones, en Eliot, se trasladan al campo de la cultura clásica grecolatina. En ambos poetas, sin embargo, estaría presente la noción de que en el ámbito cerrado de una intimidad inconfesable se producen cambios a nivel individual que pueden alterar la configuración del mundo.

79. Con "standards" sucede lo mismo que con las palabras anteriores. En el diccionario de Webster encontramos la siguiente acepción: “(12 c) 1: a conspicuous object (as a banner) formerly carried at the top of a pole and used to mark a rallying point esp. in battle or to serve as an emblem”; preferí “estandarte” a “banderín” porque calca la etimología del original en inglés y acaba de sostener, de ese modo, la coherencia latina de este pasaje del poema.

80. "Cupidon", representación del dios del amor, hijo de Venus; no era precisamente, en el periodo romano clásico, el Cupido que nosotros conocemos (el niño hermosamente desnudo que usa arco y

flecha para marcar, fatídicamente, a los enamorados). Se trataba de una deidad más bien feral, cuyo nombre se oculta en el latín *cupiditas* —que significa ya sea deseo o codicia—, y de donde se desprende nuestra palabra *concupiscencia*. Aquí se trata de un símbolo que anticipa claramente la lujuria de la que serán víctimas tanto Tereo como Filomela, cada uno de modo distinto.

92. "laquearia" se encuentra en Plinio y Virgilio. Raimundo de Miguel, en su *Diccionario latino-español etimológico*, la traduce como "techo artesonado". Lacunario podría ser un equivalente ya en desuso que da sin embargo la idea de cavidades, generadas a partir de una serie de molduras, que conforman elegantes patrones en el techo de un salón dieciochesco (en este segmento del poema, Eliot recurre a lo intrincado de una forma discursiva barroca y pone en perspectiva la atmósfera enrarecida de un habitáculo de arquitectura neoclásica). El aspecto más sobresaliente de este pasaje del poema es la concordancia establecida entre el estilo y la arquitectura del espacio descrito.

98. "sylvan scene", traducido aquí como "un lugar en un bosque". En sus notas, Eliot remite al verso 140 en el Libro IV del *Paraíso perdido*: "Cedar, and pine, and fir, and branching palm, / A sylvan scene..." Un lugar en un bosque, señalado por la presencia de estos árboles: cedro, pino, abeto y una palma frondosa. Milton está marcando el lugar donde se encuentra el Jardín de Oriente, es decir, un lugar sagrado. Sin embargo, la misma escena, el mismo lugar en el bosque podría encontrarse en las *Metamorfosis* de Virgilio, el lugar donde ocurre la "profanación" de Filomela. En este contexto, "silva" y "selva" comparten la misma etimología, como se observa en los versos iniciales de la *Comedia* de Dante, referidos a la espesura de un bosque que sirve de antesala a la boca del infierno:

*Ahi quanto a dir qual èra e cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!*

La frase de Dante, "selva selvaggia", se ha traducido tradicionalmente como "selva negra"; en realidad se trata de ese bosque sagrado que aparece en Ovidio, en Milton y en otros tantos poetas y escritores para indicar la proximidad del Paraíso o el Infierno.

103. "Jug jug", en el original. La onomatopeya —la imitación, en este caso, del canto del ruiseñor— es uno de los recursos distintivos de la modernidad del poema de Eliot, es decir, una de sus formas de subvertir el discurso poético tradicional a través de elementos paródicos (en *La tierra baldía* hay una pavorosa falta de contexto, una necesidad de construcción y reconstrucción apremiante). Como apunta el profesor Rainey, Eliot estaría citando en realidad una canción "que aparece en una obra de John Lily (1553-1606), *Alexander and Campaspe* (1584)". ¿Qué es entonces lo que estamos oyendo, y en

consecuencia *presenciando*, en este pasaje? Resulta obvio, si nos atenemos a esa reconstrucción de contextos a que nos orilla el autor, que no estamos tanto frente al sonido onomatopéyico que pretende restituir el canto del ave en el poema sino frente a una manera de sugerir y provocar en el oído el jadeo de los amantes durante el acto sexual, si bien en este caso no se trata de un acto consentido sino de la violación de Filomela y el jadeo repugnante de un hombre que se sacia con el cuerpo, antes impoluto, de una virgen.

