



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura,  
mención Literatura General

# LA MUJER EN *LA TIERRA BALDÍA*, DE T.S. ELIOT: UN VIAJE DE LIBERACIÓN

Director:  
Prof. Rodolfo Rojo Boggiano

Alumno:  
Braulio Fernández Biggs

Santiago de Chile  
2005

## **ABSTRACT**

**Tesis: “La mujer en La Tierra Baldía, de T.S. Eliot: Un viaje de liberación”**

**Alumnos: Braulio Fernández Biggs**

**Director: Prof. Rodolfo Rojo Boggiano**

La tesis propone que el poema *La Tierra Baldía* es la dolorosa expresión del colapso de una época y la síntesis del derrumbe de la mujer; que T.S. Eliot, apoyándose en la inversión de las leyendas del Grial, logró fusionar con su propia tragedia personal. El poema sería la evidencia de la esterilidad y el fracaso del amor entre un hombre y una mujer, configurada poéticamente teniendo a la base una riquísima simbología sobre la infertilidad, el vacío y la muerte; en la que el sexo, por su radical función generativa y amorosa, ocupa un lugar eminente aunque no exclusivo.

Así, la tesis propone que el poema se estructura como un viaje de liberación, donde las múltiples y singulares voces femeninas, que en definitiva son una sola y misma mujer, poseen atributos que exceden la esterilidad general del poema y mas bien la identifican con la raíz de la desolación. De ahí que el poeta intente liberarse.

La tesis concluye que el poema, cuya sustancia ve y está en el personaje Tiresias, expresa también la conciencia del poeta para ese entonces; la que, habiendo reconocido la tragedia y el dolor debidos a la pasión amorosa, la posibilidad de refrenar el deseo sexual y/o superar la impotencia no pasa por una alternativa natural o el mero voluntarismo, sino por un camino espiritual; cuestión que, finalmente, el poema también contiene y expresa.

## ÍNDICE

Capítulo 1: Introducción	4
Capítulo 2: Antecedentes histórico sociales. El derrumbe post victoriano	20
Capítulo 3: El colapso de Vivienne Haigh-Wood	32
Capítulo 4: Los tipos femeninos en <i>La Tierra Baldía</i>	49
I. “The Burial of the Dead”	53
II. “A Game of Chess”	66
III. “The Fire Sermon”	87
IV. “Death by Water”	111
V. “What the Thunder Said”	115
Capítulo 5: Conclusión. La visión de Tiresias	132
<i>Bibliografía</i>	141

“Entre el plano de la acción (el plano donde nuestro cuerpo condensa su pasado en hábitos operativos) y el plano de la memoria pura (donde nuestra mente retiene en todos sus detalles el retrato de nuestra vida pasada), es posible descubrir miles de planos de conciencia diferentes... Llevar a cabo su recolección [consiste] en viajar directo desde la acción al sueño... El interés de estar vivo radica en descubrir en la situación presente aquello que se liga a una situación pasada, y luego desplegar sobre la situación presente lo que la precedió y continuó, de modo de aprovecharse de la experiencia pasada...”.

Henri Bergson, *Materia y memoria*

“Un individuo ve tragedia en el mundo que le rodea. Si es muy perceptivo será capaz de dotarla de significación universal. Se horrorizará ante el horror de la vida, luchará amargamente contra su época; como Milton, Tolstoy o Lawrence. Pero en la medida en que conciba nuevas posibilidades para lo humano, será capaz de dotar a esas imágenes de la ilusión de la realidad. Mas sólo si permanece íntegramente parte de su época; es decir, sólo si la tragedia que ha creado con palabras corresponde a los elementos potenciales de la experiencia tal y como él mismo los experimentó”.

T.S. Eliot, *The use of Poetry and the use of Criticism*

“Eliot lo construyó todo desde las imposibilidades, las ausencias y las ruinas”

Czeslaw Milosz

“El invierno pasado, Eliot colapsó y fue enviado fuera por tres meses a descansar. Durante ese tiempo escribió *La Tierra Baldía*”.

Ezra Pound, *Letters*, pág. 241

## CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

*To do the useful thing, to say the courageous thing,  
to contemplate the beautiful thing:  
that is enough for one man's life.*  
T.S. Eliot, *The use of Poetry and the use of Criticism*

En 1920, Jessie L. Weston publicó *From Ritual to Romance* [*De Ritual a Leyenda*], libro en el que intentó establecer un origen común para las leyendas del Grial, anterior a las tradiciones celtas y cristianas. Su investigación se basó, entre otras fuentes, en los estudios de Sir James Frazer sobre los primitivos cultos a la Naturaleza. Apoyándose en textos sobre antiguos rituales místicos, tanto de tradiciones orientales como occidentales, Weston afirmó que las diferentes versiones medievales en las que quedara fijada la leyenda del Grial serían una evolución textual de los rituales de la fertilidad en los cultos a la Naturaleza. En otras palabras: que la leyenda era una versión simbólicamente cristianizada de las antiguas ceremonias de la vegetación, la generación y la fertilidad.

Según Ernest Robert Curtius<sup>1</sup>, la versión original de la leyenda —o lo que las variantes medievales guardan en común— refiere la historia de un joven héroe que llega a un país estéril donde se han agotado las fuentes y se ha marchitado la vegetación. El señor del país, el Rey Pescador, reside exangüe en un misterioso castillo lamentando la ruina de su tierra. El héroe debe curar al Rey y salvar el país, pues la aridez de la tierra se debe a una grave dolencia o enfermedad del gobernante: la pérdida del vigor sexual.

T.S. Eliot, en sus notas a *La Tierra Baldía* (1922), reconoció deberle al libro de Jessie L. Weston casi la sustancia del poema. “No sólo el título, sino el plan y buena parte del simbolismo incidental del poema me fueron sugeridos por el libro de la señorita Jessie L. Weston sobre la leyenda del Grial: *From Ritual to Romance* (Cambridge). En efecto, tan profunda es mi deuda, que el libro de la señorita Weston iluminará las dificultades del poema mucho mejor que mis notas: y lo recomiendo (aparte del gran interés del mismo libro) a quienquiera que crea que vale la pena tal iluminación [...] Quien conozca esta[...]

---

<sup>1</sup> Cfr. *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pág. 168.

obra[...] reconocerá inmediatamente en el poema ciertas referencias a ceremonias de fertilidad”<sup>2</sup>.

En efecto, “El tratamiento que hace Weston de la leyenda le [permitted] a Eliot ver en la experiencia del sexo las potencialidades del Rey Pescador y su Tierra Baldía. En el poema, el Rey Pescador es el prototipo de los personajes masculinos que se funden unos con otros, y él es el mito subyacente; de ahí que el poema se desarrolle en paralelo a su experiencia y termine con sus propias inquietudes. Es él quien habla a través del poema, incluso en la irrupción de Tiresias, que permite al hablante incluir el otro sexo y sugerir las distintas consecuencias que median entre ceguera y visión [...] Eliot es explícito en la idea de que el amor más bajo se consume en el más alto, que en sí mismo puede salvar al sexo del animalismo [...]; para ello se hizo de la aproximación de Weston en cuanto a que ‘el Misterio ritual comprende una doble iniciación: la Más Baja, en los misterios de la generación, o sea, la Vida física; la Más Alta, en la Vida Divina Espiritual, donde el hombre se hace uno con Dios”<sup>3</sup>.

En *La Tierra Baldía* (1922), Eliot proyectó su propia crisis existencial en el marco de la tremenda crisis de la cultura occidental tras la Primera Guerra Mundial. Para ello compuso poéticamente un mosaico de voces y personajes –masculinas y femeninas; literarias, reales y ficticias—, montadas, al modo del ventrílocuo<sup>4</sup>, como un teatro de títeres en el que todas son a la vez una misma y única voz; que confluyen –a veces de modo unívoco, a veces divergentemente—en dos grandes meta personajes: los masculinos en el Rey Pescador y los femeninos en Tiresias, el adivino ciego<sup>5</sup>.

Es sabido que el poema canta la desolación de Europa y de Occidente en cada uno de sus rincones, y que Eliot muestra el más profundo quiebre de la sociedad de entonces

---

<sup>2</sup> “Notas a ‘La Tierra Baldía’” en T.S. Eliot, *Poesías reunidas. 1909-1962*. Versión española e introducción de José María Valverde, Alianza Editorial, Madrid, 1999 (10ª edición), pág. 94. Se refiere también a *La rama dorada*, de Sir James Frazer.

<sup>3</sup> George Williamson, *A Reader's Guide to T.S. Eliot. A poem by poem Analysis*, Thames and Hudson, London, 1968 (3ª Printing), págs. 123-124.

<sup>4</sup> “Eliot utilizó un fragmento de *Our Mutual Friend* [de Dickens], ‘He do the Police in Different Voices’, como título para los manuscritos de las secciones I y II. Refiere al huérfano Sloppy, que leía en el periódico los comunicados de la Policía de Londres ‘in different voices’”. Lyndall Gordon, “The Composition of *The Waste Land*”. En Michael North (ed.), *The Waste Land: Authoritative Text, Contexts, Criticism*, Norton & Company, New York - London, 2001, pág. 72, nota 9.

<sup>5</sup> “Eliot, hablando del sentido de su propia experiencia, insistió muchísimo en la importancia de ampliar el limitado campo de visión del poeta absorbiendo una completa dimensión de nuevas percepciones a través de

como un mundo fragmentado, un montón de imágenes rotas (“A heap of broken images”, dice en I, 22). Pero es sabido también que *La Tierra Baldía* es un poema estrechamente unido a la vida personal de su autor: quizás más que ningún otro poeta del siglo XX, T.S. Eliot hizo de su obra su vida y de su vida su obra.

El tema de *La Tierra Baldía* es la esterilidad física y espiritual del ser humano, desarrollado fundamentalmente bajo el influjo mítico estructural de la leyenda del Grial y el Rey Pescador, según la interpretación de Jessie L. Weston en *From Ritual to Romance*. A esta estructura mítica se superpone otra temático-simbólica que se “objetiva” en variadas imágenes, elementos y situaciones; las que, sin embargo y dada la matriz subyacente, encuentran en la mujer su principal manifestación o expresión.

En efecto, la relectura del mito que hizo Jessie L. Weston le permitió a Eliot vislumbrar, en la esterilidad consecuente de la pasión amorosa, una correspondencia simbólica con el Rey Pescador y su tierra baldía. Como se ha dicho, en el poema él es el arquetipo de lo masculino y “Tiresias es la mente en el poema que ve pero que no siente, o que juzga pero que no vive la experiencia. Más específicamente, Tiresias es la conciencia de cómo la pasión sexual y la vida terminan; pero una conciencia completamente objetivada y disociada del alma que sufre esa experiencia. En este sentido es que se puede decir que une a todos los personajes del poema, para quienes la vida es sólo un desierto de *Ennui*. Pero al mismo tiempo, resulta la expresión final del ‘alter ego’ del poeta. Desde el punto de vista de la vida poética, que es sentimiento inmediato, Tiresias significa muerte. Su visión –sin amor, pasión o pathos—es el corazón muerto de *La Tierra Baldía*: aquello que el poeta debe atravesar para no perecer”<sup>6</sup>.

Dentro de este esquema es que la mujer tiene una importancia fundamental en *La Tierra Baldía*, y en los mismos sentidos referidos: todos los personajes y voces femeninas presentes constituyen un mismo tipo, que incluso el poeta hace confluir también en Tiresias, dada su dualidad sexual. Pero, y al mismo tiempo, expresan o contienen (desde la Niña de los Jacintos en la sección I hasta la mujer que recoge su larga cabellera negra en la

---

los libros”. Rodolfo Rojo Boggiano, *Poetry and Society. An Analysis of T.S. Eliot’s Critical and Poetical Works*, Tesis para optar al Grado de Master of Arts, Mount Allison University, 1949 (inédita), pág. 43.

<sup>6</sup> David A. Moody, *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1994, pág. 92.

V) una identificación de la mujer —o del amor de la mujer—<sup>7</sup> con aquello que el poeta debe trascender y superar, de aquello que debe liberarse. De esta manera, “Si *From Ritual to Romance* permite dilucidar el poema, no es tanto por sus brillantes alusiones como por recordarnos qué tipo de poema podría ser: un camino para atravesar la muerte hacia una nueva vida”<sup>8</sup>.

Dicho de otro modo: si en *La Tierra Baldía* Eliot invirtió los significados de los mitos de la vegetación y la fertilidad, es decir, si quienes habitan dicha tierra temen volver a la vida pues el sexo, la pasión amorosa y la ausencia de fe les ha anulado el deseo de vivir; si nacer de nuevo y regenerarse es un proceso terrible (“Abril es el mes más cruel...”, etc.); y si la superación de ello en un amor ideal, puro y asexuado —esto es, la divina vida espiritual— es lo que puede redimir la infértil y animalizada pasión humana, el poema puede leerse como un viaje de liberación del poeta *de y a través de* la mujer.

Dijo Eliot en *Tradition and The Individual Talent*: “El progreso del artista es un autosacrificio continuo, una continua extinción de la personalidad”. Y más adelante agregó que la poesía “no es la expresión de la personalidad, sino un escape de ella”<sup>9</sup>.

Esto fue escrito hacia 1919, tres años antes de publicarse *La Tierra Baldía*. Para 1930, “lo ‘personal’ ha dejado de ser irrelevante para el arte. El crítico, en justicia hacia la poesía, intentará entrever la verdad del poema en dos aspectos: en sí mismo y en la presencia, en él, de su creador”<sup>10</sup>.

Tal vez sin saberlo, Eliot, que inicialmente postulaba la impersonalidad del poema, expresó exactamente lo contrario en *La Tierra Baldía*. Como toda buena poesía, *The Waste Land* no es funcional a palabras sino a imágenes —que las palabras construyen— y éstas a ideas —que las palabras, a su vez, contienen de alguna forma o permiten expresar—. En ellas vemos que el poeta no intentó una descripción de lo visto —no intentó sólo *decir*— sino la reconstrucción de una experiencia: volver a dar forma, a través de las palabras, a un *algo*.

---

<sup>7</sup> Aquí como en la alegoría medieval —con la personificación de la Rosa—, lo inmaterial que se representa en términos figurables no es “la dama” sino “el amor de la dama”. Cfr. C.S. Lewis, *La alegoría del amor*, Editorial Universitaria, Santiago, 2000, 304 págs.

<sup>8</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 111.

<sup>9</sup> Citado por Marion Montgomery, “The Recovery of Permanent Things: Eliot circa 1930”, en Andrew A. Tadie y Michael H. MacDonald, *Permanent things*, William B. Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, Michigan/Cambridge, U.K., 1995, pág. 284.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 285.



Poesía, entonces, que rebasó la “estrechez” del género –aunque se sirvió de él como el músico de las notas y el pintor de los colores—y se dirigió a la creación imitativa: a volver a la vida aquello que se experimentó alguna vez, de la forma más exacta posible\*.

“La ‘despersonalización’ ocurre debido a que el poeta adquiere una conciencia del pasado que le otorga la pauta para renunciar a lo que es en ese momento por algo más valioso, fuera de sí mismo y a lo que ‘debe lealtad’; y bajo cuya luz debe rendirse y sacrificarse para obtener y ganar su posición única”<sup>11</sup>.

Pero, ¿cuál fue la experiencia específica que reconstruyó en el poema? ¿Cómo se manifestó la presencia de su creador en versos que, lejos de ser impersonales, no sólo lo envolvieron sino que implicaron su autosacrificio? La “noche oscura del alma”, la huida de la mansión de Hades: un largo viaje de expiación y liberación desde un amor humano estéril, infecundo, incapaz de alimentar; hacia otro amor sobrenatural, pleno, rebosante e hinchado de vida. Metáfora social, cultural e histórica, claro está; pero sobre todo metáfora personal, como veremos.

Es muy complejo identificar procesos en la obra de un autor, sobre todo si responden a hipótesis interpretativas. Sin embargo, en la obra poética mayor de Eliot es posible distinguir dos claros desarrollos; desde luego en lo formal, mas básicamente en lo que podríamos llamar la motivación. Dicha obra, representada cronológicamente por *La Tierra Baldía* (1922), *Miércoles de Ceniza* (1930) y *Cuatro Cuartetos* (1940-1942), y en relación a los sucesos de Europa y su propia vida, calza bastante bien con una estructura anagógica al modo de Dante: Infierno, Purgatorio, Cielo<sup>12</sup>.

Un marco así conlleva el riesgo del facilismo reduccionista, nunca justo y nunca suficiente; pero sirve para destacar que, en el caso de Eliot, los procesos históricos marcaron fuertemente su obra, al tiempo que se hizo cargo de ellos; en especial en cuanto coincidieron con los propios y personales. Es cierto que “Eliot fue un poeta de su época que, sin embargo, estuvo fuertemente en oposición a ella”<sup>13</sup>. Pero es cierto también que de

---

\* Digamos, al modo clásico griego, *empeiria*, *techné* y *aestesis*. N. del A.

<sup>11</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 46.

<sup>12</sup> *The Waste Land*, según Aiken (amigo y compañero de estudios de Eliot en Harvard), fue de hecho “su infierno”. A Theodore Spencer (1930?), Spencer Papers, Harvard Archives Pusey Library. Citado por Lyndall Gordon en *T.S. Eliot: An Imperfect Life*, Norton, New York, 2000, pág. 147.

<sup>13</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, XX.

allí surgió el que haya hecho de su vida su obra y de su obra su vida. Para el caso de *La Tierra Baldía* —quizás el ejemplo más alto de esta realidad—, lo anterior no significa que sea posible encontrar en los versos que lo componen una prueba literal de su vida, sino más bien “la agonía del poeta expresada en el poema; en el corazón de su sentido y en todo el proceso de su transmutación”<sup>14</sup>. Dicho de otro modo, si el poema resultó “una crítica a su cultura, fue porque expresó en plenitud la mente y los sentimientos propios del poeta”<sup>15</sup>.

Por cierto, “a lo largo de su vida, Eliot plasmó la angustia de una naturaleza difícil y desunida en la superficie de su poesía e igualmente la analizó de manera oblicua en su prosa. Su predilección por el orden y su susceptibilidad al desorden eran inmensas, y en el equilibrio discordante y aplastante de ambas se formaron su vida y su obra. Como escritor y como hombre, su genio radicaba en la habilidad para resistir las tendencias subversivas de su personalidad, al convertirlas en algo más grande que sí mismo. Su obra representa el brillante florecimiento de una cultura moribunda: a fuerza de pura voluntad logró unificar esta cultura y le proporcionó una forma y un contexto que surgían de sus propias obsesiones”<sup>16</sup>. *Mutatis mutandi*: a fuerza de pura voluntad logró unificar su vida, devolverle el hálito, proporcionarle una forma y un contexto. Y este es, precisamente, el intento de su *alter ego* en el poema: el Rey Pescador. Pero es también en la conciencia de esta tragedia, encarnada en Tiresias, donde el poeta también “jugó” a ver sin ser visto; como tendremos ocasión de comentar, a mostrar desapareciendo, a ser y no ser al mismo tiempo.

Es claro que *La Tierra Baldía* expresa el derrumbe de toda una época, especialmente el de Inglaterra y el Londres de los años ‘20. La guerra ronda como antecedente y consecuente de todo lo escrito (*...so many, / I had not thought death had undone so many...* II, 62-63), aunque Eliot nos muestra ya que el quiebre es más profundo y que supera incluso lo ocurrido a orillas del Somme. No por nada el título, ciertamente: es el colapso de una civilización, la agonía de Occidente<sup>17</sup>. Pero es, al mismo tiempo, el derrumbe, el colapso y la agonía del poeta, del Rey Pescador. “La desolación del Rey; la naturaleza de la enfermedad que está sufriendo, y el efecto reflejo que ella tiene sobre su

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 79.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pág. 342.

<sup>17</sup> “Probablemente, el peso de Eliot radica en su preocupación por la situación moral del hombre y el destino de la sociedad. Sin embargo, Eliot es un artista [...] y, en cierto modo, asumió su condición resignándose a las implicancias que conlleva”. Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 24.

tierra y su pueblo corresponde, de modo muy notable, a la íntima relación que existe entre el soberano y su tierra: relación que descansa básicamente en la identificación del Rey con el Principio Divino de la Vida y la Fertilidad”<sup>18</sup>.

Sin embargo, en toda esta desolación —en toda esta degradación cultural y personal— es la mujer quien ocupa un lugar protagónico: ella parece ser el reservorio, el “pañito de lágrimas” donde la época agoniza. Ella es —ellas son— el espíritu de la tragedia.

¿Por qué?

*La Tierra Baldía*, si bien puede y debe leerse como una “reacción” a la época, al mostrar su colapso, siendo el poeta un testigo; el poeta es también una víctima; o, mejor dicho, un alguien que “está sufriendo”: que viaja desde la desolación y a través de ella en pos de su liberación. Así como en Tiresias confluyen las voces femeninas y masculinas (aunque no es la única función del enigmático personaje, como veremos<sup>19</sup>), a su vez el Rey Pescador —el enunciante principal—, es precisamente el yo que sufre: el poeta real. Así, tenemos el doble juego o la doble perspectiva de un mismo dolor *en* Tiresias y *en* el Rey Pescador (o *desde* Tiresias y *desde* el Rey Pescador): aquel significando la objetividad que causa el sufrimiento y el viaje, éste significando a su vez la subjetividad que sufre y viaja.

Desde esta perspectiva es posible entender la importancia central de la mujer en el poema. Ella no descansa en que la mayoría de sus voces sean femeninas o que como personajes constituyan finalmente una misma voz —en cierto modo arquetípica de la condición colapsada de la mujer de los años ’20—. Ello es importante mas no determinante. El punto central es que la mujer se asocia con la causa de la enfermedad del Rey Pescador y del *wasting of the land*: de ahí que todo el simbolismo subyacente, tomado de la leyenda

---

<sup>18</sup> Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, citado en Michael North, *Op. Cit.*, pág. 38.

<sup>19</sup> En la nota 218 al poema, Eliot cita de la *Metamorfosis*, III, uno de los relatos míticos sobre el origen de los poderes adivinatorios de Tiresias: “... con Juno sus placeres y dijo: ‘mayor sin duda es vuestro placer que el que corresponde a los hombres’. Ella lo niega; estuvieron de acuerdo en preguntar cuál era la opinión del docto Tiresias: pues él conocía los placeres de ambos sexos. Pues él una vez golpeó dos cuerpos de grandes serpientes que se apareaban en un verde bosque, por lo cual, ¡oh prodigio!, dejando de ser hombre se convirtió en mujer por siete otoños: en el octavo volvió a ver a las mismas serpientes y dijo: ‘Si es tanta la potencia de vuestras heridas que convierte a su autor en sexo contrario, ahora os heriré también’. Golpeadas las mismas serpientes, recobra la forma anterior y la imagen natural. Así pues, tomado por árbitro de esa jocosa discusión, confirma lo dicho por Júpiter: la hija de Saturno se dolió, según se dice, más de lo justo por el motivo, y condenó los ojos de su juez a noche eterna. Pero el padre omnipotente (ya que a ningún dios le es lícito deshacer nada de lo hecho por otro dios), a cambio de la luz perdida, le dio saber lo futuro y le alivió la pena con honor”. En José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 97.

del Grial pero en cuanto revisión cristianizada de los antiguos ritos de la generación y la fertilidad, sostengan los personajes y/o voces femeninos y la “interacción” del Rey Pescador con ellos. La ruina y la desolación se deben a la mujer: ella encarna la infertilidad, el agobio y la derrota. Y eso es, precisamente, lo que Tiresias ve y muestra (con la fuerza que le otorga a estos efectos, además, su bisexualidad).

*La Tierra Baldía* es, así, un camino de liberación del poeta *de y a través de* la mujer. La idea conlleva, claro está, la progresión platónica del *Simposio*. También aquello de que “en Dante Eliot encontró lo que se había perdido con Blake y que los poetas metafísicos de su tiempo fueron incapaces de ofrecer: el arte de transformar el sufrimiento en expiación, y la muerte como un paso a la nueva vida”<sup>20</sup>. Pero contiene, sobre todo, la idea de que la liberación del poeta del infértil amor femenino sólo se producirá poéticamente...

El drámatico canto de la Sibila en el epígrafe expresa sin lugar a dudas el estado de encierro, condena y sofoco “desde” el cual el poeta va a dar inicio a su canto<sup>21 22</sup>. La Sibilia de Cumas ya había acompañado a Eneas hasta las mismas puertas del Averno, logrando salir echando una comida al can Cerbero que le produjo alotriosmía y sueño. Pero, la cita de Eliot proviene del *Satiricón* de Petronio, y en particular de aquella parte que los estudiosos han llamado “La cena de Trimalción” (específicamente, XLVIII). Allí cuenta el viejo anfitrión, medio en broma medio en serio, en ese opulento y extravagante aunque en cierto modo refinado banquete, que cuando los niños vieron a la Sibila colgada de una botella le preguntaron: “Sibila, ¿qué quieres?”. Y ella respondió: “Quiero morir...”.

¿Por qué una cita del *Satiricón* para introducir el poema más desolador del siglo XX? ¿Por qué una cita, además, de “La cena de Trimalción”? ¿Por qué, incluso, una cita que

---

<sup>20</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 95.

<sup>21</sup> O *In the Cage* (En la jaula), parafraseando a Henry James, de cuyo relato Eliot tomó inicialmente el título para la sección II, “Una partida de ajedrez”; sección donde los retratos femeninos son los más terribles. “El epígrafe presenta a la Sibila de Cumas, el símbolo exacto de la muerte en vida; encerrada en una jaula, condenada a leer el destino a los que pasaban, deseando morir y sin poder hacerlo”. Esperanza Aguilar, *Eliot. El hombre y no el gato*, “El Espejo de Papel”, Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile, 1962, pág. 30.

<sup>22</sup> Originalmente, había previsto una cita de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad. Dicha cita, “que a Eliot le parecía útil para elucidar el poema, aparece justo antes de la muerte de Kurtz, cuando éste, en el momento del ‘conocimiento total’, grita: ‘¡El horror! ¡El horror!’”. En esta novela, el conocimiento total es también el conocimiento del vacío, tanto del propio Kurtz como del mundo”. Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 120.

es parte de un parlamento del mismo Trimalción? Sabemos que era “un viejo calvo, cubierto con una túnica de rojo bermellón que jugaba a la pelota con jóvenes esclavos de largas melenas [y que] calzaba sandalias y practicaba el juego con pelotas verdes”<sup>23</sup>. La razón es que etimológicamente Trimalción es un término de origen semita que significa “tres veces rey o coronado”<sup>24</sup>. Es decir, un émulo clarísimo del Rey Pescador, elocuentemente ligado a la interpretación de Jessie L. Weston. Y la Sibilia, una mujer desolada, otrora magnífica, ha caído en la más total de las desgracias. A tal punto que no puede morir. A tal punto que sólo desea morir... Por cierto, la dualidad hombre-mujer también está contenida en esta imagen, enfatizando la raíz sexual del problema.