105. “... sosegando la habitación conclusa”. El adjetivo “concluso”, en mi traducción, remite al jardín concluso, *hortus conclusus*, donde se produce el encuentro entre la Dama y el Unicornio en los tapices flamencos del siglo XV.

128. Literalmente, “jirón” (*rag*). Estudiosos del poema, como Lawrence Rainey o la misma Lyndall Gordon, han supuesto que Eliot estaba incorporando una canción popular de 1912 titulada “That Shakespearean Rag”; incluso han aportado pruebas contundentes de ello. El de Eliot, sin embargo, es uno de los versos más netamente vanguardistas de todo el poema; su ludismo —prácticamente dadá— prohíbe cualquier interpretación unívoca o precisa. Por tanto, es posible traducir el verso como “Oh Oh Oh ese rag sheksperiano”, ya que Eliot estaría imitando la dicción de los cantantes de la época (en el poema, el marido comienza a cantar para dejar de escuchar la voz de su mujer, con la que está discutiendo). Parece indudable que Eliot debió tener en mente la connotación literal de la frase, ya que desdibuja el adjetivo convirtiendo el nombre de Shakespeare en un andrajo: “that *Shakespeherian* rag”. Eliot estaría, pues, denunciando el absurdo literal que se aloja en ciertas frases, pero también estaría apuntando al sentido profundo que se encuentra en la connotación literal de las palabras: un jirón desprendido de las épocas isabelina y jacobea de donde provienen muchas de las afinidades y lealtades de Eliot con el teatro y la poesía.

Este verso, que recuerda en su fascinación por el rag la fascinación por el boogie-woogie que sintió Piet Mondrian a su llegada a Nueva York en 1940, podría leerse —o *escucharse*— como si lo cantara la voz desentonada de una persona sin educación o talento musical, que incluso recuerda malamente la letra de la canción que está cantando. La vulgaridad, la bajeza incluso, es un motivo de fascinación en Eliot a lo largo de este periodo.

139. “demobbed” en el original, contracción popular de “demobilized” que equivale literalmente a “desmovilizado”. Lyndall Gordon menciona en una nota a pie de página (cf. *An Imperfect Life*, 174), que Pound modificó esta línea en el manuscrito original. Donde decía: “When Lil’s husband was coming out of the Transport Corps”, Pound propuso: “When Lil’s husband was *demobbed*”. En sus notas, Rainey confirma que se trata de una palabra vernácula que empezó a usarse a finales de la década

de 1910 para significar la liberación de los soldados de su servicio en el ejército. La modificación de Pound no sólo recorta significativamente la longitud del verso sino que introduce, desde el principio de este diálogo, la entonación *cockney* (*vulgari eloquentia*) que lo caracteriza.

141. “Hurry up please it’s time”, que traduzco como “Dense prisa por favor ya es hora”, es la forma en que los cantineros de la época indicaban a los parroquianos del pub que se acercaba el momento de cerrar (Rainey 95). La voz del cantinero que anuncia que está a punto de cerrar el pub enmarca la conversación entre estas dos mujeres, contribuyendo a establecer el contexto en que se produce este encuentro y acentuando la vulgaridad y la violencia de su contenido.

170-172. Aquí, Eliot está recreando el habla de la gente común. Prescinde de la puntuación e improvisa lexicográficamente para imitar la forma en que la gente se *despedía* en el Londres de entonces —viejos resabios del siglo XIX. El recurso es puramente dramático o incluso narrativo. Los riesgos que corre el autor, y la desfachatez de sus procedimientos, contrasta con el conservadurismo de su personaje, que se reflejaba, por ejemplo, en su forma impecable de vestir y en su trato. Esto sólo demuestra que en un poema como *La tierra baldía*, que pone en tela de juicio los valores formales de la tradición poética, cada detalle cuenta y puede resultar decisivo a la hora de generar una partitura verbal compleja, regulada no por la normatividad (la prosodia tradicional del verso inglés) sino por el oído y una cultura omnívora que no distinguía entre “alta” o “baja” cultura.

III. EL SERMÓN DEL FUEGO

173. “La tienda del río...” Crawford, en su libro sobre la trayectoria intelectual del joven Eliot, remite “esta frase inusual” con la que inicia “El Sermón del Fuego” al poema de James Russell Lowell “The Vision of Sir Launfaul” (1848), donde “tent” tiene el significado de “manto” verde que protege al río; esto estaría asimismo asociado a los ciclos vegetales de la naturaleza (Crawford 61). Los versos aludidos de Lowell dicen: “Green and broad was every tent, / And out of each a murmur went / Till the breeze fell off at night” (“The Vision of Sir Launfaul”, Part First, II). [Verde y ancha era cada tienda, / y de cada una salía un murmullo / hasta que la brisa impregnó la noche.]

180. Algo así como los juniors, “los herederos holgazanes de los directores” del entonces corazón financiero de Londres, la *City*. No estaría de más en este punto recordar que la *City* también es la representación histórica del Londres medieval, que tanta atracción ejercía sobre el joven Eliot.

182. “A la orilla del Lemán estaba sentado y lloraba...” Rainey registra tres posibles connotaciones para esta línea. La primera la relaciona con el Salmo 137, donde el pueblo judío, cautivo en Babilonia, se

lamenta por la pérdida de Jerusalén; la segunda recuerda que *leman* es la traducción francesa del Lago de Ginebra, donde Eliot pasó una temporada entre el 28 de noviembre de 1921 y enero de 1922, recuperándose de una crisis nerviosa y escribiendo las partes IV y V de *La tierra baldía*; la tercera no pasa por alto el sentido antiguo de la palabra “leman”, con la que los franceses se referían a un amante, *l'amant*. Sobre esto último, en su edición anotada de los *Cuatro cuartetos*, José Emilio Pacheco refiere la sospecha de que Eliot hubiera tenido relaciones amorosas con su amigo Jean Verdenal, muerto en el estrecho de los Dardanelos en 1915. Erróneamente, Pacheco le atribuye a Verdenal la dedicatoria de *La tierra baldía*. Eliot le dedicó a Verdenal su primer libro de poemas, *Prufrock and other Observations* (1917), ampliando los motivos de su dedicatoria en la primera edición de sus *Poems: 1909-1925* (1925). En la dedicatoria correspondiente a la sección de “Prufrock”, al hecho de que Verdenal hubiera muerto en el Bósforo (“*mort aux Dardanelles*”), Eliot añadió unos versos del *Purgatorio*, XXI, 133:

“Or puoi la quantitate
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
quand' io dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda”.

Algunos estudiosos de las concordancias y los datos autobiográficos que Eliot pudo haber sepultado en este poema sugieren que Verdenal se encuentra entre las alusiones que Eliot entreveró en los primeros versos, así como en las secciones dedicadas al mito de Apolo y Jacinto e incluso en la cuarta parte del poema, dedicada a Flebas, el Fenicio. No existen pruebas contundentes de que esto fuera así; sin embargo, es innegable que Verdenal es una de las presencias “fantasmales” más significativas del poema.

202-204. “Twit twit twit/ Jug jug jug...” en el original. La onomatopeya (tuit, tuit, tuit) es la forma tradicional que, en inglés, sirve para reproducir el canto de los pájaros (equivalente a nuestro “Pío pío pío”); el “jug jug jug...” como equivalente del cantar del ruiseñor es deliberadamente impreciso y sujeto a una parodia en este segmento del poema. De nuevo se usa para representar la fragilidad de la virgen violentada y la salacidad del rey bárbaro que la ultraja sin piedad antes de cortarle la lengua para que no hable y no lo denuncie. El procedimiento de desconstruir las citas, colocándolas dentro de un contexto nuevo o diferente, es el procedimiento general de *La tierra baldía*, que puede ser leída como una crítica a la tradición de la poesía y el drama ingleses y, en última instancia, una crítica al lenguaje y a su capacidad de representar la belleza. La representación de la belleza no parece ser, en ningún momento, la intención de Eliot en *La tierra baldía*, sino la representación de la condición humana en sus facetas más vulnerables o grotescas. De la infancia y adolescencia de Eliot en San Luis proviene este interés por el habla de la gente común y la oposición de este lenguaje “real” al lenguaje artificial de la tradición poética.

En la era de Facebook y Twitter, ahora que la palabra *tuit* forma parte de nuestro vocabulario cotidiano, nada impediría traducir esa vocecita, ese rumor de ave que agoniza entre las manos de un “rey bárbaro”, como *Tuit tuit tuit*. He preferido nuestro “Pío pío pío” porque en español suena tan ridículo como en inglés y en nuestra lengua conserva esa connotación fatídica que trae consigo la expresión: “No dijo ni pío”; es decir, “*Se dejó* sin oponer resistencia”. La violación de Filomela simboliza, desde luego, la profanación de los recintos sagrados y el embate de la barbarie contra las murallas desvalidas de una civilización condenada a desaparecer.