Por ellos es que la misma Weston dice que “la desventura y desolación de la tierra [*the wasting of the land*] son resultado de la guerra, directamente debida al fracaso del héroe en atinar en su búsqueda del Grial”<sup>25</sup>. Es decir, es el fracaso del héroe, la impotencia del Rey, lo que provoca la desolación; o su incapacidad de hallar la respuesta —o una descuidada manera de revelar el secreto—lo que la mantiene. Así, en lo más profundo de la leyenda yace “el registro, más o menos distorsionado, de un antiguo Ritual cuyo objetivo final era la iniciación en los secretos de la Vida, tanto físicos como espirituales”<sup>26</sup>.

“De los mitos de la Generación surge el ciclo de las estaciones en una serie ordenada de eventos; y este ciclo de la vida está basado en el sexo y personificado en figuras rituales. El destino de la tierra depende del tratamiento que se haga de estas figuras, y también de la religión.

“Incorporar al individuo en este esquema sólo sirve para realizar el paralelo entre su experiencia y aquella de la figura en el Ritual: En particular, el Rey Pescador, al mismo tiempo sexualmente mutilado y mágicamente restaurado”<sup>27</sup>.

La mujer es la causa, pero la impotencia del poeta también.

Eliot fue su propio poema. *The life of the poet and the Life of the Poet* se confundieron en una sola y misma cosa. No es que *La Tierra Baldía* fuese un intento por reconstruir la visión a través o desde la biografía del autor: de sus dolores y miserias. Más bien, aquella

---

<sup>23</sup> Petronio, *Satiricón*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág. 53.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 19.

<sup>25</sup> Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Chivers Press, Bath, 1980, pág. 19.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 191.

<sup>27</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, págs. 118-119.

reconstrucción *fue* la vida del poeta y el poema representó su esfuerzo por alcanzarla poéticamente.

“De [Baudelaire] y de Laforgue aprendí que el tipo de material que tenía, el tipo de material que un adolescente tenía, en una ciudad industrial de América, podía ser el material para la poesía; y que la fuente de una nueva poesía debía hallarse en aquello que hasta entonces había sido considerado como lo imposible, lo estéril, lo intratable poéticamente...”<sup>28</sup>. Si lo que importa es lo que *La Tierra Baldía* sea y no lo que diga; y si el poema expresa al menos estéticamente y en cierto grado aspectos “autobiográficos” de Eliot al menos hasta esos años,<sup>29</sup> debemos aceptar que el poeta escribió *desde* lo que era, y que eso incluyó todo —o casi todo—: historia, memoria, razón y fe. Hay una visión del mundo, más bien de la existencia, que es la visión del propio Eliot. Tan radical y tan definitiva, que a pesar de que esté construida con elementos de objetividad —y aún con máscaras, evocaciones, paralelismos, sombras e incluso con la literatura como materia y tópico—es finalmente *su* mirada, *su* experiencia. “Lo que tenemos no es el mundo en sí mismo [...], sino el mundo tal y como lo ve el poeta. Y lo que está viendo es primariamente él mismo. Está completando la objetivación y análisis de su propia experiencia magnificándola como una visión del mundo. Si acaso presenta una crisis o quiebre de la civilización, esto debe entenderse en primer lugar como una crisis o quiebre en sí mismo. Y si es que alcanza una cura será a través de la reintegración y transformación de sí mismo en poesía”<sup>30</sup>.

Que en *La Tierra Baldía* se entremezclen pasado, presente y futuro; el tiempo y la memoria como elementos de una conciencia que es la unión entre el más allá y el más acá; mejor aún: entre los despojos de lo que es y la armatoste de lo que pudo —o debió—haber sido, parece un asunto menor: finalmente, el canto del poeta ocurre desde un estado existencial que sólo admite un *ahora*. Es la misma radicalidad poética, pero que es también antropológica (y religiosa, moral y psicológica), de *Miércoles de Ceniza* y *Cuatro Cuartetos*: poeta y poema una misma cosa, un mismo algo. “La vida del poema es

---

<sup>28</sup> T.S. Eliot, “What Dante Means to Me” (1950), en *To Criticize the Critic*, págs. 126-127, en David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 6.

<sup>29</sup> “Es la autobiografía de Tom” dijo Mary Hutchinson. Cfr. Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 147.

<sup>30</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, págs. 79-80.

esencialmente la vida del poeta; [...] sus complejidades provienen de la configuración de su conciencia; [...] y su coherencia final tiene que ver con lo unificado de su sensibilidad”<sup>31</sup>.

“El poeta, incorporando una amplia variedad de experiencias, resulta capaz de traer a la situación presente el vivo peso del pasado, aunque su preocupación como poeta siga estando en las preguntas y problemas contemporáneos. La memoria redime el pasado, organiza la confusión y ‘libera’; en el sentido de que ubica al hombre en su lugar correcto; esto es, en los límites del tiempo y el espacio. También ‘libera’ pues devuelve al hombre a su propio y preciso lugar en el universo, reintegrándole finalmente su esencia como individuo”<sup>32</sup>.

Ocurre que hay en Eliot un fenomenólogo: alguien que conoce a través de la experiencia emocional e intelectual; que logra, a través de ella, apropiarse de la esencia de las cosas: “Su estricta fidelidad a la experiencia resultó, ante todo, una manera de aproximarse a lo absoluto”<sup>33</sup>. Fue el método de “la inteligencia misma operando velozmente el análisis de la sensación, hasta el punto de elevarlo a principio y definición”<sup>34</sup>. O puesto de otro modo, como lo hizo él mismo en “On Poetry and Poets”(1957)<sup>35</sup>, sucede que “finalmente la función del arte es imponer un orden creíble sobre la realidad ordinaria y desde ahí obtener la percepción de un orden *en* la realidad, que nos brinde serenidad, calma y reconciliación”.

Para la época en que Eliot escribió el poema, su matrimonio con Vivienne Haig-Wood (de 1915) se encaminaba al colapso. La histeria y el encierro compartidos, una larga historia de enfermedades, neurosis, medicamentos y terapias por parte de ella terminaron por romper en mil pedazos a dos almas demasiado sensibles, a dos mentes demasiado refinadas. El desastre amoroso terminó por confirmar todo lo que el poeta venía presintiendo desde *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, y todo lo que venía temiendo de sí mismo al respecto: el amor hacia lo humano femenino no era posible, pese a la tremenda fuerza de la pasión, pese al feroz temblor de lo incondicionado, pese a la terrible atracción física que al romántico y al sensible le pesa hasta en los poros de la piel. Su

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 81.

<sup>32</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, págs. 47-48.

<sup>33</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 26.

<sup>34</sup> T.S. Eliot, “The Perfect Critic”, en *The Sacred Wood*, citado en *Ibid.*, pág. 26.

<sup>35</sup> Pág. 87. Citado en *Ibid.*, pág. 108. Las cursivas son suyas.

matrimonio con Vivienne fue una sola y larga cadena de frustraciones, desde lo más puramente sexual hasta la relación afectivo-marital misma, que acabaría con ella confinada en un sanatorio para insanos mentales y con él en una búsqueda ascética, mística y de vida en castidad por un sentido de mayor trascendencia en la vida.

Las tres palabras que enuncia el trueno en su sermón final (Sección V, “What The Thunder Said), tomadas del *Brihadàranyaka Upanishad*<sup>36</sup>, “Datta” (Dar), Dayadhvam (“Compasión”) y Damyata (“Control”), cierran el círculo dando cuenta del camino recorrido por el Rey Pescador en su intento de liberación.

¿Qué ha dado el poeta?

*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  
(V, 401-405)*

Pasión, frenesí vital, ansiosa búsqueda de la sangre generadora. Su fuerza ha sido tan poderosa que ni aún la ponderación de los años ha logrado aplacar. Eso es lo que ha dado, y por eso ha vivido. Sin embargo,

*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  
(V, 406-409)*

resulta vacío final, la nada. No hay huellas de su existencia, no quedan rastros; ni siquiera en el vacío de la propia habitación. Ha sido inútil, vana, gastada. Abril, entonces, el inicio de la primavera y la regeneración, es el mes más cruel.

Por lo mismo, el poeta también ha compadecido: a quienes han sufrido esa pasión inútil y a sí mismo por sobre todos:

---

<sup>36</sup> Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág 18, nota 3, y las propias notas de Eliot al poema.



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, aetherial rumours  
Revive for a moment a broken Coriolanus  
(V, 411-416)*

Ha compadecido a los prisioneros del frenesí, a los que han aguardado la llave que los libere de la jaula: a todos quienes, como él, colgaron alguna vez de una botella en Cumas, deseando ardientemente morir: escapar, huir. El poeta ha compadecido su propio encierro y ha deseado salir con toda su alma: romper las cadenas de la infertilidad, del terrible Jardín de los Jacintos, pese a su conmovedora y aplastante excitabilidad.

Pero por todo lo anterior, porque parece no ser posible dejar de ser siendo, aunque sí es posible alimentar la ilusión de que efectivamente exista algo que lo libere de la delirante pasión hueca y mortal, es que el poeta comprende, *ve* por fin, que el camino hacia la paz pasa por (re)tomar el control:

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  
To controlling hands  
(V, 418-422)*

Sobre el mar de la vida, el barco de la propia existencia logra responder al timón del equilibrio, a la mano experta en velas y remos: a los elementos básicos que permiten el control. El poeta, así, comprende que es el dominio sobre la naturaleza lo que le hará traspasar la tierra baldía y la desolación de lo que no deja nada.

Pero aún teme, se sabe débil:

*I sat upon the shore  
Fishing, with the arid plain behind me  
Shall I at least set my lands in order?  
(V, 423-425)*

El Rey Pescador, sano y en lo suyo nuevamente, teme aún al futuro. ¿Podrá ordenar sus tierras al fin? ¿Podrá todo volver a la “normalidad”, al equilibrio, al orden? La canción que sigue, “El puente de Londres se va a caer”, resuena terrible en las voces infantiles que ya celebran la incapacidad del poeta para resistir. Pues, ¿la salida *sólo* pasa por el control? ¿Y qué asegura que ese control, un voluntarismo meramente humano, pueda finalmente vencer al frenesí, meramente humano?

“De hecho, la pregunta ‘Shall I at least set my lands in order?’ implica, en la perspectiva de Eliot, una respuesta satisfactoria a otra pregunta: ‘¿Qué es la vida buena?’. Y es en esta perspectiva que conviene recordar que ‘una tradición sin inteligencia no es digna de consideración a menos que muestre que una mejor vida no es una abstracción política sino que refiere a personas concretas viviendo en un momento concreto; es decir, qué merece ser preservado y qué debe rechazarse; y qué tipo de condiciones somos capaces de configurar como para alcanzar la sociedad que queremos’. Así, Eliot piensa que el error consiste en asumir como eternamente válidas cuestiones que de hecho sólo han sido dadas por sentadas por un pequeño grupo de personas y por muy breve tiempo”<sup>37</sup>.

Sólo así es posible entender que ocurra el acto mágico final del Rey Pescador, su pregunta resuelta, el encuentro del Grial, coronado dos veces en la Golondrina:

*Quando fiam ceu chelidon—O swallow swallow*  
(V, 428)

He ahí, al menos como idea, el amor femenino puro, limpio, eterno; la fusión completa del amor, la compasión y el control, aquello que es, en sí, *Shantih shantih shantih*, o sea, la paz que supera todo entendimiento; toda comprensión, toda humanidad.

En suma, en *La Tierra Baldía* lo femenino es “aquello que el poeta tiene que trascender: desde la Niña de los Jacintos hasta la mujer que recoge su larga cabellera negra [en la sección V]. Sin embargo, [en la imagen final del poema], en el reconocimiento que hace el poeta de sus sentimientos y responsabilidad hacia ella, la mujer reaparece como una persona cuya humanidad debe ser respetada ante todo.

---

<sup>37</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 90. Las citas de Eliot son de *After Strange Gods*, 1934.

“Ello implica arribar, no a una conclusión, sino a una nueva emoción; que es tan compleja, irresoluta e inquietante como la experiencia original del Jardín de los Jacintos. El esfuerzo por el amor perfecto tras la experiencia de Dante se torna complejo toda vez que la capacidad amatoria de la mujer se asemeja al movimiento pendular de un barco sobre las olas. No todas las mujeres escogerían estar en el papel de Beatriz, Isolda o Brunilda, ni tampoco es el modo natural del amor sólo la frustración o la muerte. Resolver el problema de la mujer viviente con su propio amor moribundo es el motivo más profundo de los poemas que siguen a *La Tierra Baldía...*<sup>38</sup>”, donde la terrible Ciudad Irreal “lo es no sólo por carecer de la pasión de la vida sino porque ni siquiera percibe su carencia”<sup>39</sup>. Tan es así que, de hecho, *Los Hombres Huecos* —su siguiente poema—acelerará el movimiento a lo sobrenatural por lo vacío de lo terreno, y quedará coronado en las letanías de *Miércoles de Ceniza*, donde el poeta identificará ya sin ambigüedades a la Dama —al amor de la Dama— con la Virgen María...

\* \* \*

A partir del marco teórico e interpretativo esbozado al principio, y procediendo luego al análisis y comentario particular de cada voz y/o personaje femenino, sección por sección del poema —y de la consideración de sus elementos/significados comunes, si los hay—, el objetivo de la Tesis será indagar de qué forma y hasta qué grado el poeta expresa o identifica a la mujer con la causa primordial del viaje de liberación que constituye el poema. Como se adelantara, la idea es fundamentar analíticamente que aquello de lo que intenta liberarse el poeta en *La Tierra Baldía* es precisamente el amor humano femenino. Todo ello bajo el esquema o contexto básico de interpretación dado por Jessie L. Weston en *From Ritual to Romance*, y adoptado por T.S. Eliot, de una lectura de las leyendas del Grial como una versión cristianizada de antiguos ritos de fertilidad y generación, ligados a los cultos místéricos a la Naturaleza.

Para la configuración acabada y precisa del punto anterior, la Tesis revisará los estudios críticos más significativos desarrollados al respecto, tanto los ya clásicos en torno

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 104.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 84.

al poema como los análisis más recientes. Conviene advertir desde ya que, sugerentemente, en dicha crítica no hay acuerdo respecto a la función de la mujer en el poema.

Teniendo como base los dos puntos expuestos, aunque a modo de consecuencia, interesará indagar también si acaso es posible construir o identificar, a través de la conexión o relación entre cada voz y/o personaje femenino, una única y misma imagen de la mujer en el poema; configurando sus atributos, cualidades y/o características como expresión de la esterilidad comentada y de sus relaciones con el “viaje de liberación” referido.

Considerando las cercanías que ha establecido la crítica moderna entre la vida personal del poeta y la materia del poema (Cfr. Moody, Ackroyd, Gordon, North, y especialmente Carole Seymour-Jones, como ha destacado recientemente Louis Menand<sup>40</sup>), junto a las afirmaciones del propio T.S. Eliot (especialmente de su epistolario), la Tesis también intentará establecer si acaso es posible relacionar (o en qué medida es posible hacerlo) aquel arquetipo de la mujer con aquella que marcara tan fuertemente la vida personal de Eliot hacia la época de la composición del poema; Vivienne Haigh-Wood, su primera esposa, recluida en un sanatorio para insanos mentales hacia 1937.

A este respecto cabe agregar que, si bien existe una distinción entre la formulación del poema y su estructura, dado el enfoque de la Tesis, estos, aunque antitéticos, necesariamente se unen. Así, si bien el libro de Jessie L. Weston es el “correlato objetivo” de *La Tierra Baldía*, el poema refleja también el espíritu de los tiempos de modo más o menos inconsciente; aspecto que la Tesis considerará también.

Finalmente, es importante aclarar que no forma parte de nuestro objetivo el análisis de *La Tierra Baldía* en profundidad (cuestión que, por lo demás, ya se ha hecho de modo muy acabado por variados académicos y especialistas, buena parte de los cuales son citados en este trabajo), sino considerar sus elementos a la luz del papel que cumple la mujer en él y dadas las relaciones que es posible establecer con la vida del poeta. Con todo, es obvio que resultará inevitable la referencia a aspectos fundamentales del poema que envuelven el tema en cuestión; y que, naturalmente además, han dado lugar a distintas interpretaciones.

---

<sup>40</sup> Louis Menand, “The Women Come and Go. The Love Song of T.S. Eliot”, en *The New Yorker*, September 30, 2002, pp. 126-131.

## CAPÍTULO 2: ANTECEDENTES HISTÓRICO SOCIALES. EL DERRUMBE POST VICTORIANO

### **Europa hacia 1920**

Parece no haber sido casualidad que Spengler publicara *La decadencia de Occidente* en 1918: la crisis que estaba en ciernes en Europa era de proporciones y los quiebres se hacían sentir desde muchos frentes distintos.

Aparte la guerra iniciada en 1914, sucesivos hechos se aglutinaban para convulsionar la situación. Así, por ejemplo, las matanzas masivas de armenios iniciadas hacia fines del siglo XIX, y reanudadas en 1908, culminaron, entre 1915 y 1918, con un tercio de esa nación asesinada y otro tanto deportada. El siglo XX, del que se había esperado que significara el triunfo universal y definitivo del progreso, de la civilización y de la ciencia, encabezados por el Occidente indiscutido e indiscutible —esto es, la Europa occidental, con Gran Bretaña y su imperio en la cúspide, sin perjuicio del novel gigante estadounidense y de la exótica y remota potencia japonesa—, en realidad se había iniciado con la peor matanza de la historia entre europeos y con el primer genocidio de la edad moderna —algo impensable para la *belle époque*—.

Para el mismo año 1908, la teoría de la relatividad de Einstein (plasmada en 1905 en el libro *Acerca de la electrodinámica de los cuerpos en movimiento*) comenzaba a leerse como si hubiesen acabado los absolutos: lo relativo de ciertos fenómenos físicos se transformaba en relativismo de cuestiones humanas. En el arte, de otro lado, el surrealismo se oponía a la realidad circundante y predicaba el delirio y el ensueño como la única vía de escape a una realidad insoportable y las vanguardias rompían con todo y en todas partes. Proust y Joyce, en sus obras, reflejaban un estado de asuntos en el que el sentido de la existencia iba en retirada y el mundo aparecía fragmentado en individualidades perdidas. Freud, por su parte —que era gnóstico—, sublimando el concepto de culpa hasta el exceso se dirigía, en la misma línea, a sobrepasar su cariz individual y trascendente para enclavarla en un vago concepto colectivo y sistémico (un todo amorfo igual a la suma de partes igualmente amorfas). La guerra misma, en fin, pareció ser la constatación —y hasta quizás la prueba— de la validez del pesimismo nietszcheano del siglo recién pasado.

En efecto, los distintos fenómenos que marcan el desarrollo y el desenvolvimiento de Occidente en las primeras décadas del siglo XX parecen ser el resultado de un largo proceso por el cual la visión del hombre fue perdiendo unidad no sólo vital sino conceptual; y que, por ello, su “historia política y filosófica [...] durante los últimos 150 años puede ser entendida como una serie de intentos –más o menos conscientes, más o menos violentos—de llenar el vacío central dejado por la erosión de la teología”<sup>41</sup>; entendida ésta, por cierto, no como Ciencia Sagrada sino en cuanto idea de Dios o Trascendencia.

El cientifismo del siglo XIX, llevado al extremo, más una serie de corrientes y filosofías irreligiosas surgidas también por entonces, dieron inicio a un proceso de replanteamiento de lo religioso llamado modernismo que, influido por el liberalismo de cuño protestante, puso en jaque la antropología más básica de la persona humana. Fue tal el efecto que tuvo, y no tan sólo en lo referido a las bases de la fe y el dogma de la Iglesia Universal, que vino en ser catalogado como la síntesis de todas las herejías.

Su mayor complejidad fue que surgió desprovisto de una construcción sistemática y coherente, algo así como retazos sueltos de ideas. Sin embargo, como característica era sólo aparente pues consistió en un proyecto extremadamente compacto y sistemático, cuya “estrategia”, entre otras, era precisamente parecer inconexo.

Por cierto, no se trató sólo de anticlericalismo. Que se dirigiese preferentemente contra el catolicismo y su doctrina –y, en cierto sentido, que hubiese hasta surgido desde algunos “miembros” de sus filas—fue sólo una cuestión instrumental. Tampoco tuvo que ver sólo con un intento más o menos desviado –o más o menos equivocado—de la comprensible y hasta loable intención de acomodar su labor apostólica al devenir de los tiempos. Fue eso y mucho más.

Desde luego, el prurito “la verdad se prueba con la vida” desembocó en un inmanentismo radical que exacerbó un concepto de conciencia personal librado a su suerte y por sobre toda referencia objetiva. Planteó el extremo más relativista posible dentro de una concepción antropológica radicalmente individual. Y si bien Freud había desplazado ya la culpa a una cuestión colectiva, la postura modernista despejó de plano no sólo la creencia en absolutos referidos a la persona sino en lo absoluto de la persona misma. Se la

---

<sup>41</sup> George Steiner, *Nostalgia del Absoluto*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, pág. 15.

hizo relativa a ella también. “El hombre natural”, como se hablaba entonces, sembró las bases de nuestra actual y exacerbada cultura hedonista. Fue la exaltación suprema del yo, a la que T.S Eliot iba a intentar oponer, más adelante, la idea del servicio a la divinidad<sup>42</sup>.

Sin embargo, este vaciar de contenido sobrenatural a las cosas tuvo alcances que fueron mucho más allá de lo religioso y doctrinal, y refirieron derechamente a la visión y concepción occidental del hombre. Aunque sus efectos más perniciosos pasaron y la Iglesia “frenó el ataque”, mucho del modernismo quedó rondando como presa fácil a los totalitarismos que se desplegaron después. No por nada los ecos de Nietzsche desembocarían resonantes en Hitler.

En consonancia con lo anterior, esta suerte de expulsión de Dios del mundo provocó, en forma paradójica, una nostalgia por lo absoluto que se hizo sentir de manera dramática. Esa nostalgia –que en cierta forma perdura hasta hoy—fue “directamente provocada por la decadencia del hombre y la sociedad occidental, por la decadencia de la antigua y magnífica arquitectura de la certeza religiosa”<sup>43 44</sup>

En suma, la razón exacerbada intentó someter todo a sí. Los dogmas de Fe decayeron, es cierto, pero en general la vida fue despojada de trascendencia. Todo devino en un aquí y un ahora pleno –atiborrado—de carne y hueso. Fue, en cierto modo, la desilusión provocada por la desolación circundante.

Freud, como se dijo, también había hecho sus contribuciones. La reducción de la psicología humana casi a un puro problema de represión sexual y traumas sexogénicos no pudo ser más materialista. Aparte el determinismo implícito –todo se explicaba, al fin, por claves sexuales—, dio pie a justificar cualquier brutalidad como ideario y a reducir la vida a categorías puramente fisiológicas. Aunque son innegables sus aportes en cuanto a los componentes no racionales de la mente humana y el inconsciente, temas como la

---

<sup>42</sup> En cierto modo, y como sugerimos en la Introducción, *La Tierra Baldía* puede ser considerado un tratado místico sobre cómo controlar el yo. *Miércoles de Ceniza*, y particularmente *Cuatro Cuartetos*, sublimarán aún más esta idea.

<sup>43</sup> A.J.P. Taylor, *Historia de Inglaterra. 1914-1945*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 22

<sup>44</sup> De hecho, “El retorno, con T.S. Eliot, a la profesión cristiana fue sintomático de un movimiento que se alejó del racionalismo y de las creencias en la auto suficiencia del hombre, caracterizado por la sinceridad y el fervor. Sin embargo, fue un movimiento en el que la majestad de la justicia, la largueza de la caridad y la belleza de la modestia cristianas fueron en cierta medida opacadas por una especie de acritud teológica y una mentalidad arrogante. Si este regreso a la fe hubiese estado acompañado de un regreso a la simplicidad, al menos la literatura habría sacado mejor provecho...”. G.H. Mair, *Modern English Literature. 1450-1939*, Oxford University Press, Oxford, 1956, pág.231.

sexualidad infantil, la asociación libre y una suerte de pansexualismo dieron como resultado un alejamiento todavía mayor del sentido.

El tecnicismo y las tecnologías, por su parte, y con la resultante facilitación de la industria y la vida común de las personas, dieron frutos positivos obvios e hicieron eco en un progreso humano bien entendido y valioso. Sin embargo, la mecanización comenzó a cernirse sobre el hombre, agregando un nuevo elemento de disociación y desindividualización.

En fin, una supuesta y definitiva conquista de la naturaleza por el hombre era la temperatura ambiente, y el desarrollo progresivo de la ciencia aplicada no sólo corría a pasos agigantados sino que pasaba a transformarse en la clave de la felicidad humana.

En febrero de 1943, en la Universidad de Durham, C. S. Lewis participó en la 15<sup>o</sup> versión de las “Riddell Memorial Lectures”, donde dio tres conferencias sucesivas que, en 1946, se publicarían como libro bajo el título *La abolición del hombre*. En dicha conferencia planteó, precisamente, en qué sentido era entonces el hombre poseedor de un creciente poder sobre la Naturaleza.

“Consideremos tres ejemplos típicos: el avión, la radio y el anticonceptivo. En una comunidad civilizada, en tiempos de paz, cualquiera que pague puede usarlos. Pero, en rigor, no se puede decir que al hacerlo ejerce su propio poder individual sobre la naturaleza. Si pago para que me transporten, entonces no soy un hombre fuerte. Cualquiera de las tres cosas que mencioné, o todas ellas, pueden ser negadas a algunas personas por otras: por los que venden, por los que permiten la venta, por los que son dueños de las fuentes de producción o los que elaboran los bienes. Lo que llamamos el poder del Hombre es, en realidad, el poder que algunos hombres poseen y del cual pueden, o no, beneficiarse otros. Ahora, en cuanto a los poderes que se manifiestan en el avión o en la radio, el Hombre es tanto el receptor o el subordinado como el poseedor, ya que es el blanco de las bombas y de la propaganda. Y en cuanto a los anticonceptivos, hay un sentido paradójico y negativo según el cual todas las posibles generaciones del futuro son los receptores o los subordinados de un poder ejercido por los que ya están vivos. Simplemente, con los anticonceptivos se les niega la existencia. Con el uso de ellos como medio de reproducción selectiva, y sin que su voz sea escuchada, se les hace ser lo que una generación, por razones que le son propias, prefiere. Desde este punto de vista, lo que llamamos el poder



del Hombre sobre la Naturaleza es el poder ejercido por algunos hombres sobre otros, con la Naturaleza como su instrumento”<sup>45</sup>. De aquí al totalitarismo había sólo un paso.