205. En latín, Tereu es el vocativo de Tereus. Lo he dejado tal cual para subrayar la anomalía que esto supone —de nueva cuenta, como en el caso del “rag”, una anomalía dada. Este pasaje antecede al segundo rapto del poema. El primero, el episodio que habla de una mujer violentada por su marido en una discusión, viene antecedido por la primera mención a la violación de Filomela (“Una partida de ajedrez”, vv. 138-171); el segundo (vv. 214-255) tiene como antecedente este pasaje.

210. *C. i. f.* quiere decir, por sus siglas en inglés, “costo, seguro y flete” (*cost, insurance, freight*). Como Eliot mismo lo aclara en sus notas, esta línea se refiere al costo de transportación de las pasas de Corinto para su venta en un lugar distinto de donde fueron empacadas. Según convenciones válidas internacionalmente, “cif” significa que el vendedor contrata y paga el buque en el que ha de embarcarse la mercancía y se hace cargo asimismo de pagar el seguro. La inclusión de siglas en un poema era algo totalmente inusitado en 1922 y no comportaba otra cosa que una desfachatez sin precedente en la poesía de lengua inglesa.

228. “Yo, Tiresias, anciano de tetas arrugadas.” En junio de 1917 se estrenó en París la obra de Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* [Las tetas de Tiresias], con el subtítulo “Un drama surrealista”. El prólogo de Apollinaire para la obra sentaría las bases teóricas de lo que poco después se convertiría en el movimiento liderado por Breton. Eliot estaba muy al tanto de lo que sucedía en la literatura y la escena francesa de la época. Es muy probable que conociera el texto de la obra de Apollinaire y que hubiera recibido su influencia.

247. “patronising kiss”, que puede traducirse, fuera del concurso del poema, como “beso paternal” o “paternalista” se refiere desde luego a un beso condescendiente y por lo tanto humillante. El apunto tiene su interés porque hablaría de la conciencia de género que se pronunciaba en Eliot desde entonces.

254-55. En sus notas, Eliot se refiere a la canción de *El vicario de Wakefield* (1766), una novela muy popular entre los ingleses de la época victoriana. Aquí, yo estoy citando malamente una traducción publicada en México en 1852, que no consigna el nombre de su traductor en la carátula. La “letrilla”,

muy libre e ingeniosa, empieza diciendo: "Mujer sensible / Que á amor se entrega, / Y tarde llega / A conocer / El falso pecho / Del hombre ingrato, / Que su recato / Logró vencer...".

279. Isabel I de Inglaterra y sir Robert Dudley, primer conde de Leicester, favorito de la reina del principio al final de su reinado. Se dice que fueron amantes en una época. Quizás a esta condición alude el pasaje de Eliot, condición que se encadena musicalmente al simbolismo del agua, las barcas y los remos; es decir, el destino y sus misteriosas vueltas. De nuevo, la concupiscencia, que debe ser redimida ya sea a través del fuego o del agua.

295. "Supine on the floor of a narrow canoe." Traduje embarcación por "canoe" por considerar que Eliot se está refiriendo a la barca donde la Isabel viaja con el conde de Leicester. Ella se acuesta boca arriba y levanta "las rodillas en posición supina" para recibir la caricia más dulce de su pretendido amante. Esto explica el desarrollo y lo que se dice en los versos 296-299. El eco de la historia de Filomela y Tereo planea sobre estos pasajes.

299. "What should I resent? / ¿Qué podría lamentar?" La respuesta es obvia: nada. Siendo la reina de Inglaterra, no podría arrepentirse de haberse recostado boca arriba en una embarcación estrecha, abrir las piernas y recibir la caricia —o la ávida violencia— de un "Sir". Después, viaja a Cartago, él o ella, y sufre el mismo rapto de San Agustín que dio pie a su conversión de hombre pecaminoso en místico y asceta. La carne y el conflicto que supone la conciencia de la carne forma parte importante de la trama de *La tierra baldía*, y de la vida de Eliot en esos años tempestuosos.

300. A finales de octubre de 1921, Eliot fue a recuperarse de una crisis nerviosa al pueblo costero de Margate, en el sureste de Inglaterra. Ahí terminó el primer borrador de la Parte III (Gordon 169-173). A su regreso de Margate, en el mes de noviembre, y a su paso por París camino de Lausanne, donde continúa con su recuperación, somete su trabajo a los comentarios y la vigilancia editorial de Pound.