La Revolución Rusa de 1917 es un hito del período: el totalitarismo ejercido y en ejercicio probó que las cosas iban en serio. Por primera vez en la historia prorrumpía un estado marxista oficialmente ateo, doctrinalmente anticristiano y fundado en una concepción materialista del hombre y de la vida. Ya no eran sólo cuestiones de filósofos o pensadores, de modas más o menos abiertas, vanguardistas u osadas, sino de *Realpolitik*. Y si bien en Europa fue celebrada con regocijo por los sectores intelectuales más liberales, poco a poco fue dejando en evidencia sus verdaderos objetivos... y resultados.

La intolerancia y la violencia, las persecuciones y las torturas, las muertes de millones de personas en campos de exterminio fueron una muestra más que suficiente de los límites a los que se había llegado. Ni la Iglesia ortodoxa se salvó de la persecución y fue brutalmente diezmada. En cierta forma, leninismo y fascismo poseían —y poseyeron durante bastante tiempo— una raíz común.

La revolución se entronizaba por todos lados. Fascismo y socialismo se disputaban el mapa, y sólo se diferenciaban por la rapidez con que hacían las cosas. Después de la Segunda Guerra Mundial caerían derrotados los totalitarismos de aquéllos pero no el marxismo. Y ya vendría Antonio Gramsci a complicar todavía más las cosas.

En Alemania ocurrirían dramas iguales o peores: un nacionalsocialismo racista llegó a encarnar y a aplicar lo que sólo estaba en los libros: la idea del superhombre. Y también persiguió a la Iglesia. Mediante la censura de las noticias que salían al exterior y amenazas de represalias y encarcelamientos, se cometieron grandes brutalidades e injusticias prácticamente en el anonimato. Muchos sacerdotes y religiosas fueron perseguidos, torturados y hechos prisioneros en campos de concentración. La encíclica *Mit brennender Sorge*, del 14 de marzo de 1937, fue una verdadera revelación.

Ni qué decir tiene, por cierto, lo ocurrido al pueblo judío; que por horroroso y sabido no mencionaremos aquí...

---

<sup>45</sup> C.S. Lewis, *La abolición del hombre*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 2000, pp. 55-56.

Pero las persecuciones, de toda índole, no fueron privativas de regímenes totalitarios sino también de otros. Para la década de 1930, por ejemplo, y en nombre de la igualdad y la libertad, serían asesinados en España cerca de 7.000 sacerdotes.

Durante su período como Secretario de Guerra, entre 1919 y 1921, Winston Churchill escribió un excelente resumen del período: “Se acumularon todos los horrores de todos los tiempos, y no sólo los ejércitos, sino poblaciones enteras, fueron arrojados a ese abismo. Los Estados participantes de elevada cultura creyeron –no sin razón—que estaba en juego su existencia misma. Ni los pueblos ni los gobernantes impusieron límites a los hechos que, según creían, podrían ayudarles a vencer. Alemania, que había desatado las fuerzas del infierno, se desenvolvía bien en ese ámbito de terror, pero fue seguida paso a paso por las naciones desesperadas y en definitiva vengadoras, a quienes había asaltado. Todas las ofensas contra la humanidad o el derecho internacional fueron contestadas con represalias, a menudo en mayor escala y durante más tiempo. Ni treguas ni parlamentos atenuaron la lucha de los ejércitos. Los heridos morían entre las líneas: los muertos se descomponían en el suelo. Fueron hundidas en el mar las naves mercantes y los barcos neutrales y los barcos hospitales, y los que estaban a bordo fueron abandonados a su destino, o muertos en el agua. Se realizaron los mayores esfuerzos para imponer la sumisión mediante el hambre a las naciones, sin atención a la edad o el sexo. La artillería destruyó ciudades y monumentos. Las bombas arrojadas desde el aire cayeron indiscriminadamente. Muchos tipos de gas venenoso asfixiaron o dañaron de manera irreparable a los soldados. Sobre los cuerpos se proyectó fuego líquido. Los hombres cayeron del cielo envueltos en llamas, o se asfixiaron lentamente en los oscuros recesos del mar. La capacidad combativa de los ejércitos se vio limitada sólo por el número de hombres de los respectivos países. Europa y grandes extensiones de Asia y África se convirtieron en un dilatado campo de batalla, en el cual después de años de lucha no sólo los ejércitos sino también las naciones se desintegraron y se dispersaron. Cuando todo concluyó, la Tortura y el Canibalismo fueron los únicos recursos que los estados cristianos, civilizados y científicos, se privaron de usar y en realidad tenían dudosa utilidad”<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Citado en Paul Johnson, *Tiempos modernos*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1988, pág. 25.

## Inglaterra después de 1914

“Hasta agosto de 1914, cualquier inglés sensato, respetuoso de las leyes, podría haber pasado por la vida sin notar apenas la existencia del Estado, excepto por la oficina de correos y el policía de la esquina. Podía vivir como quisiera y donde quisiera. No tenía número oficial ni documento de identidad. Podía viajar por el extranjero o abandonar para siempre el país sin pasaporte o forma alguna de permiso oficial. Sin restricciones o límites podía cambiar su dinero por cualquier otra moneda. Podía comprar bienes de cualquier país en iguales condiciones que los nacionales. Por decirlo todo, un extranjero podía pasar su vida en este país, sin permiso y sin informar a la policía”<sup>47</sup>.

La inmensa revolución del reinado de Victoria—más exactamente, la inmensa labor política y administrativa del príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo, su marido —<sup>48</sup> fue novedosa en sus efectos mas no en sus fundamentos. Por una parte, el pueblo inglés había sido siempre —ha sido siempre—, matices más matices menos, un pueblo esencialmente libre (si es que cabe caracterizar a cualquier pueblo...). Pero su ubicación geográfica con respecto a Europa, junto al necesario y consiguiente desarrollo de su poder naval; la permeabilidad de su sociedad, favorecida por una rápida metamorfosis de lo feudal al mercantilismo emprendedor [la “comercialización” de la agricultura, ya desde 1650]; una impresionante continuidad cultural desde Chaucer en adelante; y, sobre todo, la estabilidad legal y política, casi sorprendentemente expresada en el papel de la ley y la institución parlamentaria<sup>49</sup>, por otra, son todos elementos que se conjugan para explicar la construcción victoriana. Pues en suma, la reina y su marido (ambos de ascendencia alemana)<sup>50</sup> no hicieron más que institucionalizar lo inglés. “La Constitución política de Inglaterra era, en sus líneas generales, una organización basada en el sentido común, pero quedaba siempre un resquicio donde el sentido común no podía aplicarse, en el que, por distintas causas, no regían las normas ordinarias y había que medir con otro rasero. Así lo habían establecido, en su sabiduría, los antepasados, dando cabida a ese elemento místico

---

<sup>47</sup> A.J.P. Taylor, *Op. Cit.*, p.17.

<sup>48</sup> Cfr. Lytton Strachey, *La reina Victoria*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, 258 págs.

<sup>49</sup> Kenneth O. Morgan, *The Oxford History of Britain*, Oxford University Press, Oxford, 1988, pág. V.

<sup>50</sup> “La familia, de antiguo linaje, era una rama de la ilustre casa de Wettin [...]. En el siglo XV todas las posesiones de la Casa se habían dividido entre las ramas Albertina y Ernestina. De la primera descendían los Electores y Reyes de Sajonia; la segunda reinó sobre Turingia, se subdividió más tarde en cinco ramas, siendo una de ellas el ducado de Saxo-Coburgo”. Lytton Strachey, *Op. Cit.*, pág. 18. El príncipe Francisco Carlos Augusto Alberto Manuel de Saxo-Coburgo-Gotha era primo de Victoria.

que al parecer no puede excluirse por completo en ninguna empresa humana. Era en la Corona, precisamente, donde ese misticismo de la organización política inglesa se concentraba”<sup>51</sup>.

Sin embargo, desde la Primera Guerra —la Gran Guerra como la llamaron— todo esto cambió. Sobrevino una profunda escisión social, la desazón patria por el fin del Imperio y del ideal imperial caló muy hondo en los corazones y un colapso financiero, unido al desempleo crónico y, por períodos, feroz, pusieron en riesgo buena parte de aquellos antiguos y sólidos cimientos. Las relaciones internacionales se deterioraron progresivamente y la abdicación de un rey, en 1936, se sumó a un sinnúmero de otros síntomas. En fin, dos conflictos bélicos mediando apenas veinte años hicieron otra Inglaterra; quizás en una revolución más grande que la de Victoria pues transformaron al pueblo inglés en otro pueblo.

El arte, y en especial la literatura, no estuvo ajena por cierto a todo este desastre y neurosis ambiente. Así, por ejemplo, en Aldous Huxley es posible apreciar casi el convencimiento del fin de una civilización tras las guerras. El trabajo de James Joyce no sólo expresó un “conflicto” entre la vieja novela del siglo XIX y la nueva del XX; tampoco fue sólo una muestra del febril experimentalismo estético que sucedió a la guerra. En él puede apreciarse el creciente sentido de la común tragedia occidental. Por su parte, el americano Henry Miller, en *Trópico de cáncer* (como neoyorkino que viene a “revisitar” las raíces de Occidente) da cuenta de una Europa distinta, semi destruida y semi en ruinas; aunque no habla de edificios ni de catedrales. Se refiere más bien a ruinas espirituales (aunque “espiritual”, en su obra, sea una palabra extraña...). La idea de Europa como baluarte de Occidente —en su expresión parisina—le parece perdida, confundida, maltrecha. Algo ha ocurrido. Algo que ha hecho que las cosas cambien y parezcan no poder volver a ser como antes.

Durante este período, “los escritores con mensaje [sic] transmitieron una lección dolorosa. Casi todos se volvieron contra su época y la repudiaron hasta donde les fue posible. Eran expatriados en el espíritu y, por lo común, en la geografía; Eliot vino perversamente [sic] a Londres (de Missouri). Joyce vivió en Trieste y en París, aunque sólo recordaba Dublín [...]. D.H. Lawrence, el mayor novelista inglés del siglo XX, vagó por

---

<sup>51</sup> Lytton Strachey, *Op. Cit.*, pág. 241.

el mundo en busca de dioses extraños, incluyendo la pasión física, y nunca consiguió la altura de *Hijos y amantes*, su obra de preguerra. Las últimas palabras que escribió fueron: ‘Este lugar no es bueno’. T.E. Lawrence [...], cuyos escritos proporcionaron a las clases altas un sustituto de la literatura, intentó escapar de la fama haciéndose piloto con un nombre falso [...]. Huxley se apartó a una vida de contemplación en California. Los dos hombres que hacia el período de entreguerras pasaron al frente como novelistas, Graham Greene e Evelyn Waugh, se habían convertido al catolicismo, aunque [en su caso] eso sólo sirvió para acrecentar su angustia. Esos escritores de entreguerras significan un acertijo para el historiador. De acuerdo con la convención histórica, la literatura refleja la vida contemporánea y revela su espíritu. A juzgar por los escritores de primera línea, los bárbaros llegaban”<sup>52</sup>.

Aunque la Primera Guerra fue suficiente para debilitar a toda una generación —y eliminar política o físicamente a parte significativa de la anterior elite dirigente—, los vestigios que quedaron fueron sencillamente demolidos en la Segunda. Generaciones soportaron dos guerras devastadoras en medio de una convulsión general del mapa de las ideas en Europa. Y si bien fueron pocos los que partieron dos veces a la guerra, prácticamente no hubo familia que no sufriese una pérdida.

Pero la guerra fue algo más que un infeliz choque armado entre naciones relativamente cercanas en geografía o cultura. Representó más bien una caída de la naturaleza del hombre hacia fondos peligrosamente insondables. La brutalidad y la irracionalidad de sus consecuencias implicó, además, una compleja perdurabilidad en el tiempo. Lo que ocurría no era fruto del acaso o de fuerzas externas incontrolables; no eran, digamos, irrupciones extrañas, sino manifestaciones del uso y abuso de la libertad humana. Era el hombre, por sí y ante sí, quien había llevado las cosas a tal extremo. “El estúpido desperdicio de la guerra es tan enorme, no sólo material, sino también moral y espiritual, que desconcierta a quienes tienen que soportarlo [...]. A veces me siento aterrado al pensar en la suma total de miseria humana que hay en este momento en el mundo entero: los millones separados los unos de los otros, estremecidos, prodigándose en días sin provecho... aparte de la tortura, el dolor, la muerte, la desgracia, la injusticia. Si la angustia

---

<sup>52</sup> A.J.P. Taylor, *Op. Cit.*, págs. 171-172.

fuera visible, casi la totalidad de este planeta anochecido estaría envuelto en una oscura nube de vapor, oculto de la mirada asombrada de los cielos”<sup>53</sup>.

Síntoma de los inconmensurables cambios culturales del momento, el único ideal romántico que alzó la voz fue el pacifismo; que tuvo interesantes efectos en la vida social inglesa y en la literatura. En una guerra para acabar con la guerra, los objetores de conciencia parece que tampoco se dieron cuenta de lo que estaban haciendo. Por momentos fueron 10.000 las personas prestando servicios en actividades distintas al combate. De los 1.500 objetores absolutos —objetores por razones religiosas y de alegada libertad de conciencia—muchos eran marxistas.

Así, por ejemplo, hacia el inicio del conflicto, no todos los Bloomsbury era pacifistas. De entre ellos, E.M. Forster se enroló en la Cruz Roja a Egipto y Wittgenstein se unió al ejército austríaco. Sin embargo, a poco andar las posiciones cambiaron. La fogosidad de Bertrand Russell se hizo notar en Londres e incluso hubo intentos de conformar un partido político anti guerra. Más tarde, cuando el gobierno impulsó la “Derby Scheme” (plan voluntario de conscripción cuyo propósito era persuadir a los hombres en edad de servicio a estar “dispuestos” por una razón moral más que por una obligación legal), prácticamente todos lo rechazaron. Dicho plan no funcionó, y para enero de 1916 el gobierno se vio obligado a levantar una “Military Service Bill”, bajo la cual todos los hombres solteros fueron automáticamente llamados a enrolarse como reservas en caso de necesidad, lo que trajo serias consecuencias para los grupos pacifistas y anti guerra.

Lytton Strachey se unió a la NCF (“No Conscription Fellowship”) y el NCC (“National Council against Conscription”), “dos sociedades que fueron formadas para resistir el Acta, hacer campaña por el pacifismo y, posteriormente, incitar a que los objetores de conciencia absolutos, en vez de ser encarcelados o forzados a prestar servicios al gobierno, fueran incondicionalmente eximidos de participar en la guerra. Muchos otros miembros de Bloomsbury, incluyendo a James Strachey [su hermano] —recientemente despedido del *Spectator* por el militarista St Loe—asistieron a las oficinas del NCC en

---

<sup>53</sup> J.R.R. Tolkien, carta a su hijo Christopher (30.IV.1944) en Carpenter, Humphrey (en colaboración con Christopher Tolkien), *Cartas de J.R.R. Tolkien*, Minotauro, Barcelona, 1993, págs. 91-92.

Bride Lane, llenando sobres, pegando estampillas y redactando folletines. Uno de éstos (el Folletín N°3), que sostenía que el motivo del gobierno para el reclutamiento obligatorio era para prevenir huelgas y conflictos laborales, fue escrito por Lytton Strachey<sup>54</sup>. Poco a poco su esteticismo se iría exacerbando, haciendo de su posición una alternativa cada vez más radical. Fue sometido a juicio y ganó en su calidad de objetor de conciencia; pero arrastró una ola de negativas similares que, aceptadas en principio e incluso defendidas por Lloyd George, fueron luego dramáticamente rechazadas por la sociedad común y corriente. Se les acusó de traidores y cosas parecidas; y aunque en el fondo de su postura radicase un desprecio a la violencia tan profundo como el de sus detractores, había cierta razón en despreciarlos. Mientras los muchachos morían en el frente defendiendo lo de todos, de una manera u otra algunos daban rienda suelta a sí mismos...

Para entonces, la situación de la mujer en Inglaterra también había cambiado radicalmente. “El censo de 1921 [...] informa que las mujeres sobrepasaban a los hombres; aunque esto había ocurrido desde hacía tiempo, llegó entonces a su punto culminante. Aunque ese sobrante se exageró debido a la muerte de tres cuartos de millón de hombres en la guerra, la causa fue sobre todo natural: nacían más varones, pero aún más morían en la infancia. El exceso de mujeres —un millón y tres cuartos en total— puede haberles ofrecido un incentivo práctico para su ‘emancipación’, aunque rara vez se lo empleó como argumento. A partir de 1918 lograron, en teoría, una igualdad casi absoluta. Tenían el voto, aunque sólo desde 1928 en condiciones iguales a los hombres. El Decreto de Eliminación de Desigualdades Sexuales derribó muchas barreras legales. Pudieron participar en muchas profesiones. En las universidades recibían un trato igual, excepto en Oxford y Cambridge, donde las concesiones históricas seguían beneficiando a los hombres”<sup>55</sup>.

En fin, si bien entre 1914 y 1945, por guerras y persecuciones, Europa tuvo que sufrir la muerte de cerca de 70 millones de personas —aunque parezca brutal decirlo—, los cambios que se sucedieron fueron infinitamente más sorprendentes. Inglaterra, que enfrentó ambas guerras, no sólo se vio obligada a cambiar hasta el sistema político en medio de una

---

<sup>54</sup> Michael Holroyd, *Lytton Strachey: The New Biography*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1995, pág. 339.

<sup>55</sup> A.J.P. Taylor, *Op. Cit.*, pág. 160.

depresión económica sin precedentes, sino que perdió para siempre su unidad patriótica. Una epidemia de influenza en el invierno de 1918-1919 mató a 150.000 ingleses y a cerca de 16 millones de indios (más que el total de los muertos en la Primera Guerra). En el mismo período, perdería sus principales colonias: Australia en 1901 (definitivamente en 1942); las sucesivas independencias en África consolidarían varios estados libres; Irlanda en 1918 y la India en 1947. Inglaterra nunca más sería Inglaterra. Al menos, no la que había sido.

La locura que desató el término de la guerra, incomparable en sus efectos al querer ocultar la monstruosidad que ésta había provocado, sin embargo terminó siendo un síntoma elocuente. “Por las calles iban multitudes, a menudo encabezadas por pilotos y tropas de los dominios con licencia. Se tomaron autobuses, y personas de extraño vestido bailaban en el segundo piso abierto. Una hoguera abierta contra la base de la columna de Nelson, en la Plaza Trafalgar, muestra sus huellas hasta hoy día. En puertas y pavimentos copulaban personas extrañas entre sí. Afirmaban el triunfo de la vida sobre la muerte. La celebración continuó con locura creciente por tres días, cuando al fin intervino la policía y restauró el orden”<sup>56</sup>. Y claro: los dos conflictos bélicos sumaban para el moribundo Imperio 950.000 muertos (750.000 británicos y 200.000 indios) y 1.500.000 discapacitados.

Sin embargo, en los corazones ingleses parecía rondar una muerte mucho más grande: una generación completa se había perdido para sí y para Europa, dejando un vacío que tal vez perdía también a Inglaterra.

Este es el contexto histórico, político y social en que *La Tierra Baldía* fue escrito. Sin embargo, y como veremos a continuación, la vida de T.S. Eliot era una expresión, en pequeño, del mismo desastre.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.114.



### CAPÍTULO 3: EL COLAPSO DE VIVIENNE HAIGH-WOOD

*One beautiful Sunday afternoon in February  
Vivienne was planting seeds at home  
in the Haigh-Woods', "half inch of garden":  
"Did ever you see such a day as this?" she asks...*

Como vimos en el Capítulo anterior, el estado de los asuntos en Europa e Inglaterra hacia 1920 –década de la composición y publicación de *La Tierra Baldía*—era bastante serio. En realidad, terrible y dramático. Sin embargo, y como señalamos en la “Introducción”, la tragedia exterior tuvo un correlato análogo en la vida interior del poeta. En este Capítulo, por tanto, intentaremos esbozar un retrato de la relación que tuviera T.S. Eliot con su primera esposa, Vivienne Haigh-Wood<sup>57</sup>; posiblemente, y como veremos, el símbolo de la mujer desolada en *La Tierra Baldía*. Dados los alcances del presente trabajo, naturalmente dicho retrato no puede agotar una biografía; y, a la luz de sus objetivos, tampoco resulta necesario. Intentaremos dar cuenta de los elementos más reveladores a nuestros propósitos: el carácter de Vivienne, su enfermedad y su relación con el poeta.

Si bien este Capítulo, como los demás, revisa distintos trabajos, se ha puesto especial atención a la reciente biografía de Vivienne Haigh-Wood escrita por Carole Seymour-Jones. En parte porque se trata del texto más reciente en la materia (2001), pero principalmente porque es la única biografía íntegra y completa sobre la primera esposa de T.S. Eliot.

Sin embargo, y a la luz de la recepción crítica que Louis Menand hiciera del libro en *The New Yorker* (2002; ya citada y donde señala, entre otras cosas, que “Seymour-Jones insiste en leer la poesía de Eliot como si fuese un reporte literal de sus gustos y experiencias”<sup>58</sup>), debemos advertir que el trabajo de la escritora, a pesar de su profusión de

---

<sup>57</sup> “Se llamaba Vivien Haigh-Wood (originalmente ‘Vivienne’, pero ella aborreció el nombre; aunque Eliot, cuando se exasperaba, lo pronunciaba en su forma original”. Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 60. Así lo veremos indistintamente en adelante.

<sup>58</sup> Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 127. Dice más adelante (pág. 128) que Seymour-Jones “cree que Eliot era gay y que mantuvo una ‘vida secreta’. Se casó con Vivienne (de acuerdo a su teoría) en un desesperado intento por ‘normalizarse’; y se mantuvo casado en parte por temor a que, sabiendo la verdad acerca de su sexualidad, ella lo expusiera y causara un escándalo. Se divorció para mantener relaciones con hombres; usó a Emily Hale y Mary Trevelyan como palos distractivos; y, ya viejo, víctima de un enfisema, se casó, en verdad, con una enfermera. Y esto es lo más exasperante del libro de Seymour-Jones: no tanto su teoría sino su completa incapacidad de probarla”.

citas y el manejo que hace de variadísimas fuentes y documentos de indiscutible autenticidad –incluidos los papeles privados de T.S. Eliot, a los que tuvo acceso gracias a su viuda, Valerie Fletcher—, asume una hipótesis interpretativa de la relación entre Eliot y Haigh-Wood no necesariamente acorde con nuestro trabajo. Básicamente, el texto se enmarca en una corriente crítica anglo-norteamericana de carácter feminista que, en los últimos años, ha intentado no sólo “reivindicar” la figura de Vivienne\* sino derechamente desmitificar a Eliot atribuyéndole crueldad, una misoginia casi brutal e intentando demostrar su “repulsión” por Vivienne a través de poemas anteriores a la época en que se conocieron. Tanto, que a Eliot se le ha acusado de haberla internado a la fuerza en el manicomio (cosa que desmiente el propio hermano de la “víctima”)<sup>59</sup>. Si nuestro trabajo intenta rastrear ciertas coordenadas biográficas para *La Tierra Baldía*, a efectos de enfatizar todavía más el drama que contiene, los intentos de estudiosos como Seymour-Jones apuntan precisamente a lo contrario: pasando el texto por encima, dirigen su mirada casi exclusivamente a la biografía, para explicar desde allí todo el fenómeno poético. Respecto de esto último, nos remitimos a lo señalado en el Capítulo 1.

Como quiera que sea, y puesto que nosotros tampoco estamos en condiciones de probar absolutamente lo contrario —ni es, por cierto, nuestro objetivo actual—, nos ha parecido necesario hacer esta advertencia; y recalcar que, para todos estos efectos, nos quedamos con las siguientes palabras de T.S. Eliot a su amigo y camarada Conrad Aiken, en carta del 10 de enero de 1916: “*Espero* escribir, cuando esté más tranquilo emocionalmente. Sin embargo, llevo una vida maravillosa. Durante los últimos seis meses, he *vivido* en un material para una buena cantidad de poemas largos. Una vida enteramente diferente a la que imaginé tener hace ya dos años”<sup>60</sup>.

---

\* Cuestión por lo demás discutible... ¿Reivindicar de qué? N. del A.

<sup>59</sup> En 1932, “Eliot viajó a Estados Unidos a enseñar y dar unas conferencias, dejando a Vivienne en Inglaterra. Estando allá, pidió a sus abogados que le enviaran una carta anunciándole su intención de separarse; y cuando regresó, un año después, se ocultó. Si imaginó que una ruptura transparente ayudaría a Vivienne a sobreponerse rápido, se equivocó rotundamente. La separación la enloqueció. Acechó a su marido, ahora famoso, durante cinco años. Nunca pudo descubrir dónde vivía y se escabullía por la puerta trasera de las oficinas de Faber & Faber cada vez que la reconocían preguntando por él (la recepcionista tenía órdenes de utilizar un timbre especial). Muchos de los amigos que Vivienne hizo durante el matrimonio la abandonaron, y su comportamiento se hizo cada vez más extraño. En 1934 se alistó en la Unión Británica de Fascistas, y utilizaba el uniforme en público. En 1938, su hermano Maurice la internó en un manicomio. Murió allí en 1947, a los 58 años, posiblemente de una sobredosis intencional”. Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 126.

<sup>60</sup> *The Letters of T.S. Eliot. Vol. 1: 1898-1922* (Edited by Valerie Eliot), Faber and Faber, London, 1988, pág. 126.

## **A propósito del sexo**

“La vida sexual de T.S. Eliot. ¿Realmente queremos entrar en ella? Es un lugar triste y desolado. Eliot tenía veintiséis años y, casi con certeza, era frustradamente virgen cuando, en 1915, contrajo matrimonio con Vivienne Haigh-Wood, una inglesa que había conocido tres meses antes. Haigh-Wood era una persona médica y emocionalmente compleja. Sus problemas incluían menstruaciones frecuentes e irregulares, migrañas, neuralgias, ataques de pánico y eventual adicción a medicamentos, especialmente éter. Era hermosa, ambiciosa y (en sus mejores días) vivaz. Eliot era guapo, ambicioso y lo opuesto a vivaz. ‘Exquisito y desganado’, lo describió Bertrand Russell cuando cenó con los Eliot dos semanas después del matrimonio. ‘Ella dijo que se había casado con él para estimularlo, pero se ha dado cuenta de que no puede hacerlo. Obviamente se casó para estimularlo. Pienso que se hartará pronto de él’.