IV. MUERTE POR AGUA

Este pasaje se inspira en un poema anterior de Eliot, escrito directamente en francés: "Dans le restaurant", publicado en los *Poems* de 1920. Se trata en realidad de la última estrofa del poema, que guarda una escasa relación con las dos anteriores:

*Phlébas, le Phénicien, pendant quinze jours noyé,
Oubliait les cris des mouettes et la houle de Cornouaille,
Et le profits et les pertes, et la cargaison d'étain:
Un courant de sous-mer l'emporta très loin,
Le repassant aux étapes de sa vie antérieure.*

*Figurez-vous donc, c'était un sort pénible;
Cependant, ce fut jadis un belle homme, de haute taille.*

Algunos traductores de Eliot han recurrido a este poema en francés para interpretar correctamente la “adaptación” que figura en *La tierra baldía*. El francés, en efecto, es mucho más elocuente que el inglés para transmitir la anécdota que refiere este pasaje, donde un personaje traído de un pasado incierto muere ahogado frente a las costas de Cornouaille y resucita a los quince días. Esto ha hecho pensar, desde luego, en la muerte de Verdenal y en la necesidad de resucitarlo en el recuerdo afectuoso de su amigo. De cualquier manera, el tema del hombre joven que muere inopinadamente y resucita, imitando así, o motivando, el cambio de las estaciones, es uno de los ejes principales de esta obra.

V. LO QUE DIJO EL TRUENO

359-365. En sus notas, Eliot remite a la bitácora de una de las expediciones de Shackleton a la Antártida, y a la sensación de que había “alguien más” no contemplado originalmente en el grupo de exploradores. En los años previos a la concepción del poema, Eliot estuvo no sólo influido por un sentimiento religioso que lo acompañaría a lo largo de su vida, sino que estaba muy interesado en las alucinaciones que se producen durante los éxtasis místicos o en situaciones extremas que podrían tener que ver con el consumo de sustancias alucinógenas, las cuales aparecen aludidas vagamente en el poema. El “tercero” que acompaña a los viajeros en el regreso de su expedición a la Antártida parece ser el mismo que acompaña a los caminantes que se dirigen al pueblo de Emaús en el Evangelio de Lucas, en el Nuevo Testamento. Algunos han querido ver, insinuada, la presencia de Jesús, pero en todo caso se trataría del Espíritu que se manifiesta, de maneras difíciles de precisar, en el camino de los peregrinos a los sitios sagrados. El misticismo medieval es un punto de referencia indispensable para comprender estas atmósferas que se presentan a lo largo del poema (en el segmento sobre el viento, por ejemplo, vv. 117-126).

376. El singular es decisivo: “Irreal”. El adjetivo estaría acordándose, pues, con el sustantivo del primer verso de esta estrofa: “Qué es ese *sonido* alto en el aire” (366). Este pasaje estaría recreando, por tanto, una visión en un sueño, en que las torres de las grandes ciudades, de la edad antigua y la edad moderna, se colapsan.

391. La rosa de los vientos en forma de gallo que se fijaba en las cumbres de los techos de dos aguas en las casas de antaño.

408. "... bajo los sellos rotos por el esbelto abogado..." ¿Se refiere quizás a la muerte de Tammuz, el pastor primaveral destrozado por el jabalí que desciende poco a poco en el reino de la noche y lo ignoto?

En el relato de *José y sus hermanos*, debido a Thomas Mann, puede leerse parte de ese mismo relato: "La vida se agotaba y la tierra que él había llorado fue árida, hasta que Ishtar, la esposa y madre, descendió a los infiernos en su busca. Ella rompió los cerrojos mohosos de su cárcel y, sacando entre grandes risas al bello amado de su fosa y de su caverna, le llevó consigo, señor del renuevo y de los campos acabados de florecer" (cf. *José y sus hermanos*, v. I, "Las historias de Jacob", pp. 79-80).