Russell estaba en lo correcto al intuir una tensión. Al parecer, los Eliot descubrieron casi de inmediato que eran sexualmente incompatibles”<sup>61</sup>.

En efecto, y como se puede rastrear casi consistentemente en cualquier estudio que de algún modo se haya ocupado de la vida de T.S. Eliot, y por supuesto en sus biógrafos más eminentes (Peter Ackroyd y Lyndall Gordon, por citar los más conocidos), el matrimonio de “Tom y Viv” fue un completo desastre. Pero no de la manera, digamos, convencional en la que se entiende un conflicto marital: esto es, un conjunto creciente de desajustes en la convivencia debidos a fricciones de carácter. Más bien, el matrimonio de los Eliot fue un desastre pues resultó el escenario donde las neurosis de cada uno eclosionaron en grado superlativo, definiendo el destino de sus vidas para siempre: Vivienne enferma mentalmente e internada, Eliot solo, enfrascado en su obra y viviendo una castidad algo eremita hasta que todo pareció renacer por unos años en su segundo matrimonio con Valerie Fletcher.

Sin embargo, es imposible pasar por alto el hecho de que, pese a todo, vivieron 18 años juntos y sólo se separaron cuando, en 1933, Vivienne fue internada en un sanatorio para enfermos mentales, donde permaneció hasta el fin de su vida (1947). Como anotamos más atrás, “Eliot no tuvo nada que ver en el confinamiento de Vivienne –fue Maurice [su hermano] quien lo arregló—[...] y, se discuta o no que Vivienne estuviese clínicamente

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 126.

insana, el hecho es que, para 1938, era un peligro para sí misma. La policía la encontró errando en las calles de Londres a las cinco de la madrugada; cuando Maurice llegó a buscarla, ella le preguntó si era cierto que a Eliot le habían cortado la cabeza...”<sup>62</sup>. Tras dicha separación, Eliot vivió un tiempo en una residencia para clérigos anglicanos...

“Vivienne Eliot fue una gran influencia en su marido. El trágico y tempestuoso matrimonio de los Eliot fue a un tiempo fuente y objeto de su poesía y su teatro; juntos conformaron una de las parejas más neuróticas que se hayan conocido jamás: la ‘raíz tentacular’ más sólida y profunda de su obra. Vivienne tenía una predisposición a la inestabilidad; pero Eliot, neurótico también, brillante, reprimido e incapaz de aceptarse a sí mismo, contribuyó a dicha inestabilidad conteniendo el amor. Y fue esta infeliz combinación de ‘Tom y Vivienne’, esta crucial disfunción la que, lejos de entorpecer la creatividad del poeta, la provocó. Pues Vivienne fue la musa de Tom: ella fue ‘la verdadera inspiración de Tom’, dijo Virginia Woolf. Theresa Garret Eliot, su cuñada, escribió: ‘Vivienne lo arruinó como hombre, pero lo convirtió en poeta’. Sin Vivienne, con toda probabilidad Eliot no habría podido dar al mundo *La Tierra Baldía*”<sup>63</sup>.

Esta cita debe leerse con atención, pues a primera vista parecería atribuirle a Vivienne una responsabilidad vicaria en el éxito de Eliot como poeta. La verdad es que el punto no ha sido despejado todavía, pero, como quiera que sea, lo que vemos es más bien la gravitación que Vivienne tuvo en la “construcción” de una experiencia desoladora y terrible, que “estimuló” la creatividad poética. Por cierto, no estamos hablando de culpas; simplemente, su enfermedad, sus problemas y su propia agonía se enfrentaron a los demonios existenciales del poeta, logrando una síntesis de fracaso, desolación y *wasting of the land*.

Ocurre que la imposibilidad actual de ver en la relación amorosa códigos que no sean estrictamente sexuales ha llevado a cierta crítica hasta a dudar de los hechos objetivos de la relación entre Eliot y Vivienne Haigh-Wood, incluso contra las fuentes más precisas, como cartas y testimonios de terceros. Sin duda, la disfunción sexual fue una de los elementos del desastre. Sin duda *La Tierra Baldía* se hace de ella metafóricamente – anagómicamente—para expresar la infertilidad y desolación. Pero sin duda, también, el

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág.128.

<sup>63</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, págs. 5-6.

desastre amoroso no fue *sólo* sexual. Ello sería muy injusto para ambos y contradictorio con los hechos. Desde luego, porque “el sexo en la poesía de Eliot es siempre un mal sexo, ya se trate de una libidinosa debilidad o un vicio moral. Pero ello se debe a que para Eliot el mal sexo era un síntoma del fracaso de la civilización; por lo que resulta una falacia concluir que, porque en su poesía el sexo es repugnante, Eliot sintiera repugnancia por el sexo. Eliot sentía repugnancia por la vida moderna, por su época. Que haya encontrado un modo de expresar dicha repugnancia a través de escabrosas caracterizaciones sexuales fue una de las razones por las que su poesía pareció tan irresistible en su tiempo”<sup>64</sup>. Pero además, porque el tema tiene que ver, también, con la visión cristiana de la transmisión de la vida, en la que Eliot creía: el sexo como el medio establecido por Dios para la generación y continuidad de la especie humana, en el marco de un matrimonio consagrado hasta la muerte.

Por lo demás, el propio Bertrand Russell, con quien Vivienne tuviera una relación adúltera a poco de casarse con Eliot, escribió en una carta a Ottoline Morrell en noviembre de 1916: “[Eliot] Se está haciendo más hombre. Tiene una devoción profunda y bastante generosa a su mujer, y ella está realmente enamorada; pero de tiempo en tiempo tiene para con él impulsos de crueldad. Es una crueldad al modo de Dostoievsky, no del tipo punzante y permanente. Cada día logro mejorar las cosas entre ellos, pero no puedo dejarlos solos por ahora; además, me he involucrado mucho personalmente. Ella es una persona que vive al filo de la navaja y acabará siendo una criminal o una santa. No sé cuál de las dos todavía. Pero tiene perfecta capacidad para ambas”<sup>65</sup>.

Los Eliot vivieron con Russell varias temporadas —incluso, una de las ofertas de Russell al efecto ocurrió durante su *affaire* con Vivienne—, básicamente por los problemas económicos que debieron afrontar los primeros años de casados. Se ha dicho que el adulterio de Russell y Vivienne fue premeditado por aquel, como una manera de “ayudar” a Eliot a destrabar la relación con su mujer. Esto, que no ha sido probado, resulta muy matizado por la carta anterior y por lo que escribiera Robert Sencourt hacia la misma época: el triángulo “iba a alterar drásticamente todas las esperanzas de Vivien en su futuro con Tom y su ya frágil sostén en la salud; [y fue] el antecedente de todo lo que Eliot

---

<sup>64</sup> Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 128.

<sup>65</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, págs. 128-129.

escribió en verso o en prosa de 1915 en adelante”<sup>66</sup>. Por lo demás, de la propia *Autobiografía* de Russell sabemos de su atracción casi descontrolada por las mujeres<sup>67</sup>, y en el mismo trabajo que estamos citando se da cuenta de al menos tres amantes que tuvo, casi en sucesivo, mientras estaba con Vivienne. Así, parece no ser posible hablar sólo de problemas sexuales. Por lo demás, “devino en una creencia común, como lo registrara Evelyn Waugh en su diario del 21 de julio de 1955, ‘que la insanidad de la señora Eliot derivó definitivamente de la seducción y posterior abandono de Bertrand Russell’<sup>68</sup>.

De hecho, Eliot le escribió un poema, *Mr. Apollinax* (1916); que, según muchos autores, no sólo es una ácida sátira en contra del matemático sino que demuestra cuán bien sabía Eliot de todo el asunto con su esposa (nótese, por cierto, su identificación con Príapo, dios de la fertilidad y la potencia sexual...):

*Mr. Apollinax*<sup>69</sup>  
[Bertrand Russell]

*Oh qué gran novedad. Por el cielo, qué paradojas.  
¡Hombre ocurrente! “Zeuxis o Antíoco”*  
Luciano

*Cuando Mr. Apollinax visitó los Estados Unidos  
su risa tintineó entre las tazas de té.  
Yo pensé en Fragilion, esa huraña figura entre los abedules  
y en Príapo en el cenador  
observando con la boca abierta a la dama del columpio.  
En el palacio de la Sra. Phlaccus, en casa del profesor Channing-Cheetah,  
se reía como un feto irresponsable.  
Su risa era submarina y profunda  
como la del viejo del mar  
escondido bajo islas de coral  
donde afligidos cuerpos de ahogados bajan a la deriva en el silencio verde,  
dejados caer por dedos de rompiente.*

*Busqué a ver si la cabeza de Mr. Apollinax rodaba bajo una butaca  
o sonreía sobre una mampara  
con algas en el pelo.*

<sup>66</sup> Cita de Robert H. Bell, “Bertrand Russell and the Eliots”, *The American Scholar*, Summer 1983, pp. 309-75. En *Ibid.*, pág. 150, nota 65.

<sup>67</sup> “Russell era un predador sexual que se permitía encapricharse momentáneamente con la mujer que seducía. Pretendió creer, como una manera de autojustificarse, que su intimidad con Vivienne fue una especie de terapia marital para los Eliot”. Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 126.

<sup>68</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 110.

<sup>69</sup> Traducción de José María Valverde, *Op. Cit.*, págs. 46-47.

*Oí el golpear de los cascos del centauro en la dura pista de carreras  
mientras su seria y apasionada conversación devoraba la tarde.  
“Es un hombre encantador” – “Pero, al fin y al cabo, ¿qué quería decir?”  
“Sus orejas aguzadas... Debe estar desequilibrado”.  
“Dijo algo a lo que quizá podría haber replicado”.  
De la viuda Sra. Phlaccus, y del Profesor y la señora Cheetah  
recuerdo una rodaja de limón y una mordida pastita de almendras.*

En verdad, la relación de Vivienne con Russell da cuenta más bien de la carencia afectiva de aquella, de su impulsividad y su inestable carácter. Contra todo lo que pudiera pensarse hoy en tal sentido, es muy probable que la reacción algo silente de Eliot –incluso algo patéticamente estoica—se debiese a puro abatimiento y vergüenza, a aquella depresiva impassividad que generan los grandes dolores en las almas sensibles<sup>70</sup>. De hecho, “Aunque gracioso para otros miembros del grupo Bloomsbury, la inmoralidad de su mujer había choqueado a Tom. Después de concluido su affaire con Russell, no volvió a confiar en Vivien, aunque siguió protegiéndola, aplastado por un creciente sentido de responsabilidad hacia su delicada salud, y la convicción –como le confesara al mismo Russell—que a ella le dañaba vivir con él”<sup>71</sup>.

Sin embargo, parece ser que esa flema suya y su inflexible carácter, escondían de algún modo al caballero tradicional. Fuera por vergüenza o por modales, por mantener la apariencia de las cosas –lo que, inevitablemente, tiene dos lecturas—el caso es que calló (según Maurice Haigh-Wood, el grupo Bloomsbury los destruyó como pareja)<sup>72</sup>.

“No cabe duda alguna de que era un desastre terrible. Eliot se sentía desalentado por el fracaso físico de su matrimonio, pero lo ocultó y nunca habló de él con sus amigos (salvo con Ezra Pound, según Maurice Haigh-Wood)”<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> “Es difícil saber si Eliot se enteró de lo que había pasado. Aún no estaba acostumbrado a tratar con este tipo de situaciones y, dado su temperamento reticente y susceptible, le habría resultado sin duda especialmente difícil responder de manera activa o decisiva. Es posible que sí lo haya sabido, o sospechado, pero que haya preferido ‘olvidar’ lo sucedido y permanecer callado [...] Aunque después, Eliot acusaría a Russell de dañar aún más la ya frágil salud de Vivienne”. Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 84, nota 20.

<sup>71</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 228.

<sup>72</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 248.

<sup>73</sup> Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 65.

## Hysteria

En un cuento de su propia autoría, “The Night Club”, Vivienne se llama a sí misma “Sibila”<sup>74</sup>; lo que resulta muy elocuente a la luz del epígrafe de *La Tierra Baldía*. Mas, como veremos, encuentra un sentido en sí, bastante decidor también. “No puede ser coincidencia que Vivien escogiese el nombre ‘Sibila’ para la infeliz esposa de muchos de sus cuentos, pues hubo ocasiones en su matrimonio en que se sintió suicida”<sup>75</sup>.

Desde pequeña había sufrido el encierro en un cuerpo y una psique atormentada y tortuosa. De niña padeció tuberculosis en su mano izquierda. Ya desde los 16 años debió utilizar drogas para la histeria y los síndromes causados por el desorden menstrual (o dismenorrea). En aquella época, aquella era considerada “una enfermedad femenina en la que se creía que el útero operaba en oposición al cerebro, causando irritabilidad”<sup>76</sup>, que se trataba con bromuro. Además, sufrió siempre de crisis de pánico, molestias abdominales, dolores de ovario y pechos. Como si este sufrimiento físico no fuese suficiente, debió soportar a una madre en extremo dominante, que siempre la trató como enferma y en cierto modo fue la víctima de su familia. Peor aún, según ella padecía de “insanidad moral”<sup>77</sup> y muchas veces manifestó que su hija sería incapaz de contraer matrimonio. Lo cierto es que, con todo, parece ya estar absolutamente claro que lo que padeció clínicamente, aparte sus quebrantos femeninos, fue una predisposición a estados maníaco-depresivos<sup>78</sup>.

Por su parte, T.S. Eliot tenía un carácter reservado y serio, era muy formal en su manera de conducirse, autoexigente al extremo y generalmente racional para todas sus aproximaciones. Tímido en exceso, a veces podía ser realmente gélido en su trato. Brigit Patmore testimonia que, según Vivienne, “a Eliot ‘no le complacía nadie’; ‘atacaba a la gente’ y ‘hablaba con severidad’. No sólo ‘criticaba a la gente, sino que también arremetía en contra de su clase social y su posición en el mundo’; en otras palabras, era un tanto presuntuoso”<sup>79</sup>. Sufrió desde la infancia doble hernia congénita y tuvo taquicardia hasta el fin de sus días (que se complicó con un enfisema pulmonar).

---

<sup>74</sup> Cfr Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 15, nota 27.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pág. 307. Una nota agrega que Vivienne utilizó el nombre para referirse a sí misma en dos relatos inéditos y en otros dos publicados en *The Criterion* en 1924 y 1925.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pág. 17.

<sup>77</sup> Cfr. *Ibid.*, págs. 18-20.

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, págs. 85 y 86.



Provenía de una familia puritana de Nueva Inglaterra, donde el sexo, por ejemplo, era visto como algo demoníaco. Según su padre, la sífilis era un castigo divino por el pecado; y la educación sexual a los niños “era darles una carta de introducción al Diablo”.<sup>80</sup>

Eliot fue el menor de siete hermanos, hecho que aparentemente lo hizo un niño sobreprotegido. Ello, sumado a un ambiente de religiosidad más bien formal, fue causa de que creciera en un ambiente seco y rigorista. Tras sus estudios de filosofía en Harvard, y una breve estadía de un año en la Sorbona de París, llegará a Londres de 26 años para proseguir estudios de Doctorado en Filosofía en Oxford, a poco de estallar la Primera Guerra Mundial (agosto de 1914). Entretanto, había pasado desde un rechazo visceral al positivismo puritano familiar, con un intermedio de reflexiones budistas y proximidades con la espiritualidad oriental, a una cada vez más cercana posición doctrinal anglo católica, que terminaría coronada en su conversión a la *High Church* de Inglaterra.

Sus comienzos en el viejo continente fueron muy difíciles, y debió arreglárselas trabajando en el Lloyds Bank\* —que, con todo, al comienzo marcó un alivio en la crisis; aunque después Ezra Pound debió hacer prácticamente una campaña para sacarlo de allí, arguyendo razones de “vida o muerte”—y como maestro de Escuela.

Eliot conoció a Vivienne en un paseo por el río<sup>81</sup>. Fue una especie de amor a primera vista y a los dos meses se casaron, el 26 de junio de 1915, en el Registro Civil de Hampstead. Para entonces, el poeta ignoraba completamente la insania mental de su esposa<sup>82</sup>. Ni siquiera alcanzó a avisar a su familia, y la predisposición no muy positiva de ella hacia Vivienne fue otra sombra que se cernió por años sobre la infeliz pareja.

La verdad es que, puestos a considerar estos 18 años de tragedia (aproximadamente 6 de los cuales son “antecedentes” de *La Tierra Baldía*) y el tipo de sufrimiento experimentado —en especial por Eliot—, hay tantos sucesos chocantes que resulta casi imposible no reconocer que debió existir amor verdadero —o, al menos, un gran esfuerzo

---

<sup>80</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 38, nota 20. En una entrevista, Valerie Fletcher, su segunda mujer, preguntada por qué el primer matrimonio de T.S. Eliot había sido un fracaso, dijo: “Tom no tenía ningún problema, si eso es lo que usted quiere insinuar”. Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 126

\* Entró allí en marzo de 1917 y se quedó los próximos nueve años. N. del A.

<sup>81</sup> “De acuerdo a la teoría romántica, Eliot y Vivien se conocieron en el río durante la Trinidad. Sin embargo, aunque no cabe duda de que fueron a remar juntos durante esas semanas, es muy probable que se hayan conocido en las habitaciones de [Scofield] Thayer, en Magdalen”. Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 60. Cita el *Diario* de Vivienne, del 28 de julio de 1935.

<sup>82</sup> Cfr. Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 90.

consciente y voluntarioso por sacar las cosas adelante—. Convencido el poeta, más temprano que tarde, de la enfermedad de su esposa, todos los registros biográficos coinciden en el mismo sentido: Eliot se mantuvo junto a su atribulada mujer; con torpeza o mera estoica paciencia soportó hasta la humillación, pero fue incapaz a su vez de ofrecer una salida. Tanto, que las cartas a su familia, lejos de abordar el tema, están repletas de detalles de la vida cotidiana y reflejan un intento, más o menos libre –más o menos consciente—, de dar “otra impresión” en casa<sup>83</sup>. De hecho, Eliot nunca le habló a su familia de la enfermedad de Viv. En 1970, Theresa, la viuda de Henry Eliot [hermano de T.S.], recordó: ‘Henry, mi marido, le envió dinero a Tom durante algunos años. Pero Tom nunca dijo nada a su familia acerca de la enfermiza salud de Vivienne ni de las cuentas de los doctores’<sup>84</sup>.

No es difícil imaginarse su vida diaria, a la luz de las biografías y sus propios testimonios. Dada su precaria salud física y mental, Vivienne exigía de Eliot una atención mucho mayor de la que él era capaz de dar. Ambos se hicieron de enfermeros muchas veces, Eliot más de Vivienne. La vivacidad de ella –en cierto modo, un escape de sí misma—chocó con la parquedad de él; lo que provocó algo mucho más complejo que “roces”: generó tensión. Tensión en el ambiente; y como ambos eran nerviosos y susceptibles, el resultado fue sencillamente demoledor (hoy hablaríamos de *stress*...). Así, lo sexual –si bien no absolutamente determinante en una relación de pareja—colgaba de los tensos hilos de la relación. El agotamiento físico y mental, los desencuentros, hacían poco menos que imposible la satisfacción; y, de hecho, la impedían. “Dormían en cuartos separados. Ella lo provocaba frente a los invitados; él solía responder declinando responder. Y (aunque es imposible de asegurar) parece que durante la mayor parte de su matrimonio estuvieron alejados sexualmente. Como estaba en el carácter de Eliot convertir la desgracia en sino, probablemente asumió la tarea de normalizar lo anormal. En 1927 fue confirmado en la Iglesia de Inglaterra, lo que hizo del divorcio algo esencialmente imposible. En 1928 tomó un voto de castidad”<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Su familia lo visitó en Inglaterra en 1921. Cuando se fueron a finales de agosto, “tuvo una reacción severa; Vivien y él estaba exhaustos a causa de la tensión producida por su visita: ella estaba enferma, y a él los efectos secundarios de la visita lo habían dejado paralizado”. Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 115.

<sup>84</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 147, nota 60.

<sup>85</sup> Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 126.

Lo que a su vez generó una ola de frustraciones, como para cerrar el círculo. Para las convicciones de T.S. Eliot, el matrimonio y la familia eran algo sumamente importante; a su ruina económica y literaria se agregaba ahora su ruina personal y su fracaso como marido. Vivienne pasaba largas horas al día en cama, comía poco, caía en crisis a menudo y hasta el tic-tac del reloj resultaba enervante. La vida, así, fue entonces para Eliot una desolación, una enfermedad que enfermaba a su vez todo lo que tenía a su alrededor. Si a esto sumamos el desastre del entorno —social, cultural y político—la verdad es que no se veía salida: entre el desastre del afuera y la debacle del adentro no se veía mucha diferencia, y comenzaba a confundirse si acaso una era causa de la otra o al revés. Aún “después de haber adoptado la nacionalidad inglesa, acostumbraba firmar con la palabra griega *metoikos*, que significa ‘residente extranjero’”<sup>86</sup>.

Es probable, además, que la culpa y los escrúpulos rondasen el ambiente. La presencia ausente de su madre fue un acicate para cada uno de esos aciagos días de inquietud y zozobra.

Los problemas entre ambos tal vez puedan resumirse, icónicamente, en un comentario relativamente reciente del hermano de Vivienne, Maurice (quien, como vimos, tomó la decisión de internarla en 1933): “Vivie se robaba las sábanas de los hoteles, las lavaba y las enviaba de vuelta. Algunas veces iba hasta la Oficina Postal y enviaba las sábanas limpias de vuelta a los hoteles, por correo. Tom se *volvía loco*”<sup>87</sup>.

La fatigosa carga de Vivienne Haigh-Wood había traspasado hacía tiempo su frágil esfera física y formaba parte ya de su estado emocional. A ello debe agregarse la crisis financiera por la que atravesó el matrimonio ya desde 1917, a apenas dos años de casarse. Por su parte, para Eliot supuso un peso emocional muy grande el haber dejado su familia y su país por la literatura, el no tener cómo demostrar que había tomado la decisión correcta y más bien “probar” que fracasaba por todos lados. Su padre, de hecho, moriría sin alcanzar a ver lo contrario. La misma imposibilidad de que Vivienne encontrase trabajo durante lo más álgido de la guerra aumentó todavía más su desolación<sup>88</sup>. En una carta a su amigo Conrad Aiken, de marzo de 1916, así lo confirma: “Mi esposa ha estado muy enferma este

---

<sup>86</sup> Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 88.

<sup>87</sup> Maurice Haigh-Wood, entrevista con Michael Hastings, 4 de marzo de 1980. Citada en Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 122, nota 32. Las cursivas son suyas.

<sup>88</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 184.

invierno... De ningún modo tuvo que ver con un asunto de maternidad. Mucha gente cree eso hasta que lo explico. Han sido los nervios, complicados por achaques físicos; producto, sin duda alguna, de la más aguda de las neuralgias”<sup>89</sup>.

Vivienne solía caer en mutismos, a veces reír con estruendo. Se cuentan las veces en que arrojaba el camisón por la ventana, lo que ayuda a configurar sus rasgos histéricos. “*Histeria*, el poema en prosa que Eliot escribió en el verano de 1915, revela que a pesar de sus honestos deseos por sacar adelante el matrimonio, no podía suprimir sus negativas emociones hacia Vivienne. El poema puede interpretarse autobiográficamente a la luz del comentario de Eliot a [su hermano] Henry en enero de 1916, en cuanto a que había ‘vivido en un material para una veintena de poemas en los últimos seis meses’<sup>90</sup>, lo mismo que le escribiera a Conrad Aiken. He aquí el poema:

### *Histeria*<sup>91</sup>

*Mientras ella reía, me di cuenta de que me iba enredando en su risa y haciéndome parte de ella, hasta que sus dientes fueron sólo estrellas casuales con talento para la instrucción por pelotones. Era absorbido en cortos jadeos, inhalados a cada recuperación momentánea, perdido al fin en las oscuras cavernas de su garganta, restregado por la ondulación de músculos no vistos. Un camarero de cierta edad, con manos temblorosas, extendió apresuradamente un mantel a cuadros rosas y blancos sobre la oxidada mesa verde de hierro, diciendo: “Si la señora y el caballero quisieran tomar el té en el jardín, si la señora y el caballero quisieran tomar el té en el jardín...”. Decidí que si fuera posible pararle el temblor de sus pechos, cabría recoger algunos trozos de la tarde, y concentré mi atención con cuidadosa sutileza en ese objetivo.*

Con todo, Vivienne siempre creyó firmemente en el talento de su esposo. Lo admiraba sobre manera e incluso lo ayudó en los inicios de *The Criterion*, preparando reseñas y corrigiendo artículos. Fue una gran lectora de su obra y muchas veces hizo varias y muy atinadas observaciones, incluso a los primeros borradores de *La Tierra Baldía*. Una carta de Vivienne a Henry Ware Eliot (padre del poeta), fechada el 11 de octubre de 1916, así lo confirma: “Considero la poesía de Tom realmente genial. Estoy *segura* de que será un gran

---

<sup>89</sup> Citada en *Ibid.*, pág 148, nota 61.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pág 160. Las cursivas son suyas.

<sup>91</sup> Traducción de José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 48.

escritor, un poeta. Su prosa es muy buena”<sup>92</sup>. Aunque, debe decirse, lo mismo sufría con los períodos de sequedad de su marido.

“Para él, Vivien constituyó una revelación sexual y emocional, que quizás le permitiría acabar con todas sus dudas y angustias. Aldous Huxley consideraba que entre ellos existía ‘un nexo casi enteramente sexual’: ‘esto se nota en la forma en que él la mira... ella es una provocación encarnada. Pero yo pienso que Eliot se acercó a ella con una confianza casi infantil, con un trastorno repentino de sus emociones que eliminó las sutilezas y los titubeos que lo habían paralizado anteriormente”<sup>93</sup>.

Como quiera que sea, la admiración por su marido no fue una admiración exenta de dolor. En una carta a Sydney Schiff dijo que “la publicación de *The Waste Land* la había afectado mucho, pues el poema formaba parte de ella y ella del poema...”<sup>94</sup>.

### **La Tierra Baldía**

La escritura del poema coincide con el estadio más alto del colapso de la pareja. Tras una estancia de un mes en Margate, por prescripción médica y donde escribiera el manuscrito de la sección III del poema (ver detalles en el Capítulo siguiente), Eliot decidió someterse a una intensa terapia psicológica bajo el cuidado del doctor Roger Vittoz, en el sanatorio de Lausanne (Lago de Ginebra, Suiza). Fue su amiga Ottoline Morrell quien lo convenció de ello, recomendándole de paso a Vittoz, un psicoanalista de formación pre-freudiana (de hecho, ocupó el mismo cuarto en que ella había estado años antes). Se convenció de que su problema no eran los nervios, sino que padecía de abulia, “un desajuste emocional que lo había aquejado toda su vida”<sup>95</sup>, caracterizado por la frialdad y la negatividad, la falta de fuerza física y mental.