430. "These fragments I have shored against my ruins." El participio ("shored") y la preposición ("against") son motivos de una discusión necesaria. La imagen de una serie de retazos que se acumulan y organizan en contra de una ruina recuerda la precariedad de la cultura y la civilización occidental, que han sucumbido a los embates de la barbarie y de la Guerra. Lyndall Gordon lo interpreta como una oposición franca, cuando escribe: "el peregrino de *La tierra baldía* actúa racionalmente: antes de su salida de la historia, acumula evidencia en contra de ella y pronuncia su juicio categórico: 'Irreal'" (Gordon 177). De seguir este hilo argumentativo, la salida de Eliot del laberinto de la historia sería una forma de decretar la irrealidad de todo lo acumulado, en materia de bienes culturales, a lo largo de la historia de Occidente; es decir, todo lo que constituye la *carne* —o el *cuerpo*— del poema. *La tierra baldía* sería, pues, una afirmación de lo espiritual sobre lo material. Decir que esos fragmentos se acumulan en contra del estado ruinoso en que se encuentra —¿quién?, ¿el poeta, la civilización, la historia del hombre en Occidente?— no es más que una forma de aclarar la imagen y ponernos en antecedentes. Esos fragmentos podrían ser no otra cosa sino los costales que se usaban para proteger los muros de los edificios históricos durante los bombardeos de la guerra. En todo caso, Eliot parece haber reunido esta serie de fragmentos —es decir, los fragmentos que fue escribiendo desde 1914 hasta principios de 1922 y que finalmente integraron el cuerpo de *La tierra baldía*— para evitar la disgregación de la conciencia que supone la locura.

431. "Hierónimo", protagonista de *La tragedia española* de Thomas Kyd, que podría traducirse, como de hecho se ha traducido varias veces, como Jerónimo. Quise, no obstante, conservar la grafía latina original, que traduce del griego la expresión "nombre sacro" o "sagrado".

Bibliografía

Crawford, Robert, *Young Eliot. From St. Louis to The Waste Land*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2015.

Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, edición, introducción y notas de Jill Mann. Londres, Penguin, 2005.

Dante, *Tutte le opere*. Roma, Newton Compton editori, 2005.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, traducción de Tomás Segovia. México, Ediciones Era, 1988.

Eliot, T. S., *The Complete Poems & Plays*. Londres, Faber and Faber, 2004.

—————, *The Waste Land and other poems*. Londres, Faber and Faber, 1990.

—————, *Cuatro cuartetos*, aproximación, edición y notas de José Emilio Pacheco. México, El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2017.

Frazer, James George, *La rama dorada*, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Goldsmith, Oliverio, *El vicario de Wakefield* (PDF). México, Imprenta de Voix, Besserer y Comp., 1852.

Gordon, Lyndall, *T. S. Eliot. An Imperfect Life*. Nueva York, Norton, 2000.

Kenner, Hugh, comp., *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*. Londres, Prentice-Hall, 1986.

—————, *The Pound Era*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1974.

Kermode, Frank, ed., *Selected Prose of T. S. Eliot*. Florida, Harcourt, 2021.

Laforgue, Jules, *Poems*, traducción de Peter Dale. Londres, Anvil Press, 2001.

Larisch, Marie, *My Past* (PDF). Londres, Eveleigh Nash, 1913.

Levy, Jirí, *The Art of Translation* (PDF), traducción de Patrick Cornes. Amsterdam / Filadelfia, John Benjamins Publishing Co., 2011.

Mallarmé, Stéphane, *Sonnet en yx*, traducción y ensayo de Irene Selser, edición y nota de Víctor Manuel Mendiola. México, El Tucán de Virginia, 2019.

Mann, Thomas, *José y sus hermanos*, traducción de José María Souviron. México, Editorial Aldus, 1993.

Miguel, Raimundo de, *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Madrid, Visor, 2000.

Milton, John, *Paradise Lost*, edición, introducción y notas de John Leonard. Londres, Penguin, 2003.

Ovidio, *Metamorphoses*, traducción y notas de Charles Martin. Nueva York, Norton, 2005.

Pater, Walter, *Studies in the History of the Renaissance* (PDF), 1873.

Paz, Octavio, *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1989.

San Agustín, *Las Confesiones*, edición de Ángel Custodio Vega. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998.

Seféris, Giorgos, *El estilo griego*, traducción de Selma Ancira. Vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Schultes, Richard Evans y Albert Hofmann, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, traducción de Alberto Blanco, Gastón Guzmán y Salvador Acosta. México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Rainey, Lawrence, ed., *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven, Yale University Press, 2006.

Weston, Jessie L., *From Ritual to Romance. History of the Holy Grail Legend* (PDF). Cambridge, Cambridge University Press, 1920.