El tratamiento del doctor Vittoz era singular. Consistía, básicamente, en lograr que el paciente pudiera “salir de sí mismo”. Incluso, creía también “en una versión contemporánea de la ‘imposición de manos’; mediante el contacto físico y la sugestión,

---

<sup>92</sup> Citada en Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 163, nota 20. Las cursivas son suyas.

<sup>93</sup> Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 62. La cita de Huxley es de una carta a Ottoline Morrell, 21 de junio de 1917.

<sup>94</sup> *Ibid*, pág. 132, nota 84.

<sup>95</sup> Carta de Eliot a Richard Aldington, 6 de noviembre de 1921. Citada en *Ibid.*, pág. 117, nota 24.

eliminaba la carga nerviosa o el ensimismamiento que incapacitaba o paralizaba a aquellos que, como Eliot, venían a verlo”<sup>96</sup>. Además, “urgía a sus pacientes a seguir el modelo de Cristo, tomar la senda de la santificación y el autocontrol; exhortaciones morales que recordaron a Eliot las afirmaciones de su abuelo, William Greenleaf Eliot, y su madre [...] que era profundamente religiosa”<sup>97</sup>.

El poeta estaba, más que nervioso, agotado física y mentalmente. En parte ello derivó de su propio carácter y manera de ser: un estricto orden autoimpuesto fuera y dentro de sí. Con la paradoja que, ese mismo orden, había terminado por desordenarle la mente por entero y a llenarle de preocupaciones. Y en parte, por cierto, derivó de lo que hemos venido comentando en este Capítulo sobre su relación con Vivienne.

Así, la estadía en Lausanne y el tratamiento de Vittoz comenzaron poco a poco a hacer sus efectos. El poeta, junto con lograr tranquilidad, comenzó a “relajarse” y a ordenar su vida y sus ideas, a volver a tomar posesión de sí, que era el efecto que el tratamiento buscaba: un viaje de liberación causado por ese “salir de sí”, pero cuyo fin —o regreso— consistía precisamente en la reasunción de sí: en volver a recuperar-se y poseer-se. De hecho, logró sentir “una tranquilidad que no había experimentado en mucho tiempo, y [...] en una carta a Ottoline Morrell, compara esta tranquilidad con la que había sentido de niño”<sup>98</sup>.

Resulta bastante sorprendente considerar las similitudes entre lo que vivía Eliot en esa época y la leyenda del Rey Pescador en los cuentos del Grial. Como quiera que pueda discutirse el grado de “conciencia” con que Eliot escogió al personaje para el poema, su émulo es claro. El Rey ha enfermado producto de una herida en combate contra un caballero pagano. La herida abierta no sanará hasta que un caballero puro llegue al castillo donde se encuentra el Grial y, ante la procesión que lo porta, haga una pregunta clave. La enfermedad del Rey conlleva la decadencia y ruina del reino y sus tierras, que permanecen a la espera del caballero escogido como redentor. El motivo se reitera tanto en las leyendas célticas como en las versiones cristianizadas (buen acopio del cual hizo Jessie L. Weston), en las cuales también José de Arimatea es herido en el muslo, o el último rey de la dinastía que él inicia en ambos muslos. En casi todos los casos el daño lo produce una lanza

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, pág. 118.

<sup>97</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 298.

<sup>98</sup> 30 de noviembre de 1921. Citada en Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 118.

envenenada o una espada que destruye la parte generativa del hombre, le deja impotente y no permite que su herida cicatrice.

Así como el Rey ha enfermado y ello ha provocado la devastación de su tierra, que mientras no halle la solución o respuesta seguirá baldía y devastando todo y a todos a su alrededor, del Eliot en Lausanne tenemos “la imagen de un hombre neurótico y excesivamente angustiado que, por primera vez, estaba aprendiendo a liberarse de las restricciones formales, a relajarse y apartarse de ese orden estricto que él se había impuesto a sí mismo y que había ocasionado tanto sufrimiento; un hombre, pues, que empezaba a alejarse de las preocupaciones cotidianas y se refugiaba en ese mar amorfo que había conocido de niño, e intentaba desprenderse... Así, en un estado de trance, como le explicaría más tarde a Virginia Woolf, escribió las últimas secciones de *The Waste Land*”<sup>99</sup>.

Es el eco de los últimos versos:

*I sat upon the shore  
Fishing, with the arid plain behind me  
Shall I at least set my lands in order?  
(V, 423-425)*

*Me senté en la orilla  
a pescar, con la árida llanura detrás de mí.  
¿Pondré por lo menos mis tierras en orden?*

Su estancia en Lausanne fue una época feliz y creativa. Sin embargo, la misma recuperación allí obtenida le hizo tomar aún más conciencia del desastre en que vivía. En cierto modo, su tratamiento fue un extraordinario paréntesis, pero paréntesis al fin: “a su regreso a Londres, Eliot contrajo gripe y le entró una depresión fuerte”. Su esposa había regresado de Francia y padecía, nuevamente, la neuralgia febril de la que era víctima tan a menudo [...]. Bajo esta serie de presiones, Eliot empezó a recaer nuevamente en los horrores del año anterior. La vida se había convertido, una vez más, en una prueba penosa a la que debía someterse”<sup>100</sup>. Así, volvían el *stress*, los colapsos nerviosos y hasta el insomnio, que ambos sufrieron incansablemente.

Orden. Ese es el grito angustioso del poeta al fin de *La Tierra Baldía*. No habla de descanso ni de que no exista el dolor. Simplemente —absolutamente—clama por orden y

---

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pág. 123.

paz (*shantih*). Así, lo que podemos considerar de la agonía del poeta con su primera mujer no es ni el dolor ni el sufrimiento en sí: es el deseo de orden, de armonía y de paz. Cuya ausencia, por cierto, es la causa del dolor. Pero lo que nos interesa enfatizar es que de lo que busca liberarse el poeta no es del dolor en sí mismo (sabe y entrevé que la vida, finalmente, es eso). Sino aquello que pueda darle un sentido. Dicho de otro modo, el mayor dolor debido a su experiencia con Vivienne no fue su enfermedad o minusvalía: sino la incapacidad de darle a todo ello un sentido, una plenitud (no se explican, de otro modo, 18 años de insistencia ante tanta objetividad patológica...). De superarlo, en suma, o sublimarlo. De “evarlo a un orden sobrenatural” para darle verdadero sentido. Descubría así —intuía quizás— que lo humano sólo puede dar de lo humano; y que la verdadera paz —el verdadero consuelo— ha de hallarse más allá de las costas; tal vez y hasta en la otra orilla: esa paz que supera todo entendimiento, toda comprensión, todo “sentido” humanamente hablando. Es, en fin, el verso final del poema: *shantih shantih shantih*.

Como dijo años después, 1922, el año de *La Tierra Baldía*, fue el “que marcó el inicio de su vida adulta”<sup>101</sup>.

“En 1935, Vivienne le siguió la pista y consiguió localizar a su marido en una feria del libro, donde averiguó que daría una conferencia. Llevaba puesto su uniforme fascista y entre sus manos cargaba tres libros de Eliot y a su pequeño terrier Polly. Cuando la audiencia se sentaba, se volvió y vio que Eliot pasaba en dirección al podium justo detrás de ella. Registró el momento en su diario:

“Le puse tal cara de alegría que nadie en ese inmenso gentío hubiese dudado un instante. Sólo dije Oh *Tom* & él cogió mi mano & dije como *estás* con voz bastante fuerte. Luego caminó derecho al podium & dio una muy bien pensada y notablemente *inteligente* conferencia... Estuve todo el tiempo sosteniendo a Polly en mis brazos. Polly estaba muy excitado & salvaje. Mantuve mis ojos fijos en el rostro de Tom todo el tiempo & asintiéndole con la cabeza & haciéndole gestos de ánimo. Se veía *un poco* más viejo, más elegante & maduro, más *delgado* & no *tan tan* robusto. Ningún signo de *cuidados* de mujer. Ni, debo decir, de acogedoras tardes con perros y gramófonos.

“Después de la conferencia, subió al escenario y se paró a su lado mientras él firmaba libros. ‘Le dije despacito, ¿volverás conmigo?’. ‘No puedo hablarte ahora’,

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, pág. 133, nota 89.



contestó Eliot. Le firmó los libros que ella había traído consigo y la dejó. Ella nunca más lo volvió a ver”<sup>102</sup>.

En suma, este Capítulo –como el anterior—nos otorga un contexto singularmente iluminador para el análisis del poema mismo; en el que, como veremos, el desastre socio histórico y la tragedia personal se unen para configurar una sola y verdadera tierra baldía.

---

<sup>102</sup> Louis Menand, *Op. Cit.*, pág. 131. Las cursivas son del diario de Vivienne.

#### CAPÍTULO 4: LOS TIPOS FEMENINOS EN *LA TIERRA BALDÍA*

*...the essential advantage for a poet is not  
to have a beautiful world with which to deal:  
it is to be able to see beneath both beauty and ugliness;  
to see the boredom, and the horror, and the glory.*  
T.S. Eliot, *The use of Poetry and the use of Criticism*

*La Tierra Baldía* es un poema que ha dado lugar a muchas y muy variadas interpretaciones. Tanto, que tal vez por su misma dificultad de comprensión es que ha sido calificado de “oscuro”<sup>103</sup>. Como se ha señalado ya, para nuestro trabajo hemos asumido un doble eje de lectura interpretativa: el colapso del mundo moderno hacia los años ’20 unido a la tragedia personal de Eliot y el mito subyacente de las leyendas del Grial en la relectura de Jessie L. Weston.

Con todo, quizás una de las cuestiones que hacen comprensible aquella dificultad interpretativa tenga que ver con el carácter fragmentario del poema. En efecto, una “primera lectura de *La Tierra Baldía* da la impresión de una secuencia informe de fragmentos. Generalmente es posible encontrar un sentido en la secuencia, apreciar cómo cada pasaje sigue a otro. Pero leer el poema linealmente, desde el principio hasta el final, no da un sentido claro de su coherencia total: de que en verdad ‘funciona’. Sospecho que el poema comienza a funcionar y ser un todo sólo cuando nos damos cuenta que posee una estructura distinta a la de la secuencia. Precisamente porque las secciones no están obviamente ligadas, se liberan de la obligación de tener que conectarse entre sí. Si en vez de considerarlas en su simple secuencialidad, una tras otra, se toman y consideran simultáneamente, entonces forman una estructura espacial mucho más compleja que cualquiera otra de índole temporal. Análogicamente, podemos pensar en el sistema solar o

---

<sup>103</sup> Tanto, que hay autores cuya aproximación puede considerarse, a primera vista, hasta contradictoria con nuestro intento. “‘La Tierra Baldía’ está compuesto por una serie de ‘estados sentimentales’, sin más centro común que su origen derivado de las profundidades de la mente de un hombre. El poema, en su ritmo, su musicalidad y en la secuencia de sus imágenes, da cuenta de los sucesos de esa mente en un tiempo y en unas circunstancias externas particulares y precisas; circunstancias de las que siempre sabremos realmente muy poco. Ni la lectura de *From Ritual to Romance* ni visitas a Lausanne o a Margate pueden aclararnos una experiencia más cabal en torno al poema. Las experiencias físicas e intelectuales de Eliot —los libros que leyó, los lugares que visitó— se emplean de diversos modos como vehículos del sentimiento. Pero es el sentimiento, y no la experiencia, la ‘materia’ del poema”. C.K. Stead, “The poetry of T.S. Eliot”, en *The New Poetic: Yeats to Eliot*, Penguin Books, London, 1964, págs. 150-151.

en la estructura de una molécula; o, incluso, en una pintura. Pero no en los eslabones de una cadena”<sup>104</sup>.

Es posible aplicar este concepto a la mujer en el poema. Apremiar las voces o tipos femeninos linealmente, desde el principio hasta el final, no logra una idea cabal de aquella “única voz” que, en parte, confluye en Tiresias. Se hace necesario considerarlos simultáneamente para lograr construir así la “estructura” de la que habla David A. Moody.

Nuestra aproximación en este Capítulo será, entonces, singular por razones de orden y profundidad –personaje a personaje, voz a voz—, mas desde una necesaria consideración global, que es desde donde adquieren su más pleno sentido. Dicho otro modo: si bien el poema es fragmentario, sus fragmentos finalmente están unidos para configurar un significado total, pues *La Tierra Baldía* es una organicidad al mismo tiempo indivisa: un todo como poema que no es la mera suma de las partes pero que sin ellas no existe. Así, nuestro análisis irá dando cuenta de la manera en que se va organizando y construyendo, cómo la mujer es precisamente uno de sus elementos de unión y cómo hay una sola conciencia que experimenta y observa la tragedia global, que confluirá finalmente en Tiresias, como veremos.

La perspectiva más precisa supone, además, que para Eliot “el propósito principal del poeta consiste, sin duda, en la evocación de sentimientos claramente diferenciados de una clasificación o una prueba. Pero los sentimientos se asocian a los significados referidos por medios poéticos. En otras palabras, los significados del poema deben ser significados estéticos no a efectos de comprenderlos, utilizarlos o probarlos sino considerándolos en cuanto contribuyen al sentido estético del todo al que pertenecen”<sup>105</sup>.

A mayor abundamiento, hay que decir que este sentido estético del todo del poema radica en que “presenta una tesis que debe resolverse en virtud de sus condiciones internas. El sentido, esto es, la experiencia y el pensamiento que lo origina, prueban la validez o la verdad de la forma particular de expresión utilizada por el poeta. Al mismo tiempo, su propia verdad se prueba por las concomitancias de sentido [...]. Esto refleja la medida crítica de Eliot, expresada en una ‘permanente conciencia de todos los elementos que

---

<sup>104</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 80.

<sup>105</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 80.

componen un poema'. Las implicancias son claras: la calidad de cualquier composición literaria de tales características sólo puede ser juzgada de este modo”<sup>106</sup>.

O, dicho de otra forma, “del *dédoublement* de la experiencia que Eliot aprendió de los simbolistas, él es a un tiempo protagonista y observador expectante de sus poemas...”<sup>107</sup>.

Hacemos estas consideraciones a efectos de lo señalado en la “Introducción”: en este Capítulo procederemos al análisis y comentario particular de cada voz y/o personaje femenino, pero siempre contextualizados bajo o en el esquema básico de interpretación dado por Jessie L. Weston en *From Ritual to Romance*, y considerando particularmente sus posibles elementos o significados comunes. Así, el análisis irá reflejando de qué forma y hasta qué grado el poeta –cuyo fracaso personal también es significativo—identifica a la mujer con la causa primordial del viaje de liberación del Rey Pescador. “Eliot utilizó hombres, mujeres y sucesos reales, pero los redujo a emblemas de vicio, lujuria, debilidad, mediocridad. La mecanógrafa aguardando al oficinista, Elizabeth flirteando con Leicester, Cleopatra en su barcaza y la esposa frenética: ‘todas las mujeres son una mujer’, dijo Eliot en sus notas”<sup>108</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, en los más “literal” las consideraciones particulares harán siempre referencia a un todo, digamos, narrativo. Y a nivel de sentido, la expresión poética de cada voz y/o personaje habrá de considerarse “funcional” a un mismo todo estético: la imperiosa necesidad del poeta de liberarse de un estéril e infecundo amor humano femenino, de superarlo para acceder a una plenitud asexuada y de índole más bien sobrenatural.

“Mientras concebía su más grande poema, no sólo estaba obsesionado con resucitar su creatividad de la muerte sino con el tema de la muerte de una mujer: Eliot acababa de ver en el teatro *La duquesa de Malfi*, de Webster, donde la lujuriosa duquesa es estrangulada a manos de agentes enviados por su hermano, como castigo por su inmoral matrimonio”<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pág. 83.

<sup>107</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 40.

<sup>108</sup> Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 176.

<sup>109</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 279, nota 89.

Para facilitar la comprensión del texto, hemos reproducido los versos originales acompañados de la versión castellana de José María Valverde<sup>110</sup>, con todas sus imperfecciones. Por lo mismo, es necesario advertir que, dada la riqueza verbal del poema –y a veces, incluso, su “oscuridad”–, ésta versión, como cualquier otra traducción a nuestra lengua, representa una limitación interpretativa.

---

<sup>110</sup> José María Valverde, *Op. Cit.*, págs. 75 a 101.

## I. "THE BURIAL OF THE DEAD"

### La Niña de los Jacintos

*April is the cruelest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.  
(I, 1-7)*

*Abril es el mes más cruel, criando  
lilas de la tierra muerta, mezclando  
memoria y deseo, removiendo  
turbias raíces con lluvia de primavera.  
El invierno nos mantenía calientes, cubriendo  
tierra con nieve olvidadiza, nutriendo  
un poco de vida con tubérculos secos.*

El inicio del poema es uno de los más desconcertantes que puedan leerse. ¿Por qué abril, el mes de la eclosión primaveral en Inglaterra, el glorioso mes de Geoffrey Chaucer en *Los cuentos de Canterbury*<sup>111</sup>, es el mes más cruel? ¿Por qué este horror tan descarnado al florecimiento y a la regeneración, al inicio de la nueva vida? Pues mezcla la memoria y el deseo. El poeta canta que lo muerto –lo pasado—no desaparece, sino que queda allí, como *humus* o tierra de hoja, presto a servir de base o fundamento –mejor, alimento—a toda nueva floración. Es una especie de tortura o condena, entonces, como el efecto psicológico de la culpa cuando está desprovisto de sentido religioso o sobrenatural: aunque ya fue sigue estando, y su presencia –su permanencia y su presente—es más terrible que el momento del pasado en que objetivamente nació. Se intercala en lo nuevo, de cierto modo surge de y en

---

<sup>111</sup> “Las suaves lluvias de abril han penetrado hasta lo más profundo de la sequía de marzo y empapado todos los vasos con la humedad suficiente para engendrar la flor; el delicado aliento de Céfiro ha avivado en los bosques y campos los tiernos retoños y el joven sol ha recorrido la mitad de su camino en el signo de Aries; las avecillas, que duermen toda la noche con los ojos abiertos, han comenzado a trinar, pues la Naturaleza les despierta los instintos. En esta época la gente siente el ansia de peregrinar, y los piadosos viajeros desean visitar tierras y distantes santuarios en países extranjeros; especialmente desde los lugares más recónditos de los condados ingleses llegan a Canterbury para visitar al bienaventurado y santo mártir que les ayudó cuando estaban enfermos”. Geoffrey Chaucer, “Prólogo general” a *Los cuentos de Canterbury*. El “santo mártir” es Santo Tomás Becket, arzobispo de Canterbury, asesinado en 1170 y canonizado en 1173. Eliot compondrá su larga obra en verso *Asesinato en la catedral* (1935), basada precisamente en su martirio.

él, y allí se reconstituye: mejor aun, lo nuevo no es sin lo antiguo\*. Y en algo es también como el mito de Sísifo: ese continuo y trágico volver a empezar. Estamos hablando de ciclos naturales, de vueltas y revueltas siempre a y desde un mismo punto.

Y es ese el drama, esa la tragedia: el poeta no puede olvidar, y cada primavera el horror se le devuelve –le reaparece—más intenso.

Así abril, el glorioso mes primaveral, es cruel. Es el mes *más* cruel. El poeta ha invertido su sentido desde el primer verso –no sólo respecto del texto de Chaucer—, asociándolo a las lilas, la flor cuyo color representa el sacrificio, la perseverancia y la piedad –es también el color de la muerte—, que el mismo mes engendra. Abril es también el tiempo de la muerte del Dios cristiano, de su crucifixión, donde las esperanzas de resurrección han quedado suspendidas. El Dios de la Vida (de la “vegetación”) está “suspendido” en la cruz\*\*. De este modo, la primera parte de la sección I es una transposición de sentidos, enmarcada en la condena de lo cíclico: lo que debiese generar vida mata, lo que debiese ser causa de alegría entristece. Tanto, que el poeta no duda en afirmar *El invierno nos mantenía calientes*, en otra clara contraposición, y establecer la paradoja con la vida mínima, el hálito mínimo (*Un poco de vida con tubérculos secos...*); que basta, por un lado, pues no hay más por otro. La nieve cubre, acoge, en cierto modo también protege y esconde: ahuyenta a la memoria manteniendo una opaca existencia bajo ella. El invierno, que oculta la tierra, a pesar de lo frío, es lo cálido: un alivio que ahuyenta por un instante la dolorosa realidad de la germinación. En tal sentido, la imagen del tubérculo es impresionante, enfatizando el refugio y la protección.

Claro está, los versos no implican una complacencia en la situación que describen, sino que envuelven la pregunta de cómo reconquistar la vida para llegar a la plenitud. Como salvar esa “pequeña vida” que, aunque abrigada, sufre de desconsuelo (de hecho, el título de la sección está tomado del rito fúnebre del *Book of Common Prayer* anglicano)<sup>112</sup>.

Así, y aparte el golpe efectista, el poeta ha querido fijar un estado de ánimo preciso –similar al de la Sibila del epígrafe—y en definitiva establecer el tema del poema: el

---

\* En algo, por cierto, refiere a las reflexiones de Bergson en el “Epígrafe”. N. del A.

\*\* Idea que anticipa la imagen de los versos 69 a 76 de la misma sección, donde el poeta ve a Stetson – símbolo del mercantilismo—y le pregunta si el cuerpo que se enterró ha comenzado a florecer: *Ese cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín, ¿ha empezado a retoñar? ¿Florecerá este año? ¿O la escarcha repentina le ha estropeado el lecho?*

<sup>112</sup> Michael North, *Op. Cit.*, pág. 5, nota 3.

renacer en un mundo aletargado, que se resiste a vivir y sólo desea morir. Sabemos que el plan de *La Tierra Baldía* y todo su simbolismo incidental descansan en la relectura de Weston sobre las leyendas del Grial, como una expresión cristianizada de los antiguos mitos de la generación y la fertilidad. La imagen de los primeros versos contiene la idea de la necesaria superación del estado de “un poco de vida”, que aunque se esconda lo hace por el acecho terrible que la memoria y el deseo provocan en ella; por el horror, precisamente, a la generación y la fertilidad. Es decir, contiene un claro sentido de frustración que el poeta anhela superar. “Esto es una lógica consecuencia de la inversión que ha hecho Eliot del mito de la vegetación, que hace que los habitantes de *La Tierra Baldía* teman el retorno de la vida. Y este reverso le permite expresar el tema de la frustración religiosa al modo del mito que subyace a todos los mitos, pues el sexo puede ser visto tanto como el origen como la frustración de la vida”<sup>113</sup>.

En efecto, el elemento de esta sección es la tierra, en la más directa alusión a la fertilidad y la generación: a la feminidad (de ahí la imagen de los tubérculos secos, enquistados sin savia en los más profundo...). En ello se contiene o expresa lo que el poeta —el hablante— siente la imperiosa necesidad de superar. “En esencia, ‘La Tierra Baldía’ expresa [...] que la vida se ha hecho inhóspita y estéril; el hombre está fulminado, impotente y sin ninguna seguridad de que las aguas que hacen fructificar la tierra fluirán de nuevo [...] No se trata exactamente de un desencanto de la vida, de una desilusión o de algún tipo de romanticismo. Refiere específicamente a la idea de la Tierra Baldía: la tierra que fue fructífera y hoy ya no lo es; la vida que ha sido rica, hermosa, segura, sometida a un cierto orden y noble, y que ahora se arrastra hacia una desolada infertilidad, a un tedio trastornado y desagradable, insano y sin consuelo en la moralidad...”<sup>114</sup>.

Por eso es que todo termina aludiendo al episodio en la montaña, entre Marie —la llamada “Niña de los Jacintos”—y su primo el Archiduque. Había allí un jardín, símbolo del Paraíso y de la paz, de la gloria en suma, que resulta estropeado:

*And when we were children, staying at the archduke's,  
My cousin's, he took me out on a sled,  
And I was frightened. He said, Marie,*

---

<sup>113</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 126.

<sup>114</sup> Gilbert Seldes, “T.S. Eliot”, *Nation*, December 6, 1922. En Michael North, *Op. Cit.*, págs. 138-139.



*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.  
(I, 13-18)*

*Y cuando éramos niños, estando con el archiduque,  
mi primo, me sacó en un trineo,  
y tuve miedo. Él dijo: Marie,  
Marie, agárrate fuerte. Y allá que bajamos.  
En las montañas, una se siente libre.  
Yo leo, buena parte de la noche, y en invierno me voy al sur.*

Parece que algo terrible ocurrió allí. ¿Qué? El poema se adelanta al regreso de los primos desde el jardín en la montaña, en una especie de paréntesis en la “historia”. Desde *What are the roots that clutch, what branches grow* (verso 19) hasta *I will show you fear in a handful of dust* (verso 30), muestra los efectos de lo ocurrido. Es una actualización objetivada en un sentimiento presente pero cuyas raíces están en la experiencia personal anterior. Como sea, a ambas las une el miedo. Para ambas, al final, es el despojo, la nada y el desposeimiento.

La imagen de toda esta primera parte puede que resuma, entonces, el poema entero: del jardín de la fertilidad y la pasión no regresó nada. O lo que regresó es símbolo y encarnación de la muerte. Lo generado y fecundado es muerte. No es gratuito, además, que el poeta enfatice el dolor a través de dos imágenes que sugieren el escapismo del protagonista sufriente: la lectura, durante gran parte de la noche, y el viaje al sur en invierno. Dicho de otro modo: el hablante no acepta, es incapaz de aceptar lo que le ofrece la Niña de los Jacintos: abundancia (*brazos llenos*), fertilidad (*pelo mojado*) y hasta el mismo jacinto (símbolo del renacimiento):

*—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,  
Looking into the heart of light, the silence.  
Od' und leer das Meer.  
(I, 37-42)*

*—Pero cuando volvimos, tarde, del jardín de los jacintos,  
tus brazos llenos y tu pelo mojado, no podía  
hablar y me fallaban los ojos, no estaba ni  
vivo ni muerto, ni sabía nada,*

*mirando en el corazón de la luz, el silencio.*  
Od' und leer das Meer.

La comprensión y el efecto estético del pasaje se enriquece aún más si se considera la simbología del jacinto, o el hermoso mito griego sobre el surgimiento de la flor, donde la trágica muerte de un bello joven se transformó en belleza para el mundo natural. La metáfora es antigua y alude a que la belleza y la juventud son siempre frágiles y volátiles como las floraciones con los que se las compara. Según el mito, Jacinto era un bello espartano amigo íntimo de Apolo. El dios le había prometido enseñarle a tocar el laúd y a lanzar el arco, como una forma de verle más seguido pues le apreciaba sobremanera. Céfiro, dios del viento del Oeste, también sentía gran deseo por Jacinto; pero no le correspondía como a Apolo. Así, atormentado por los celos, Céfiro decidió darle muerte. Lo hizo desviando un disco que lanzara Apolo mientras jugaban, el que golpeó contra la frente del joven con la violencia suficiente como para matarlo. Apolo intentó entonces curarlo con plantas medicinales sin éxito, y Jacinto murió desangrado. Sin embargo, de su misma sangre brotó un lirio que Apolo transformó en Jacinto coloreándolo de violeta (conviene agregar que en la mayoría de las versiones del mito se ha considerado que la relación entre Apolo y Jacinto no era de amistad sino de amor y deseo).

Del mito tenemos los elementos cruciales: el jardín, el amor y el deseo, la muerte. Y, en especial relación con el sentido del poema, lo muerto que sirve de alimento a la nueva floración. Como quiera que el pasaje aluda o no a cuestiones de índole homosexual –dado el mito—<sup>115</sup>, lo que nos interesa es que expresa, paradigmáticamente y de modo superlativo, la devastación y nulidad que el amor deja en sus víctimas; por mucho que de ello broten cosas hermosas –que no es el caso del poema—. Como símbolo del amor, la protección y la felicidad, no deja de ser una trágica parodia que la Niña declare *Me diste*

---

<sup>115</sup> El hablante que abre el poema no presenta rasgos que impidan considerarlo singular y masculino. Sin embargo, el primo le llama “Marie” y la imagen se nos transforma. Se ha dicho, también, que el poema “no es una elegía para Jean Verdenal [el supuesto amante juvenil de Eliot]. Es cierto que Jean Verdenal llevaba un ramo de lilas cuando conoció a Eliot en los Jardines de Luxemburgo, [pero es estar muy perdido pretender] explicar el comienzo de *La Tierra Baldía* haciendo coincidir ese hecho con la transformación de las lilas en jacintos [...]. La “Niña de los Jacintos” [...], una verdadera niña, transmite la experiencia de un amor hombre-mujer tan radicalmente satisfecho que alcanza lo místico y lo inefable. El jacinto, en la poesía de Eliot, está siempre asociado con sueños de amor, inalcanzables recuerdos del pasado y nada tiene que ver con el joven Jacinto de Apolo”. J. Chiari, carta al *Times Literary Supplement* sobre *The Waste Land*, 25/12/1972, pág., 220. Con todo, no atinó a ver que resultó imposible.

*jacintos por primera vez hace un año;/Me llamaron la chica de los jacintos* (I, 35-36) justo antes de su desolada queja, ya transcrita más arriba (I, 37-42): enmudecimiento (*I could not Speak*), ojos anublados (*my eyes failed*), ni vivo ni muerto (*I was neither Living nor dead*), sin saber nada (*and I knew nothing*) y sólo el silencio al mirar al corazón de la luz (*Looking into the heart of light, the silence*).

Sin embargo, es posible interpretar este pasaje de manera distinta. El episodio de la Niña de los Jacintos funcionaría como contra-tema lírico, refiriendo el amor fresco y espontáneo. El recuerdo de un amor juvenil —el recuerdo del marinero, que veremos más adelante—, de la niña de las flores y el cabello mojado —símbolos de esperanza y vida en el poema—, traídos al presente como “memoria y deseo”, conjuntamente con el recuerdo de oportunidades perdidas, de incapacidad (como en *La canción de amor de J. Alfred Prufock*) y de silencios; al punto que el agua misma es la tumba en vez de la vida, anticipando la imagen de la sección IV. Así, “este amor infantil con la Niña de los Jacintos, símbolo del amor puro, redentor, que fue imposible, torna más árido el presente en que ahora se encuentra [el poeta], su mundo es simbólicamente yermo, un desierto en el que el sol abrasador no deja alivio. Existe un sólo refugio contra él: una roca roja que da un poco de sombra, símbolo confuso que puede referirse al altar como al sexo, o quizás a los dos. Si hubiera sido un éxito esta primera iniciación en el amor, que fracasó por un escaso conocimiento del verdadero amor, velado por lo únicamente pasional, la Niña hubiera podido hacer reverdecer el desierto de su vida”<sup>116</sup>.

En suma, y como quiera que sea la interpretación que se siga, la idea final de soledad, vacío y desesperación “debida” a la mujer es la misma. Por ello es que la imagen final resulta de una fuerza y angustia tan tremendas: el poeta incorpora los versos de “Tristán e Isolda” (III): “¡Solitario y desierto está el mar!” (*Od' und leer das Meer*), que Wagner pone en boca del Pastor ante Kurwenal, quien aún no divisa el barco que trae a Isolda para la salvación del moribundo Tristán...

Es decir, lo que debió ser el viaje al Jardín de las Delicias, al amor y a la consolación, no es más que ruina, miseria y agonía. Más aún: muerte segura. “Pero la Niña de los Jacintos no es como sus prototipos [Dido, Cleopatra u otras enfermizas *femmes fatales*]: por

---

<sup>116</sup> Esperanza Aguilar, *Op. Cit.*, pág. 32.

el momento es Ofelia”<sup>117</sup>, como quedará particularmente establecido en la sección siguiente. Es decir, y como en su imagen de delirio coronada de flores en el acto IV de *Hamlet*, muerte que cada primavera, el período del nuevo lenguaje y la nueva vida, despierta para golpear con sorna la conciencia.

Finalmente, resulta necesario hacer una consideración en torno a la montaña y su simbolismo (elemento que volverá a aparecer al final del poema). La tragedia que esta primera parte nos “narra” ocurre allí. En otra significativa antítesis, Eliot sitúa el desastre de la infertilidad en el lugar que ha sido considerado por antonomasia el símbolo de la estabilidad, la inmutabilidad y la pureza: *En las montañas, una se siente libre* (I, 17).

La montaña, además, ha sido identificada desde muy antiguo y reiteradamente con la morada de los dioses. Pero, y más cerca aún de los referentes del poema, recordemos que Dante sitúa el paraíso terrenal en la cima de la montaña de Purgatorio. Todo su ascenso circular simboliza en la *Comedia* un progresivo acercamiento a la luz. De este modo, Eliot viene a reforzar la idea de la terrible experiencia también como un conocimiento, como una “iniciación” negativa. La pérdida de la inocencia, tras un suceso chocante, importa, al menos por defecto, un cierto modo de “conocer”. Es la idea, por cierto, de la pérdida de la virginidad, del “desfloramiento” como pérdida y ganancia a un tiempo. La realidad descarnada que se destroza sobre su víctima, despojándola para siempre de la pura visión del mundo. Y como no volverá, como es irrecuperable y está definitivamente perdida, cada primavera, cada inicio de la vida viene a recordar cíclicamente su descarnada brutalidad. Es el amor de la mujer que se desea, aunque se sepa que de él no podrá brotar nada.

### **Madame Sosostris**

Los personajes de la sección I del poema son los muertos: es el entierro de los muertos. La famosa clarividente, que pese a un fuerte resfriado es reconocida como la mujer más sabia

---

<sup>117</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág.56.

de Europa, habla, además, con los muertos. Tomada de *Chrome Yellow*<sup>118</sup>, de Aldous Huxley, Madame Sosostriis es la visión, el oráculo, que no hace sino constatar el dolor ajeno y el miedo; pero es la chanza también, el disfraz y la burla... la mentira.

Europa y el poeta penden de la suerte y el azar, de una baraja perversa. La cita de la canción de Ariel en *La Tempestad* (*perlas son estos que fueron sus ojos...*)<sup>119</sup> confirma esta idea: la magia se ha cernido sobre las voluntades. Pero es la magia de apariencia, el hechizo de utilería. Tanto así que, “la ironía fundamental es la restauración del gran sentido de la vida a través de una ‘perversa baraja’”<sup>120</sup>.

Además, en parte el agua es aquí un motivo, el agua “como elemento negativo y río de lujuria y perdición”<sup>121</sup>.

*Madame Sosostriis, famous clairvoyante,  
Had a bad cold, nevertheless  
Is known to be the wisest woman in Europe,  
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.  
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.  
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.*  
(I, 43-58)

*Madame Sosostriis, famosa vidente,*

---

<sup>118</sup> Alude al personaje Scogan, quien disfrazado de bruja leía la suerte en la tienda de “Sesostriis”, la Hechicera de Ecbatana. “El nombre proviene de una serie de reyes del antiguo Egipto, el primero de los cuales reinó casi dos mil años antes de Cristo. El nombre se hizo conocido en Europa a través de Heródoto. Ecbatana fue la antigua capital de Meda, hoy Hamadan en Irán”. En Michael North, *Op. Cit.*, pág. 40, nota 3. Curiosamente, además –y muy sugerente para nosotros–, se ha dicho que Scogan está inspirado en Bertrand Russell. Cfr. Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 178. Según el mismo autor, Eliot le comentó a Mary Trevelyan que “en 1921 cenó en Hampstead o Primrose Hill con una mujer que había conocido en el círculo poético del Club Lyceum y quien le había enseñado la baraja del tarot. Fue la única vez que vio una. Eliot transformó esto en la adivina que introduce los personajes de *La Tierra Baldía* a través de las cartas del tarot”. En *Ibid.*, pág. 169.

<sup>119</sup> William Shakespeare, *The Tempest*, Act I, Sc. II, L. 456.

<sup>120</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 133.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pág. 139.

*tenía un fuerte resfriado, sin embargo  
es conocida como la mujer más sabia de Europa,  
con una perversa baraja. Aquí, dijo,  
está su carta, el Marinero Fenicio ahogado,  
(perlas son estos que fueron sus ojos. ¡Mirad!)  
Aquí está Belladonna, la Señora de las Piedras,  
la dama de las situaciones.  
Aquí está el Hombre de los Tres Bastos, y aquí la Rueda,  
y aquí el mercader tuerto, y esta carta,  
que está en blanco, es algo que lleva él a la espalda,  
que me está prohibido ver. No encuentro  
al Hombre Ahorcado. Tema la muerte por agua.  
Veo multitudes de gente, dando vueltas en un círculo.  
Gracias. Si ve a mi querida Mrs. Equitone  
dígale que yo misma le llevaré el horóscopo:  
en estos tiempos hay que tener mucho cuidado.*

Aunque no se nos dice, Madame Sosostri parece estar sacándole la suerte a una mujer nerviosa y desgarrada haciendo alusión a otra mujer (Mrs. Equitone... ¿tono equilibrado? “O si es la mujer nerviosa de II, la ironía es aun mayor”<sup>122</sup>). Ella llevará el horóscopo por sí misma: hay que ser muy cuidadoso en estos días. ¿Por qué? Sin duda, los destinos de Europa ya están jugados. ¿Es acaso el miedo a la tentación?, es decir, ¿a la posibilidad de que las cosas cambien?

Como se advierte un cierto tono de clandestinidad en el accionar de la clarividente, creemos que la imagen guarda la idea de que la mujer ya no es el oráculo respetado y respetuoso sino algo que se acerca peligrosamente a la magia y la proscripción. Incluso a la superchería. La imaginamos pesada de colgajos y pulseras (como su inspiración en el personaje de Huxley), con sendos aros que casi cubren un descomunal turbante y una mirada que, lejos de ser translúcida, ha exagerado de los afeites y las pinturas por pura extravagancia. Es un mimo, una mueca, un guiño sospechoso al misterio endémico, natural y simbólico de la mujer (de ahí la genialidad de Eliot haber pensando en Scogan...), la falsa profetisa que se opone al poeta-profeta de la primera parte. Ella se nos revela ahora puro lugar común, sátira, insoportable efluvio hipnótico e ilusionista, que sólo genera azares y profecías auto cumplidas.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, pág. 133.

“La Niña [de los Jacintos] tiene un contraste caricaturesco con Mme. Sosostriis, la mujer madura, que tiene en sus manos, al igual que la joven de los Jacintos, un talismán sexual: las cartas de adivinación Tarot, cuyas pintas representan oscuramente, en la Leyenda del Cáliz, el renacer. Madame Sosostriis va a hablar de todos los seres que son espectadores ciegos de este mundo de muerte; las multitudes que giran en círculo sin propósito definido”<sup>123</sup>.

El uso de las cartas del Tarot tiene evidentes sentidos, aparte los que el mismo Eliot señala en sus notas<sup>124</sup>. Desde luego la rueda, símbolo de la fecundidad y el centro paternal, de la naturaleza circular del tiempo y de lo incontrolable, sugiriendo que hay fuerzas externas al individuo influyendo el ciclo de la vida (lo que es consistente con el desenfreno de la pasión y la necesidad del poeta de asumir o reasumir el control, como adelantamos en la “Introducción” y veremos en la sección V). También la gran metáfora o el gran símbolo del marinero fenicio ahogado, quien se hace acreedor del verso de la canción de Ariel en *La Tempestad*, anticipando otras dos ideas subyacentes en el poema respecto a la mujer, una de las cuales incluso titulará una de sus secciones: “Muerte por agua”. La muerte debida a aquello que es fuente de vida: vida que mata. Por otra parte, los ojos que se solidifican; aunque en perla, pierden la vida, expresando la tragedia y el sufrimiento del alma humana.

Y, finalmente, “el hombre ahorcado, que Madame no encuentra, representa en el poema la causa final de la Tierra Baldía y su posible restauración. En la leyenda, él fue sacrificado para que la naturaleza pudiese ser renovada”<sup>125</sup>. Es decir, expresa la capacidad de volver a empezar en otro estado de individuación: el ahorcado no es capaz de habitar el mundo pues está sumido en un idealismo místico. “Se interpreta la situación del ahorcado diciendo que no vive la vida de esta tierra, pero vive de un sueño de idealismo místico, sostenido por una extraña horca que se representa de color amarillo para indicar que su materia es de luz condensada, es decir, el pensamiento fijado. Con esta expresión se dice

---

<sup>123</sup> Esperanza Aguilar, *Op. Cit.*, págs. 32-33.

<sup>124</sup> “No conozco bien cómo está constituida exactamente la baraja del Tarot, de la que obviamente me he distanciado para seguir mis conveniencias. El Hombre Ahorcado, miembro de la baraja tradicional, se ajusta a mi intención de dos maneras: porque va unido en mi mente al Dios Ahorcado de Frazer, y porque le uno a la figura encapuchada en el pasaje de los discípulos de Emaús, en Parte V. El Marinero Fenicio y el Mercader aparecen luego; también 'las multitudes de gente', y la Muerte por Agua tiene lugar en Parte IV. El Hombre de los Tres Bastos (auténtico miembro de la baraja Tarot) yo lo uno, de modo bastante arbitrario, al propio Rey Pescador”. Nota 46 a *La Tierra Baldía*, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 94.

<sup>125</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 127.

que el ahorcado pende de su propia doctrina a la que se liga al extremo de colgar de ella a toda su persona”<sup>126</sup>.

Dicho de otro modo, la desolación que expresa el poeta no es enteramente objetiva sino que tiene que ver con *su* manera de ver las cosas, con su doctrina; que es amorosa, por cierto, pero también religiosa y mística. Ello refuerza la idea de que lo humano femenino es considerado infértil e inhóspito, mas no en términos absolutos sino en relación a lo que busca y/o anhela el poeta, enfatizando también la idea del viaje de liberación en que está sumido –y en el que, por ahora, “cuelga” como ahorcado; presa de una inmovilidad debida a la contradicción entre lo que se tiene y lo que se desea—.

¿Pero por qué Madame Sosostriis no encuentra esa carta? Porque la clarividente también es agente mortal, también es mensajera de la desolación. En una nueva ironía, su único vaticinio atinado descansa en aquello que no encuentra ni es capaz de ver; y que resulta, dado lo dicho, lo más importante, lo relevante por sobre todo, lo superlativo\*.

“El antecedente antropológico de *La Tierra Baldía* tiene una relevancia significativa en relación a la época en que fue escrito. Eliot pudo presentar a un mismo tiempo, de modo similar a *Ulises* de James Joyce, una clara indicación del patrón fundamental de la existencia y revivir, por analogía, una situación pasada; sugiriendo al lector que, después de todo, sus problemas actuales tenían paralelos históricos. Así, el poema podía apuntar indirectamente a una potencial integración de la vida”<sup>127</sup>; respecto de la cual, al menos en este estadio del viaje, se hallaba en suspensión... en dramática suspensión... como la visión purgante, cuyo mayor dolor es no acceder a lo que se contempla.

Jessie L. Weston, en su conexión interpretativa entre el Rey Pescador y los ritos de Generación y Fertilidad, “llamó la atención acerca del Tarot, que indicaría el contraste entre la desdicha actual [del rey] y su pasada autoridad. De paso, enfatizó la importancia de los ritos como un factor en la evolución de la conciencia religiosa”; tan lejos de la magia, por cierto, del hechizo y la superchería; tan cerca del camino de santificación y autocontrol que sigue el poeta desde Lausanne.

---

<sup>126</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, pág. 67.

\* La ironía se enmarca, por cierto, en el “fuerte resfriado” de la chapucera profetisa, que posiblemente ha mermado sus facultades. N. del A.

<sup>127</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 30.



Convengamos, con todo, que es un pasaje difícil, ambiguo en su interpretación, que reafirma y contradice la simbología general del poema. Sin embargo, puesto en la perspectiva global, apreciamos su doble funcionalidad significativa: mientras, por un lado, enfatiza la tragedia en la que está sumido el poeta, volviendo a identificar a la mujer con la causa de la desolación, por otro anticipa algunas de las claves a través de las cuales el Rey Pescador podrá finalmente liberarse, que son religiosas y místicas... supra-femeninas.

Así, y al menos “desde el punto de vista del poeta, el significado de Madame Sosostriis, ‘famosa clarividente’, sin duda radica en que ella no ve con claridad en el significado de las cosas ni infunde temor alguno. Su conocimiento de los misterios es una parodia degradada, una mezcla de sorna y credulidad. Si se relaciona su palabrería con los antiguos rituales, sorprende constatar que no tienen conexión alguna con sus prácticas o la experiencia directa de ellas. No hay ningún sentido de realidad en torno a la vida y a la muerte. La interpretación que puede extraerse de sus cartas resulta [un confuso] miasma [...]. Tomarse esto en serio sería burlarse de uno mismo con los fósiles de significados muertos [...] Lo peor del vacío de sus revelaciones, para un poeta que busca elevar su amor y pasión hacia lo absoluto, es que se han vaciado precisamente de aquello que él necesita. Tanto, y tan completamente, que los críticos aún pasan por alto el hecho”<sup>128</sup>.

¡Pero es precisamente por ello que Eliot dibuja su imagen, y de la manera como la dibuja! Madame Sosostriis, sin quererlo, sin pretenderlo, es la mensajera de la muerte. Es la “prueba” o la constatación de que el poeta debe seguir su camino a una liberación de lo femenino que es posible...

En síntesis, lo que tenemos en esta sección es la voz de un poeta-profeta que se levanta para advertir de la desolación, de la esterilidad de la tierra: las imágenes rotas, la roca roja, el sonido del grillo. En medio del caos y la confusión, del resquebrajamiento de la sociedad, de las multitudes inertes emocionalmente, la imagen de la Niña de los Jacintos funciona como contrapunto lírico para, por contraste, conducir al lector hacia una de las causas mayores del desastre de la infertilidad de la tierra: la sexualidad desatada, provocada por la mujer. De ahí que abril, el mes de la primavera y la resurrección, de la nueva vida, sea aquí el mes más cruel. Esta idea se contrasta todavía más con la figura negativa de la adivina

---

<sup>128</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 84.

Madame Sosostris, la falsa profetisa —o la anti profeta del poeta—: el tarot, que antaño sirviera para predecir las crecidas del Nilo, fuente de vida y regeneración, hoy se prostituye en manos de quien sólo piensa en llevar un horóscopo a su clienta...

Esta identificación de la pasión amorosa, la mujer y la desolación circundante será todavía más categórica en la sección siguiente.

## II. “A GAME OF CHESS”<sup>129</sup>

El meta personaje de esta sección es la soledad. La agonía del amor corrupto, infértil: del ser y estar solo en el mundo. Por lo mismo, quizás esta sea la sección donde aparentemente todo lo propuesto hasta ahora flaquea: la desolación de la mujer es tan inmensa e intensa, su desierto y su precariedad son tan vastos, que resulta difícil pensar que, más abajo, el poeta esté redimiendo su propia desolación. Las imágenes despiertan demasiada “misericordia”.

Sin embargo, creemos que la coherencia significativa se mantiene y que el camino de Eliot sigue siendo el mismo. Puesto que, como en cualquier juego de ajedrez (como se titula éste), la cosa acaba con la muerte del Rey... La Reina es la pieza más poderosa: la más dúctil, la más dañina, la más móvil. Sin embargo, el juego no termina con su muerte. ¿Entonces por qué aparece aquí tan desolada? Quizás, y precisamente, porque es la forma en la que Eliot quiere remarcar su posición: lo más poderoso no es capaz, al fin y al cabo, de dar cuenta de su misma y propia cualidad. No basta, no es suficiente. O, en nuestra mirada, al poeta –al Rey– no le basta ni le es suficiente. La Reina está aquí aniquilada, pervertida, deshojada –desflorada–: presentada –movidá– en su flanco más débil, como si el juego no fuese más, ni menos, que una alegoría de contrarios empíricos: la mujer, más que la todopoderosa, es en verdad –en suma– la debilidad por antonomasia. Lo de Reina, así, sólo un eufemismo psicológico y moral; antropológico tal vez.

“Como un todo, esta sección expresa una única preocupación, ya establecida en ‘El entierro de los muertos’: el fin de la pasión romántica. Y lo hace con un ambicioso sentido de inclusión: no pretende tan sólo dar un sentido histórico a la inmediatez de la experiencia desolada, sino generalizar sus observaciones hacia un lugar común de época”<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> El título alude a al menos cuatro peculiaridades del juego: la multiplicidad y versatilidad de sus piezas; la complejidad estratégica; la oposición rey-reina (pieza más débil/pieza más fuerte); y sus únicas vías posibles de resolución: el jaque mate –la muerte del Rey–, la “aporía” de las llamadas “tablas” o el sugerente—para nosotros—“mate ahogado”: la disposición de la piezas enemigas que no permite al rey moverse. Además “parece significar, especialmente si se toma en cuenta la idea de destino que le daban los dramaturgos isabelinos y jacobinos, que los hombres de este mundo se mueven como los peones del ajedrez, incapaces de comprender lo que significan en el drama en que actúan. Los hombres modernos, como esos peones, no se forman una vida propia, no tienen conocimiento de sí mismos ni de su destino; viven una vida estúpida y no pueden salir de ella aunque lo reconozcan así...”. Esperanza Aguilar, *Op. Cit.*, pág. 34.

<sup>130</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 85.

Si en la sección I fuimos testigos del doloroso renacer, en esta sección entraremos en la apatía, la desazón y la desesperanza que el amor provoca en la vida de varias mujeres. Pues la sección II “es el infierno mismo, la diabólica rutina del drama marital”<sup>131</sup>.

### **Filomela**

Como se ha dicho, en *La Tierra Baldía* Eliot construyó variadas formas y maneras de presentar lo masculino y lo femenino, en la búsqueda o síntesis de una voz única y particular que fuese la de todo el poema. No por nada el título original para sus primeras secciones, *He Do the Police in Different Voices*: una misma voz que, “en off”, se disgrega o reparte en las del resto. De ahí que ellas se resuman y confluyan, de alguna manera, en Tiresias, el mítico adivino ciego que además —y sugerentemente—había conocido ambos sexos.

Con todo, nos interesa seguir en esta sección la idea de Lyndall Gordon, para quien estas múltiples voces son las de “un infierno psicológico en el que alguien estaba bastante solo, y donde ‘las otras figuras presentes / son meras proyecciones’. Deliberadamente, en 1921 Eliot le quitó importancia a la voz solitaria y transfirió el peso de su poema a las Voces de la Sociedad. Tenía a Dickens en mente, una escala panorámica de *Our Mutual Friend*, donde fragmentos inconexos de vidas en el río y en todo Londres gradualmente se conectan en el horror del lector”<sup>132</sup>.

Veremos a continuación, en un notable estilo, la construcción de un verdadero desierto del espíritu:

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

---

<sup>131</sup> Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 179.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pág. 175.

*From satin cases poured in rich profusion.  
 In vials of ivory and coloured glass  
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,  
 Unguent, powdered, or liquid - troubled, confused  
 And drowned the sense in odours; stirred by the air  
 That freshened from the window, these ascended  
 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,  
 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  
 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  
 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.*  
 (II, 77-110)

*La silla en que ella se sentaba, como un trono bruñido,  
 refulgía en el mármol, donde el espejo  
 sostenido por estandartes adornados de pámpanos con fruto,  
 desde donde atisbaba un Cupido de oro  
 (otro se escondía los ojos tras el ala),  
 doblaba las llamas de los candelabros de siete brazos  
 reflejando luz en la mesa mientras  
 el destello de sus joyas se elevaba a su encuentro,  
 desde estuches de raso, vertido en rica profusión.  
 En ampollas de marfil y cristal de color  
 sin tapar, acechaban sus extraños perfumes sintéticos,  
 en unguento, en polvo, o líquidos –turbaban, confundían  
 y ahogaban los sentidos en aromas; removidos por el aire  
 que refrescaba desde la ventana, ascendían  
 engrosando las prolongadas llamas de las velas,  
 lanzaban su humo hacia los artesonados  
 removiendo los arabescos de los casetones del techo.  
 Enorme bosque marino alimentado de cobre  
 ardía en verde y naranja, enmarcado por la piedra coloreada,*

*luz triste en que nadaba un delfín tallado.  
 Sobre la antigua repisa de la chimenea se exhibía,  
 como si una ventana diera a la nemorosa\* escena,  
 la metamorfosis de Filomela, por el bárbaro rey  
 tan rudamente forzada: pero allí el ruiseñor  
 llenaba todo el desierto con inviolable voz  
 y ella seguía gritando, y aún persigue el mundo  
 “yag yag” a sucios oídos.  
 Y otros marchitos muñones de tiempo  
 se contaban en las paredes: formas, mirando fijamente,  
 se asomaban, inclinándose, acallando el cuarto encerrado.  
 Pasos se arrastraban por la escalera.  
 Bajo la luz del fuego, bajo el cepillo, su pelo  
 se extendía en puntos inflamados  
 se encendía en palabras, luego quedaba ferozmente en silencio.*

En estos primeros versos de la sección II, Eliot realiza una detallada y hasta barroca descripción de lo que terminamos entendiendo es el cuarto de una mujer (claramente, además, de clase acomodada). Ésta sólo aparece hacia el final, en una extraña imagen por la que sus cabellos se encendían en palabras.

Como veremos en detalle un poco más adelante, al principio tenemos a una arabesca y estrafalaria Cleopatra; una Cleopatra puesta en un escenario de intimidad ornamentado hasta el exceso, pero inerte. La habitación, pese al brillo y esplendor de sus objetos, es cerrada: encerrada. Es un lugar de agobio y de asfixia, donde la única ventana (*como si una ventana diera a la nemorosa escena...*) es el horror de Filomela: un cuadro que representa su violación a manos del rey Tereo. Así, la mujer pronto se transmutará en “Belinda, en *The Rape of the Lock* [de Alexander Pope], cuya conspicua vida se consume en un mundo de ‘cosas’, maquillaje, vestidos y *bijouterie*, [pero] respecto de la cual el poeta moderno no tendrá el fingido deleite de Pope. [En efecto, hacia] el final del pasaje que se evoca en *La Tierra Baldía*, la mujer ni siquiera será Belinda, moviéndose con seguridad en su mundo refinado y holgazán: lo que tendremos será más bien a una neurótica incapaz de soportar estar a solas con sus propios pensamientos...”<sup>133</sup>.

En efecto, los versos evocan la más terrible de las soledades. Como será el tono general de la sección, hay dolor y angustia cuya causa es siempre el fracaso de la relación

---

\* Palabra un tanto rebuscada. “Silvestre” habría sido mejor. N. del A.

<sup>133</sup> David Craig, “The Defeatism of ‘The Waste Land’”, en *The Critical Quarterly*, Autum 1960, Volume Two, Number Three, pág. 242.

hombre-mujer, siempre refiriendo a un amor frustrado y frustrante. Es claro que la demora del poeta en la descripción de la habitación de la mujer tiene un sentido; al principio confuso, pero que se hace más evidente cuando se considera el anonimato en el que prácticamente deja a su protagonista y cuatro claves sugerentes: los cupidos (uno que mira furtivamente, otro que oculta sus ojos bajo un ala), el candelabro de siete brazos, el cuadro que representa la metamorfosis de Filomela, *por el bárbaro rey/ tan rudamente forzada ...*, y los pasos que se arrastran por la escalera —¿se acercan o se alejan?—. La mujer, mientras tanto, se peina..., “y el cabello es una sensual aunque irritante imagen de su ánimo”<sup>134</sup>.

Todo el pasaje es una descripción. No tenemos palabras, parlamentos ni diálogos. Pero resulta uno de los episodios más elocuentes. La razón puede hallarse en que, esta vez, Tiresias, en quien confluyen todas las voces, “ve sólo lo que ha sufrido antes e identifica lo vivo con lo muerto. Pero Filomela, en su angustia, se transforma en una ‘voz inviolable’”<sup>135</sup>, en un estado de sufrimiento permanente. En la encarnación del dolor.

Desde lo más literal, es bastante posible entrever algún tipo de abuso. Pero, y coincidente con nuestro objetivo, no presentado en cuanto a los hechos, sino de las circunstancias; y, sobre todo, de sus consecuencias. A través de un feroz contraste, Eliot logra plasmar el abismo de soledad —más bien desolación— de la protagonista. Pero también la violencia, que ha quedado oculta tras tanto ungüento, perfume, arabesco, adorno y friso. Y lo hace de un modo muy singular: se detiene profusamente en describir la habitación hasta en sus más mínimos detalles, pero evita describir a la mujer, a diferencia de su fuente en *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. Y evita también referirse directamente a la tragedia recogida en el mito, donde yace el sentido más profundo de su interpretación. Veamos ambos aspectos.

Como sabemos<sup>136</sup>, los primeros versos están tomados de la escena II del Acto II del drama de Shakespeare, cuando Enobarbo narra a Agripa la manera en que Antonio vio por primera vez a Cleopatra. En dicha descripción, profusa en detalles de objetos y aromas — como la de Eliot— también aparecen los cupidos. Los mármoles y candelabros, el calor del hogar, retoman el tono de la escena de Shakespeare y resaltan ante las tenues aunque poderosas líneas donde la mujer se nos muestra peinándose —creemos— con fuerza; tal vez

---

<sup>134</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 136.

<sup>135</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 54.

<sup>136</sup> Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág 8, nota 7, y las propias notas de Eliot al poema.

con fruición y con la vista perdida. Como en la obra del dramaturgo isabelino, es lo material que parece ahogar el grito que surge desde lo inmaterial: la irresistible seducción de la bella reina de Egipto. Por eso es que lo único que se nos sugiere desordenado – indirectamente, es cierto—es su cabello.

Así, el caso de esta mujer presenta una ruptura aparente con la condición de las demás mujeres en el poema: la pérdida del vigor sexual aparece en forma negativa en toda *La Tierra Baldía*; sin embargo aquí, la emulada figura de Cleopatra se antepone a la aridez del sexo de las otras secciones. Dicho de otro modo: si bien no tenemos aquí esterilidad en sentido estricto, se nos sugiere en cambio, y con mucha fuerza –dado que la belleza y la atracción están presentes—, una especie de banalización del sexo o apatía sexual: un no darle importancia, a pesar de los “arabescos exteriores”; aspecto que será una constante en toda la sección aunque por otros motivos (en la neurótica de II, 112-138 y en Lil –II, 139-172—. La misma apatía o vulgaridad reaparecerá en la mecanógrafa, III, 215-242). Ocurre que, en “Una partida de ajedrez”, el tema es lo sexual sin amor, “que se ubica específicamente en el matrimonio. El sexo es un escape del tedio y su efecto en un matrimonio que no posee el sentimiento del amor, es destructivo; lo convierte en un lazo horrible y a la postre aburridor”<sup>137</sup>.

Aquí no tenemos referencias explícitas de un matrimonio. Sí en los otros pasajes de la sección. Pero la idea de fondo se mantiene; y si hubiese aquí un matrimonio –como de hecho, y de acuerdo al mito, lo hay; aunque indirectamente—la imagen no cambiaría sino que se potenciaría al extremo.

Por otra parte, y si bien la profusión de detalles y adjetivos dados para cada objeto hace el pasaje difícil de seguir, la presencia del espejo es la que nos brinda el hilo conductor.

Desde luego, los cupidos están en el estante que lo soporta. Además, es allí donde se ve reflejado el candelabro de siete brazos, símbolo de la luz espiritual y la salvación<sup>138</sup>, que además, sugerentemente, está encendido: es el esplendor de sus llamas y el brillo de las joyas el tipo de luz que cae a confundirse sobre la mesa de la habitación (la idea apunta a que en medio de la pasión y el frenesí del amor humano –apático o no, conducente o no a

---

<sup>137</sup> Esperanza Aguilar, *Op. Cit.*, pág. 33.

<sup>138</sup> “El número de sus brazos alude siempre a un sentido cósmico o místico. Por ejemplo, el candelabro hebreo de los siete brazos corresponde a los siete cielos y siete planetas”. Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 125.



algo—se atraviesa su necesaria superación religiosa). Pero, por sobre todo, es en el espejo donde se refleja la imagen de la metamorfosis de Filomela violada. Recordemos que, agradecido Pandión al rey Tereo por la ayuda que le prestara en su litigio con el rey Labdaco, le concedió la mano de su hija Procne. Tereo, al conocer a su cuñada Filomela, se enamoró de ella y la violó. Después le cortó la lengua y la encerró para que no lo delatase. Pero Filomela logró enviar a su hermana un bordado donde le describió lo sucedido. Para vengarse, ambas mujeres mataron al hijo que Procne tuviera con Tereo, sirviéndoselo de comida. Al saberlo, Tereo enloqueció de dolor y comenzó a perseguir a las dos hermanas. Pero, al llegar a la Fócide, los tres fueron transformados en aves: Filomela en golondrina, Procne en ruiseñor y Tereo en abubilla <sup>139</sup>.

El intertertexto es elocuente. Desde luego, tenemos la idea del Rey, las batallas y el príncipe salvador... Sobre todo —y nuevamente—, una historia de amor trágica y enloquecida: un amor que no logró saciarse (Procne–Tereo), y que terminó con la violación y el enmudecimiento violentísimo de Filomela: con la muerte del fruto del primer amor y la transmutación de los protagonistas en aves. Pero los significados de estas aves son asimismo elocuentes: Filomela como golondrina, el ave que cerrará el poema en una representación ideal de la mujer superlativamente pura y asexuada; Procne como ruiseñor, símbolo del amor y la belleza —pero, en literatura, tópicamente también y tantas veces tratado como símbolo de la muerte; mejor aún, del amor que es muerte y la muerte que es amor—y Tereo en abubilla, ave indistintamente identificada con la magia y la inmundicia, con lo histérico y lo prohibido <sup>140</sup>.

*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  
Filled all the desert with inviolable voice  
And still she cried, and still the world pursues,  
'Jug Jug' to dirty ears.  
(II, 99-103)*

---

<sup>139</sup> Cfr. *Metamorfosis*, III. Los textos precisos los recoge Michael North en *Op. Cit.*, págs. 46-50.

<sup>140</sup> La abubilla (en inglés *hoopoe*) aparece en *El Corán* (27). Se relaciona con la magia, ya que en muchos países musulmanes se la utiliza, una vez degollada, para arreglar asuntos de amores no correspondidos. En la *Biblia*, es uno de los animales inmundos (Cfr. Levítico, 11:19)

*Sobre la antigua repisa de la chimenea se exhibía,  
como si una ventana diera a la nemorosa escena,  
la metamorfosis de Filomela, por el bárbaro rey  
tan rudamente forzada: pero allí el ruiseñor  
llenaba todo el desierto con inviolable voz  
y ella seguía gritando, y aún persigue el mundo  
“yag yag”\* a sucios oídos.*

Sumadas las dos perspectivas anteriores –considerados a un tiempo los dos modos singulares en que Eliot se expresa—lo que tenemos, poéticamente, es una insistencia en la tragedia del amor, en la tragedia que engendra el amor. Nada bueno parece salir de allí, que no sea terrible y demencial. La persistencia con que Eliot rodea al ruiseñor así lo demuestra. “Lo que no es percibido en el lugar común de la mente [...] encuentra una sorprendente expresión en el retrato del ruiseñor. Puede ser tan inerte y decorativa como el resto de las desdichadas mujeres”<sup>141</sup>.

El corolario a esta hermosa aunque terrible desolación lo encontramos en las pisadas que se arrastran por la escalera. No sabemos exactamente, de acuerdo al sentido literal, si van o vienen; si se alejan tras la tragedia o suben a provocarla. Sin embargo, dado el contexto y significado del pasaje, nos inclinamos a pensar que los pasos van escalera abajo: alude a algo ya ocurrido. El detalle, expresamente considerado además, no es menor; sobre todo si vemos que se ha puesto después de la referencia a aquellas otras formas –aparte las del cuadro de Filomela—que se asoman desde las paredes, acallando aun más el cuarto encerrado. Todo nos sugiere un hombre de carne y hueso, un émulo de Tereo que acaba de violar y mutilar a Filomela. ¿Pero acaso no puede tratarse también de la moral, la familia, el pasado y la historia? ¿Lo que alguna vez fue y nunca más será, debido a la agonía matrimonial? Punto difícil de dilucidar y que refleja el tipo de interpretación más dificultosa del poema –por ineludiblemente polisémica—.

Como quiera que sea, y este es tal vez el punto más relevante, la mujer de estos versos, como la del mito, ha enmudecido. No habla; el poeta no nos reproduce ni siquiera un suspiro suyo. Tan sólo sus cabellos:

---

\* Los poetas isabelinos utilizaron con frecuencia el sonido “jug” (traducido “yag”) para representar el canto del ruiseñor. También, en jerga vulgar, tiene una connotación sexual (literalmente, “tetas”), lo que enfatiza el sentido de “sucios oídos”. N. del A.

<sup>141</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 86.

*Under the firelight, under the brush, her hair  
Spread out in fiery points  
Glowed into words, then would be savagely still.  
(II, 108-110)*

*Bajo la luz del fuego, bajo el cepillo, su pelo  
se extendía en puntos inflamados  
se encendía en palabras, luego quedaba ferozmente en silencio.*

¿Y qué son exactamente esas únicas palabras que se descuelgan de ellos? La disposición de las piezas, de acuerdo a un marco preestablecido —las reglas del ajedrez—: el acopio o resumen de toda la tragedia de esterilidad y desolación del poema. Otra expresión singular del *wasting of the land*. Y así, el cuadro resulta una feroz analogía: un espejo dentro del espejo, que a su vez otorga una visión del más allá: de un más allá con minúscula; doloroso, forzado —rudamente forzado—, tejido a fuego contra la chimenea...<sup>142</sup>: “la violación sexual: la lujuria, acentuada por el cabello de fuego, como contraste con el cabello mojado de la Niña de los Jacintos [que] se hace más evidente al ser prologada por el recuerdo de la seducción de Filomela por el bárbaro rey...”<sup>143</sup>.

En suma, los versos nos devuelven a las imágenes iniciáticas y de generación de la sección I, particularmente al pasaje referido de la Niña de los Jacintos. Aquí, abril parece seguir siendo *el mes más cruel* [...] *mezclando / Memoria y deseo...*, aunque el poeta ha añadido el condimento del tedio y la apatía. Lo muerto —lo pasado—nuevamente no desaparece, sino que queda allí, como humus o tierra de hoja, presto a servir de base o fundamento a toda nueva floración... o desfloración. Es la condena otra vez: lo terrible antiguo que reaparece, pero cuya presencia parece ser más terrible que el momento pasado en que objetivamente nació. Además, en esos *marchitados muñones de tiempo*, como en la lengua de Filomela, volvemos a percibir el *montón de imágenes rotas* de I:

---

<sup>142</sup> “En la edición facsimilar de *La Tierra Baldía*, Belladona [el personaje de esta parte de la sección II] es poderosa, fálica, castradora, de cabellos fieros y venenosos como las serpientes de Medusa. La atmósfera es opresivamente sexual: el deseo de la mujer es claro en su demanda al protagonista ‘el acto bestial rudamente forzado en él debido al matrimonio, su falta de deseo o su inhabilidad para complacerla hace de su relación una parodia de matrimonio’. El lenguaje insinúa su impotencia o ‘marchito muñón’ de cara a aquello que ‘todo el mundo persigue / Jug Jug’: un acto sexual que le repugna”. Valerie Eliot (ed.), *T.S. Eliot, The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*, Harcourt Brace Javanovich, New York, 1971, pág. 11; y John T. Mayer, *T.S. Eliot’s Silent Voices*, Oxford University Press, Oxford, 1989, pág. 264. En Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 307, n. 72.

<sup>143</sup> Esperanza Aguilar, *Op. Cit.*, pág. 34.

*... other withered stumps of time  
Were told upon the walls; staring forms  
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.  
(II, 104-106)*

*... otros marchitados muñones de tiempo  
se contaban en las paredes: formas, mirando fijamente,  
se asomaban, inclinándose, acallando el cuarto encerrado.*

Para concluir, consideramos de interés anotar que una imagen cinematográfica podría ofrecer un ángulo más preciso de análisis para estos versos. El poeta detiene el tiempo en sus descripciones mientras *pasos se arrastraban por la escalera*. Y es que el tiempo, en la nada, parece detenido. Como el cuadro de Filomela sobre la chimenea –fijo e inmóvil sobre la pared, pero frenéticamente en movimiento en el espejo y el corazón...–el poeta se ha detenido en una descripción mobiliaria casi angustiante por el detalle, como las mismas palabras que se sueltan del cabello de la muchacha; llena, sin embargo, de movimiento. Desde la misma posición del Ahogado, suspendido en un punto muerto entre la desolación y la esperanza, el poeta rememora un cuadro mientras pinta otro: la nueva Filomela, creemos, rudamente forzada también –¿otra vez?—.

La vida –la agonía de la vida—que se ve en la misma vida; en la misma agonía de la vida.

### **Esta noche estoy muy mal de los nervios...**

Es posible que los personajes de este episodio contengan los ecos más precisos y decisivos del colapso matrimonial de Eliot con Vivienne Haigh-Wood, especialmente la mujer. Aunque, como se ha reiterado, no pretendemos “probar” el poema a la luz de la vida personal de su autor –ni al revés—, sino enfatizar, gracias a las conexiones que es posible hacer entre ellos, su real sentido, la desoladora conversación contenida en esta parte de la sección II habla por sí sola. O, al menos, es una expresión cabal de lo que intentáramos retratar, a modo de esbozo, en el Capítulo anterior.

Desde luego, estos terribles versos nos presentan los rasgos peculiares de una mujer nerviosa, al borde de la histeria, y a un marido frío y abatido; y, aparentemente, no de clase tan acomodada como antes:

*“My nerves are bad to-night. 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.  
(II, 111-116)*

*“Esta noche estoy muy mal de los nervios. Sí, mal. Quédate conmigo.  
Dime algo. ¿Por qué nunca me dices nada? Habla.  
¿En qué piensas? ¿Qué piensas? ¿Qué?  
Nunca sé en qué estás pensando. Piensa”.*

*Pienso que estamos en el callejón de ratas  
donde los muertos perdieron los huesos.*

La escena se enmarca, ciertamente, en la angustia histórico existencial que baña todo el poema; finalmente, los temores y las desdichas apuntan a un solo hecho posible: el golpe en la puerta del verso 139 final del pasaje, esto es, el regreso ¿del hijo? de la guerra. Como sea, el regreso de lo muerto a la vida, a casa, al futuro.

Pero, y como ya sugerimos, la escena emula muy bien la tragedia matrimonial del poeta (o, cuando menos, sus paralelos son demasiado precisos). En la neurótica inevitablemente vemos a Vivienne, llorando y compungándose tantas y tantas noches en Crawford Mansions o Marlow House por un poco de calma y tregua para sus nervios. Ella se inquieta como ante un espectro; y, de hecho, sus palabras se hacen eco de la primera aparición del fantasma del rey Hamlet a Marcelo y camaradas... *Speak!* El fantasma enmudece, calla, porque sus interlocutores no son dignos de oírle. Más ellos insisten: *Speak! Speak!*<sup>144</sup>

Es la evidencia de la revelación, que no necesita de palabras. Para nuestro caso, la patética evidencia de la revelación de que el amor es una farsa, que se ha construido en base

---

<sup>144</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, Act. I, Sc. I.

a certezas que sólo son retóricas. El mismo sentido tiene, nos parece, la imagen de los huesos, “símbolo de la vida reducida a estado de germen”<sup>145</sup>, en una directa alusión a la muerte, a lo muerto más descarnado. Pero que aquí ya ni siquiera posee entidad: *los muertos perdieron los huesos*\*. Se trata de la muerte total, nuevamente la nada.

Por su parte, los nervios de la pobre mujer parecen ser también los nervios del poeta, como vimos en el Capítulo 3:

“*What is that noise?*”  
*The wind under the door.*  
“*What is that noise now? What is the wind doing?*”  
*Nothing again nothing.*  
(II, 117-120)

“*¿Qué es ese ruido?*”  
*El viento por debajo de la puerta.*  
“*¿Qué es ese ruido ahora?*”? *¿Qué hace el viento?*  
*Nada otra vez nada.*

El hombre aparece no sólo parco, sino fatigado y hasta abatido. Es presa del tedio, del *spleen*, del hastío vital (mal que mal, es él quien declara que están *en el callejón de ratas / donde los muertos perdieron los huesos*). Y es que *nada* es más espeluznante que la nada. Y así parece experimentarlo no sólo la pobre e histérica mujer, sino su lacónicamente agónico marido.

“La imagen no sólo se ajusta al sentido sino a la huella dramática de ‘Una partida de ajedrez’. Al centro, una pareja desastrosamente excluida del éxtasis del jardín de los jacintos sufre su terrible soledad, en un estado de aislamiento contrastante al de Fernando y Miranda ‘jugando ajedrez’ en el último acto de *La Tempestad*. La escena posee la inmediatez de la vida real y abunda en dolor, miedo y horror.

“De hecho, en su separación, el hombre y la mujer expresan la negación de la pasión romántica de un modo que es exactamente el opuesto al de la inconsciencia e insensibilidad del monólogo en el bar [como veremos en el pasaje siguiente], y que es mucho más el producto final de la disociación de la sensibilidad [...]. En la escena hay dos

---

<sup>145</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 255.

\* La imagen de los huesos muertos volverá a aparecer en *Miércoles de Ceniza* (II), refiriendo el pasaje de Ezequiel 37, 1-14. N. del A.

aspectos o niveles. Primero, la desolación del hombre y la mujer cuando su amor cesa de ser sentido en forma inmediata. Luego, el predicamento de la sensibilidad que es incapaz de sobrellevar ese estado: la manera en que se derrumba, ya no *conoce* lo que siente ni *siente* lo que conoce. Así, el análisis inicial de la pérdida del éxtasis ha devenido también en un análisis de la sensibilidad atravesando dicha experiencia. Pero esto implica reconocer que la sensibilidad es más que lo individual: que es el producto y la expresión de una cultura común. De este modo, el fracaso de esta pareja para trascender su alienación es una apremiante situación común”<sup>146</sup>.

Propia de la época, podríamos decir; en la que se enmarca y desarrolla el poema. Si *La Tierra Baldía*, en este pasaje, tomó como material poético la propia y personal experiencia de su autor, el mérito es todavía mayor; toda vez que hizo de lo particular un algo general, se sirvió de lo específico como “expresión” de lo genérico: en este caso, la debacle de una cultura entre guerras.

Es difícil precisar –y este no es tampoco el lugar—si acaso las crisis socio-culturales son eco de crisis individuales; o si, por el contrario, éstas son el resultado de aquéllas. Como sea, su relación es estrecha: hay una causalidad de algún modo inevitable, y la maestría de Eliot radica en configurarla poéticamente para extraer sus resonancias.

En suma, estamos ante versos de sorprendente doble efecto: la ntimidad angustiante y vacía del amor agotado, la desolación también angustiante y fútil de toda una época. La guerra, antecedente y consecuente de toda la desolación de la tierra, como expresión superlativa o cuando menos simbólica de la desolación interior. Para decirlo de una vez: en esta parte del poema se unen y se concentran, en una misma imagen, las tres grandes tragedias que coincidentemente se dieron hacia 1920 (y que *La Tierra Baldía* expresa tan bien): la del poeta y su vida personal, la del individuo occidental y la de su sociedad (o cultura).

*“Do  
“You know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
“Nothing?”  
I remember  
Those are pearls that were his eyes.  
“Are you alive, or not? Is there nothing in your head?”*

---

<sup>146</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 85.

*But*  
*O O O O that Shakespeherian Rag—*<sup>147\*</sup>  
*It's so elegant*  
*So intelligent*  
*'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 to-morrow?*  
*'What shall we ever do?'*  
*The hot water at ten.*  
*And if it rains, a closed car at four.*  
*And we shall play a game of chess,*  
*Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.*  
 (II, 121-138)

“¿No  
*sabes nada? ¿No ves nada? ¿No recuerdas*  
 “nada?”  
*Recuerdo*  
*Perlas son estos que fueron sus ojos.*  
 “¿Estás vivo, o no? ¿No tienes nada en la cabeza?”  
*Pero*  
*Oh Oh Oh Oh ese Shakespeherian Ragtime...*  
*Es tan elegante*  
*Es tan inteligente*  
 “¿Qué voy a hacer ahora? ¿Qué voy a hacer?”  
*Saldré a toda prisa como estoy, y andaré por la calle*  
*con el pelo suelto, así. ¿Qué vamos a hacer mañana?*  
*¿Qué vamos a hacer jamás?”.*  
*El agua caliente a las diez.*  
*Y si llueve, un coche cerrado a las cuatro.*  
*Y jugaremos una partida de ajedrez,*  
*apretando ojos sin párpados y aguardando un golpe en la puerta.*

Si nos atenemos sólo a la imagen de la mujer, y en vista de los propósitos de nuestro trabajo, cuando menos podemos reconocer aquí la fastidiosa insistencia, la histeria que agobia y que molesta, la debilidad de carácter que ni siquiera es capaz de apreciar la terrible devastación que está a su alrededor. El pasaje debiese inspirarnos lástima (como lo hará el siguiente; quizás lo único que lo logra es el verso del golpe en la puerta), más ello no es lo

<sup>147</sup> Versión sincopada de Eliot de una canción popular, estrenada en 1912, con letra de Gene Back y Herman Rudy, y música de Dave Stemper. Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág. 9 y págs. 51-44.

\* Resulta sugerente considerar que las últimas palabras de Hamlet terminan, según Q2: ‘The rest is silence’. La edición *In folio* de 1623 agregaba: ‘O, o, o, o...’. N. del A.



que ocurre. El poeta ha figurado muy bien el agobio asfixiante de una relación muerta, en medio del *callejón de ratas /donde los muertos perdieron los huesos*. El intertexto de “La Canción de Ariel”, en *La Tempestad* (ya citado), refuerza la idea de lo muerto que antes estuvo vivo: de lo ígneo o mineral que antes tuvo y fue carne.

“ ‘MARAVILLOSO’, escribió Vivien, que estuvo muy involucrada en la edición de *La Tierra Baldía*, sugiriendo tres líneas de su propia autoría. Frente a ella había una virtual transcripción de sus propios ataques nerviosos ante su esposo, cuyos ecos pueden apreciarse en una carta a Mary Hutchinson de 1928: ‘Por cierto, él es *tan* reservado y peculiar que nunca dice nada y una no puede hacerle hablar. Eso la hace a una mucho más sola’. La insistente pregunta de la esposa en el poema ‘¿Qué debo hacer ahora? ¿Qué debo hacer?’, y la respuesta ‘Me apresuraré a salir tal y como estoy, y andaré por las calles’, reflejan la invariable respuesta de Vivien a la tensión de su matrimonio. Su frustración y rabia la hicieron arrojar una noche el camisón por la ventana, hacia el pavimento. En 1942, Eliot le señaló a Mary Trevelyan el edificio cerca de Trafalgar Square donde había ocurrido el asunto. También Pound reconoció los orígenes del verso, comentando: ‘FOTOGRAFÍA’”<sup>148</sup>.

En efecto: una fotografía de la crisis por la que atravesaba su amigo, una fotografía de la crisis por la que atravesaban todos y cada uno —o la mayoría— de sus contemporáneos por igual, y una fotografía de la colapsada y derrumbada época, del mundo que ya nunca más volvería (como lloraran Rudyard Kipling y Mowgli en el cuento “Correos primaverales” de *The Jungle Books*, sin saber ya adónde ir).

“Para Eliot, Vivienne pudo haber sido el único personaje en *La Tierra Baldía* que *no* se proyectó desde sus propias pesadillas. El hecho de que ella fuese real validó la

---

<sup>148</sup> Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 308. Peter Ackroyd piensa distinto, o al menos con un matiz. Considera que la referencia al desastre matrimonial “afecta cualquier lectura de ‘A Game of Chess’ (y, por extensión, a cualquiera de las otras secciones supuestamente autobiográficas del poema), pues el artificio y la creación ficticia deben desempeñar un papel importante en la creación del personaje de la mujer angustiada y atormentada de esa sección [...]. De hecho, ninguna mujer nerviosa y angustiada, que se viera retratada en un pasaje parecido, habría escrito ese comentario [¡Maravilloso!, como citamos]. Es más probable que Eliot y Vivien estuvieran muy conscientes de su problema nervioso; que reconocieran el efecto que este ejercía sobre ellos y sobre otros, y que, en esa época, tendieran más bien a convertirlo en una especie de juego. Ambos tenían una fuerte vena teatral, y no debe menospreciarse el elemento deliberadamente dramático que había en su relación”. En *Op. Cit.*, págs. 118-199.

disposición del poema al horror, ya que ella representó la veloz conversión del hecho en pesadilla, que fue la estrategia esencial del arte de Eliot”<sup>149</sup>.

### **Lil, esposa de Albert**

Poéticamente, el uso del sexo como tópico y metáfora en *La Tierra Baldía* no es ni resulta funcional sólo a un problema de cruda realidad; sino a que simboliza –sus problemas y desajustes, más bien—la infertilidad y la insustancialidad de la existencia; particularmente en su relación con la alteridad, el otro. Como hemos señalado, el sexo aquí, aunque claro e importante, no es relevante *por sí mismo* sino en cuanto a lo que implica. Es imposible negar, claro está, un contexto post freudiano en el poema; pero creemos que, aparte el grado de relevancia que tenga *en su mérito*, el uso que se le da tiene una importancia de índole incónica (simbólica). El punto está reflejado, en cierto modo, en lo que veremos a continuación.

En la escena contenida entre los versos 139 y 172 de la Sección II, “Una partida de ajedrez”, Eliot muestra del modo quizás más descarnado la frustración de la vida. Es el único pasaje que se parece a los tarjados por Pound, del mismo estilo. “Para el poeta es como hacer las veces del hombre que observa perplejo la histeria femenina. En la escena anterior, no sólo hemos visto lo que el hombre ve: lo vemos viendo y sopesando la posición de quien ve el mundo de esa manera. Pero ahora, el poeta ha asumido el punto de vista de modo acrítico, lo que significa que el ‘irreal’ ahora es él”<sup>150</sup>.

Y esta descarnada frustración de la vida tiene como antecedente el sexo: se apoya en él, surge operativamente de él, pero no se agota allí. Nos enfrentamos al enfrentamiento –valga la redundancia—de dos almas vacías, que encuentran en lo carnal la razón última de su opacidad. La una, por la puerilidad en la que se halla inmersa –tal vez el temor presupuesto en el poema, si acaso la pasión humana no pudiese ser superada finalmente, pues sería la única alternativa existencial “posible”—; la otra como víctima de la fertilidad, como un casi objeto reproductivo, un seco recipiente del *tubérculo seco*.

---

<sup>149</sup> Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 181. Las cursivas son suyas.

<sup>150</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 88.

Las protagonistas son Lil y su amiga anónima; aunque Albert, el marido de aquélla y que no interactúa físicamente, ocupa un papel esencial. Es la presencia ausente de una pareja de trabajadores, en cuyo modo de hablar reconocemos el *Cockney* de los arrabales de Londres. El poeta, a diferencia del pasaje anterior, ha querido presentarnos los hechos descarnadamente: sin explicaciones, sin remilgos, sin titubeos. Consistentemente con la forma escogida, ha “dejado hablar”. Dada la fuerza global del pasaje, nos permitiremos citarlo completo:

*When Lil's husband got demobbed, I said—  
I didn't mince my words, I said to her myself,  
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,  
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.  
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.  
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.  
(And her only thirty-one.)  
I can't help it, she said, pulling a long face,  
It's them pills I took, to bring it off, she said.  
(She's had five already, and nearly died of young George.)  
The chemist said it would be alright, but I've never been the same.  
You are a proper fool, I said.  
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,  
What you get married for if you don't want children?  
HURRY UP PLEASE IT'S TIME  
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.  
Ta ta. Goonight. Goonight.  
Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.  
(II, 139-172)*

*Cuando desmovilizaron al marido de Lil, le dije yo,  
 no me mordí la lengua, yo misma se lo dije,  
 DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR  
 ahora que vuelve Albert, ponte un poquito elegante.  
 Querrá saber qué has hecho con ese dinero  
 para tu dentadura. Sí que te lo dio, que estaba yo delante.  
 Sácatelos todos, Lil, y hazte una bonita dentadura,  
 dijo, te lo juro, no aguanto mirarte.  
 Y tampoco yo aguanto, dije yo, y piensa en el pobre Albert,  
 ha estado cuatro años de soldado, querrá pasarlo bien,  
 y si no se lo das, no faltarán otras, dije yo.  
 Ah, con que no faltarán, dijo ella. Más o menos, dije yo.  
 Entonces sabré a quién agradeceré, dijo ella, y me miró bien fijo.  
 DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR  
 Si no te gusta puedes aguantarte, dije yo.  
 Otras pueden elegir a su gusto aunque tú no puedas.  
 Pero si se escapa Albert, no será por falta de decírtelo.  
 Debería darte vergüenza, dije yo, parecer tan pasada.  
 (Y sólo treinta y un años que tiene).  
 No lo puedo remediar, dijo ella, con la cara larga.  
 Son esas pastillas que tomé, para echarlo afuera, dijo.  
 (Ya ha tenido cinco, y casi se muere con el pequeño George)  
 El boticario dijo que iría muy bien, pero nunca he vuelto a ser la misma.  
 Tú sí que eres una tonta, dije yo,  
 Bueno, si Albert no te deja en paz, ahí lo tienes, dije yo,  
 ¿para qué te casas si no quieres chicos?  
 DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR  
 Bueno, ese domingo ya estaba Albert en casa, y tenían jamón curado,  
 y me invitaron a cenar para que viera qué bueno era aquello en caliente  
 DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR  
 DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR  
 Buenas noches Bill. Buenas noches Lou. Buenas noches May. Muy buenas.  
 Ea Ea. Buenas noches. Muy buenas.  
 Buenas noches, señoras, buenas noches, dulces señoras, buenas noches, buenas noches.*

Ya el contexto situacional de dos mujeres solas en un bar, para la época, es señero. Pero más allá de esto, el poeta no da tregua al lector con la forma escogida, enfrentándolo a la reproducción casi cinematográfica –mejor radial<sup>151</sup>— de la conversación entre la mujer liberada y su pobre y débil opuesto anticuado, con toda la radical desnudez y palmaria

---

<sup>151</sup> “El diálogo está basado en habituales conversaciones con Ellen Kelland, la sirvienta de los Eliot por muchos años, y a quien Vivienne quería mucho”. Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 309.

objetividad de los hechos que inducen el diálogo. Y, así, no atinamos a reconocer qué es más cruel: si la bestialidad del marido de Lil ahora en el frente bélico —causa, prácticamente, de toda la conversación—o la violenta frivolidad de su amiga desenvuelta. Es la virtud de la evidencia presentada en toda su áspera materialidad, la suprema expresión contraria al pasaje de Filomela. Por lo demás, la “conversación” es, en verdad, un juicio: una época contra otra, un mundo contra otro, en la consabida y típica agresividad del *que viene* enfrentándose a la pasividad casi lastimera del *que se va*. Pero es también la lucha del mundo infértil con el fértil, donde aquél se ve suelto y grácil, y este pesado y triste; en una contradicción —o antítesis—muy perturbadora.

Para la amiga de Lil, la vida se asimila a una buena dentadura y al placer (parte del cual consiste, por cierto, en no tener hijos que cuidar...); para la propia Lil, es la tragedia del marido carnal y ausente, la fatiga del cuidado de los hijos y el drama del aborto resuelto casi a la ligera. Pero, insistimos, la fuerza de estos versos no está en el mero contraste sino en la violencia con la que una visión del mundo intenta ya no sólo imponerse sino determinar a otra. Entre medio, y como si nada de lo anterior fuese lo suficientemente triste por vacío y agresivo, la conversación se interrumpe a cada tanto por los gritos del cantinero (o el dueño del bar), que apura la cuenta para ir a casa; dejándonos de paso la idea de que, en *La Tierra Baldía*, el tiempo no puede cogerse con las manos y que, al contrario, parece volar:

*DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR*  
*DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR*<sup>152</sup>

Es la tierra baldía en su faz más desnuda y directa: la nada y el sinsentido que no ahorran dolor, pese a la parquedad con la que se construyen líricamente. El apuro del cantinero expresa también el apuro del sexo como una suerte de trámite: como una mera y bestial satisfacción de un deseo corporal, como parece sugerido para el caso de Albert. Cuestión que, sin duda, resulta enteramente consistente con la forma expresiva que ha utilizado el

---

<sup>152</sup> T.S. Eliot y Vivienne “Oían el mismo grito desde el bar contiguo a su casa en Crawford Mansions”. Cfr. *Ibid.*, pág. 237. “En 1942, Eliot y Mary Trevelyan, al pasar junto a los lúgubres apartamentos cerca de Paddington, dijo: ‘Vivíamos allí. Era muy infeliz. Había un bar, y solía ver a la gente saliendo cerca de la hora del cierre. Ese es el origen de DÉNSE PRISA POR FAVOR QUE SE VA A CERRAR’”. Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 169. Por lo demás, entre 1919 y 1920 vivieron en un barrio lleno de prostíbulos (Marlow House).

poeta: lo humano reducido a lo orgánico, a lo funcional, asemejándose a la operación biológica de las plantas; o, a lo sumo, de los animales.

Eliot se las arregla para pintarnos la miseria desde todos los ángulos. Aquello de arreglarse los dientes, por ejemplo (*Querrá saber qué has hecho con ese dinero/para tu dentadura. Si que te lo dio, que estaba yo delante./ Sácatelos todos, Lil, y hazte una bonita dentadura,/dijo, te lo juro, no aguanto mirarte./ Y tampoco yo aguanto, dije yo, y piensa en el pobre Albert.*.) no puede dejar de leerse sin tener in mente (discutible contexto, pero *in mente* al fin) la escabrosa historia de Fantine, madre de Cosette, en *Los Miserables* de Víctor Hugo, quien vendió sus cabellos y sus dientes por criar a su hija. Este intertexto, de existir, podría arrojar un cierto “refinamiento” sobre lo que se nos presenta: una mueca de cierta elevación intelectual. Sin embargo, aquí como en otros lugares, *Quidque recipitur, ad modum recipientis recipitur...*: el conflicto narrado por Hugo es lo más patético y brutal de toda su novela.

Por otra parte, y en línea con lo que comentáramos al principio de este apartado, “Persistentemente en Eliot, y como parte del tema central de la infertilidad, está la distorsión del sexo. El sexo tiene su lugar como un momento cabal en los viejos ritos de la Naturaleza. El eterno ciclo de la vida así lo exige y todas las formas de ritualidad social lo han sancionado. Pero aquí el sexo está tan degradado y es tan desesperanzador, que su propósito central se ha invertido: en vez de formar parte de un ritual de fertilidad, es parte de una ceremonia de infertilidad”<sup>153</sup>. Así, el diálogo confluye hacia la confesión de un aborto, enmarcado en dos aspectos también terribles: por una parte, la aparente e imperiosa necesidad de detener el flujo de la vida; por otra, que ello ocurra gracias a la ignorancia del más débil... Dicho de otro modo, el sexo —la manera biológica, la operación física por la que se asegura la continuidad de la especie—ha perdido aquí incluso su funcionalidad orgánica: ya no es sólo el lamento por la infertilidad carente de sentido, ni siquiera la infertilidad que sufre la falta de resultado o producto natural: es la infertilidad que cuestiona hasta la misma operación que le sirve de causa y origen; lo que implica, o constreñirla a una esfera absolutamente insustancial de la existencia, o negarle de plano cualquier asomo de importancia. La imagen de la mujer en el poema ha llegado a su extremo.

---

<sup>153</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 100.

En tal sentido, el verso con que termina el pasaje —un intertexto literal del penúltimo parlamento de Ofelia en *Hamlet* antes de morir ahogada<sup>154</sup>— resulta una ironía de supina crueldad. Eliot pone en boca del apurado cantinero la despedida de la más dulce de las niñas; a nuestro juicio, en un intento por reforzar todavía más la crudeza del pasaje. El drama de Ofelia puede resumirse en el hecho de haber constatado, en Hamlet, una virtud antitética a la del rey Midas: lo que tocaba engendraba muerte, bastaba que su mano —o su pensamiento o voluntad— se posasen sobre algo para envenenarlo. El fantasma traspasó a su hijo aquello de lo que fue víctima fatal: el veneno; el don ponzoñoso de hacer agonizar cada cosa que se cruzaba en su camino. Cabe recordar que sus apariciones tuvieron como objetivo, inicialmente, la vida y la resurrección...<sup>155</sup>

A riesgo de parecer redundantes, debemos concluir que la imagen de la mujer en esta sección es elocuente. Por un lado hemos visto el vacío y la esterilidad espiritual en el nivel social alto (Filomela) y luego la desesperación, la angustia y la soledad en las clases bajas (la mujer nerviosa y Lil); presentadas, además, con estilos precisos y contrastantes en cada una. Pero hay algo que las une: el vacío de sus vidas debido a relaciones amorosas frustradas y frustrantes. Por ello es que la historia de Hamlet y Ofelia lo atraviesa todo: de nuevo el amor no sólo imposible sino estéril y aniquilador. Cleopatra deviene en Filomela violada por su cuñado; en la relación de la mujer histérica y su marido se ha vulgarizado todo —incluso Shakespeare...—. Ella quiere liberarse, pero el hombre le recuerda todo lo que la une al mundo estéril: el agua caliente, el automóvil, el ajedrez. Hay una espera por algo que no sucede. El golpe en la puerta sugiere el paso inexorable del tiempo y el destino; que terminará dramáticamente coronado en la última parte de la sección, en la conversación entre Lil y su amiga liberada, entre los gritos del cantinero... Una triste historia de apetito sexual, banalidad, aborto y negación de lo vital. En suma: nuevamente el desastre del amor y la esterilidad consiguiente de la relaciones entre el hombre y la mujer, expresada en el singular contraste entre grandes héroes y heroínas, y símbolos mayúsculos de los mayores fracasados de la vida contemporánea.

---

<sup>154</sup> Cfr. William Shakespeare, *Hamlet*, Act. IV, Sc. V.

<sup>155</sup> “De ahí que el protagonista no persista en la imagen de la mujer nerviosa y mantenga la burla de la dama de las situaciones con el golpeteo del ‘Rag Shakespereano’, mientras alude a otra muerte por agua...” George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 137.

### III. “THE FIRE SERMON”

En 1921, aconsejado por el médico, Eliot pasó un mes en Margate, en la costa de Kent. Aunque la prescripción era estricta, la idea de la soledad le pareció intolerable y viajó con Vivienne el 22 de octubre. Allí terminó una versión preliminar de lo que sería la sección III de *La Tierra Baldía*, “El sermón del fuego”. Eliot escribió los 50 versos originales de esa sección “sentado en un malecón, bajo el resguardo de un quiosco (*‘En las arenas de Margate. / No puedo relacionar / nada con nada...’*). No estaba leyendo ninguna cosa en particular y se pasaba el tiempo dibujando gente [...] o practicando escalas en la mandolina que le había comprado Vivien”<sup>156</sup>.

Todo esto ocurría tiempo antes de su internación en Lausanne, al cuidado del doctor Vittoz. Pero, como se ve, la situación ya era desesperada y su agotamiento mental se acercaba al extremo: *En las arenas de Margate. / No puedo relacionar / nada con nada...* Los esbozos del largo poema que estaba escribiendo parecían llegar a un punto de no retorno, al igual que su vida personal.

Significativamente, “El sermón del fuego” constituye un punto de inflexión en el poema. Tras “Una partida de ajedrez”, el Rey ha quedado destrozado. Digamos, en jaque. Ya no hay más fondo que escarbar ni alternativa posible de escapatoria. Todas las piezas han sido movidas, quedando al descubierto su inanidad. La desolada e infértil imagen de la mujer ha quedado establecida, incluso con categórica crudeza. Es aquí donde el poeta parece descubrir lo que antes sólo intuía: “El doloroso despertar del pecado es la sustancia de ‘El sermón del fuego’, que concluye con un reconocimiento de la necesidad del castigo. Luego sigue un estado de purificación y compromiso en ‘Muerte por agua’; para concluir, finalmente, con la iluminación en ‘Lo que dijo el trueno’”<sup>157</sup>.

En efecto, el Rey parece haber descubierto aquí, por fin, la raíz de su mal. El viaje que emprendiera desde la soledad inerte y desgarrada de abril —el mes más cruel— lo ha conducido hasta un callejón sin salida. Por lo mismo, esta es la sección donde el adivino Tiresias lo ve, finalmente, *todo*: su bisexualidad —contrastada con la del mito— ya no resulta

---

<sup>156</sup> Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 116.

<sup>157</sup> Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 178.



aquí confusión o ambigüedad, ni tampoco desde luego un “privilegio”; es un modo de manifestar que el problema –la desolación de la tierra—si bien parece o puede parecer tener una raíz sexual—o, al menos, encontrar en él un canal simbólico de adecuada significación—va mucho más allá. Tiresias parece haber superado la perspectiva sufriente de éste o aquel sexo, el dilema vital que engendra la relación infecunda y el conflicto entre lo masculino o lo femenino; tampoco parece querer demorarse más en los problemas derivados de *su* relación. Tiresias, “aunque ciego”, asume ahora en un solo ser –en una sola voz—la tragedia de todas las voces: la del Rey y la de las mujeres que son una única y misma mujer, como veremos.

Lo que había sido casi sólo un descenso a los infiernos se descubre, aquí, como la necesidad innegable de un viaje de liberación definitivo. Para decirlo en simple: las cosas han tocado fondo. La consigna es avanzar o morir. El punto es *cómo* avanzar, mas principalmente *hacia dónde*. Por eso es que, cerca del “final de ‘El sermón del fuego’, la sórdida ciudad terminará oscurecida por personajes ejemplares que logran escapar de la contaminación gracias a la práctica del ascetismo –así Buda o San Agustín—como por el anhelo de una travesía, un viaje o una peregrinación; metáforas éstas típicas de una biografía espiritual”<sup>158</sup>.

En efecto: el poeta reconoce, por fin, la necesidad de un viaje que se configure cual camino de expiación y redención. Y así, como en Dante, lo que al principio no fuera más que un descenso a la más profunda devastación de la casa de Hades, se transmuta ahora en un regreso a la superficie; que le permitirá levantar la vista hacia las alturas y entrever la salida, que será espiritual.

Todo ello, por cierto, ha significado un costo. Como veremos en los siguientes comentarios, el poeta ha debido atravesar la desolación de la tierra para construir-se una rendija de esperanza. Ha debido sumergirse en el miasma de la desolación, experimentar la nada, para poder encumbrarse de nuevo como el ave Fénix. Por ello, “ya el título nos advierte que hay un sermón en los versos que lo componen, lo que indica que la sección será a un tiempo dramática y evocativa”<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, pág. 181.

<sup>159</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 138.

Aunque en ella las voces y/o personajes femeninos se reduzcan finalmente a dos (la mecanógrafa y “las hijas del Támesis”, cuyas voces efectivamente se confunden en una sola), hay tres aspectos de particular importancia que debemos considerar antes puesto que dicen relación con el sentido global del poema.

Así, y para poder comentar luego con propiedad dichas voces y/o personajes, debemos referirnos a las peculiaridades que en esta sección tienen la figura del Rey, la insistencia en la violación de Filomela y Tiresias.

Para lo primero, es importante revisar los versos iniciales:

*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.  
Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
The river bears no empty bottles, sandwich papers,  
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends  
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.  
And their friends, the loitering heirs of city directors;  
Departed, have left no addresses.  
By the waters of Leman I sat down and wept...  
Sweet Thames, run softly till I end my song,  
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.  
But at my back in a cold blast I hear  
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.  
(III, 173-186)*

*El pabellón del río está roto; los últimos dedos de las hojas  
se aferran y hunden en la mojada orilla. El viento  
cruza la tierra parda, sin ser oído. Las ninfas se han marchado.  
Dulce Támesis, corre suavemente, hasta que acabe mi canto.  
El río no lleva botellas vacías, papeles de bocadillos,  
pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas  
ni otros testimonios de noches de verano. Las ninfas se han marchado.  
Y sus amigos, los ociosos herederos de consejeros de la City;  
se han marchado, sin dejar señas.  
Junto a las aguas del Leman me senté a llorar...  
Dulce Támesis, corre suavemente, hasta que acabe mi canto.  
Dulce Támesis, corre suavemente, pues no hablo alto ni largo.  
Pero a mi espalda en fría ráfaga escucho  
el entrechocar de los huesos, y el risoteo extendido de oreja a oreja.*

Como adelantáramos, el Rey está en una situación poco menos que agónica. Ya no hay más despojo que visitar y el *montón de imágenes rotas* de la sección I ha sido traspasado de parte a parte. Así, surge la intuición del “doloroso despertar del pecado”. El Rey se ha sentado frente a las aguas —se ha sentado a ver las aguas pasar—consciente del necesario fluir de lo inevitable. Las ninfas, además, se han marchado...

El Rey está junto a las aguas del río —el río de la vida—y ve las corrientes fluir y pasar. Y llora. Llora su propia devastación y la de la tierra en torno, comprende finalmente que en esta tragedia él también lleva su parte de culpa. Es por eso mismo que le pide al río que corra suavemente, que le de un tiempo para rehacerse: *Dulce Támesis, corre suavemente, hasta que acabe mi canto...* Es que la vida parece correr más rápido de lo que su “víctima” es capaz de sobrellevar. Y él necesita un tiempo de tregua, un respiro no sólo para seguir avanzando sino para asegurarse la llegada a la meta final.

Anotemos, de paso, que el poeta nos comienza a sumergir, además, en una importante simbología en torno al agua; que marcará *La Tierra Baldía* en adelante.

Pero, por ahora, su canción no puede más que insistir en el aniquilamiento de la categoría de Rey, de la estirpe y la casa real:

*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.  
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  
They wash their feet in soda water  
Et, O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!  
(III, 191-202).*

*Un atardecer de invierno por detrás de los gasómetros  
meditando sobre la ruina de mi hermano el rey  
y sobre la muerte de mi padre el rey antes de él.  
Blancos cuerpos desnudos en el húmedo terreno bajo  
y huesos dispersos en una seca buhardillita baja,  
entrechocados por la pata de la rata sólo, año tras año.  
Pero a mi espalda de vez en cuando oigo  
el ruido de bocinas y motores, que ha de llevar*

*a Sweeney hacia Mrs. Porter en la primavera.*  
*Ah la luna brillaba clara sobre Mrs. Porter*  
*y sobre su hija*  
*Se lavan en agua de seltz los pies.*  
Et, O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

El llanto sobre las aguas del Lemán es una adaptación del salmo 137, que se inicia: “A orillas de los ríos de Babilonia estábamos sentados y llorábamos, recordando a Sión”<sup>160</sup>. La referencia enriquece la interpretación de los versos, toda vez que en el llanto del Rey vemos presente el recuerdo –o el anhelo– por la Ciudad Celestial. Así, esto también refuerza la idea antes planteada de la intuición que empieza a configurarse.

Por su parte, la imagen de la ciudad real y su fútil puerilidad (fábricas, ratones, bocinas y autos; en feroz antítesis con la Ciudad Santa), rodeando la desgraciada desolación del Rey ante las aguas de la vida, es también importante. Para reforzarla, el poeta incorpora la imagen del lavado de pies –la purificación de todo pecado, antes del sacrificio final, en la visión cristiana—; pero con la ácida y triste ironía, propia de todo el poema, de que se lavan con *soda water*: agua de soda o de seltz, como también se ha traducido\*... Y todo ello bajo la imagen de la luna, de su *brillo claro*, que incorpora también un amplio y complejísimo sentido simbólico<sup>161</sup>.

El pasaje termina con la cita de un verso del *Parsifal* de Paul Verlaine<sup>162</sup> –que podemos traducir como “Y ¡Oh las voces de esos niños cantando en la cúpula!”—, lo que nos devuelve al plan del simbolismo subyacente original. El poema de Verlaine tiene que ver con la búsqueda del Grial, lo mismo la ópera homónima de Wagner (que parafrasea). “El verso que cita Eliot refiere al final de la ópera, cuando la cúpula del Castillo del Grial esplende de voces sobrenaturales en el momento en que Parsifal descubre y alza el

---

<sup>160</sup> “En el original, el pueblo de Israel, durante el exilio en Babilonia, recuerda la ciudad de Jerusalén. Eliot la sustituye por ‘Lemán’, nombre francés del Lago Génova, donde estuvo varias semanas recuperándose por prescripción médica en 1921, mientras trabajaba en *La Tierra Baldía*. Michael North, *Op. Cit.*, pág. 11 nota 2.

\* Anotemos, de paso, que en los registros de audio del poema, recitados por el propio T.S. Eliot, los versos *Oh, la luna fulguraba radiantemente sobre la señora Porter / y sobre su hija. / Ellas se lavan los pies con agua gaseosa*, el poeta los canta en tono litúrgico. N. del A.

<sup>161</sup> Dichos sentidos pueden verse con detalle en Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, págs. 295-297. Sólo señalemos, a modo de ejemplo, el papel “regulador” de los ciclos lunares en la medida del tiempo, el día y la noche, las estaciones, las mareas, la distribución del agua y las lluvias; en fin, como mediadora entre el cielo y la tierra.

<sup>162</sup> Aparecido originalmente en 1886 y luego incluido en *Amour* (1888). Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág. 12, nota 7.

Grial”<sup>163</sup>. Lo que reafirma, claramente, la idea de que el Rey ha descubierto finalmente la raíz de la desolación.

Tras todo esto, el poeta vuelve a recordar y aludir la violación de Filomela. Y lo hace jugando con las onomatopeyas de las aves en las que quedaran convertidos los personajes tras los infelices sucesos<sup>164</sup>. Además, la voz “Tereo”, que “es el vocativo del nombre Tereus, evidencia que está siendo interpelado”<sup>165</sup> directamente. Esto último, creemos, puede entenderse de dos maneras, ambas igualmente significativas: como referencia directa al intertexto que comentáramos más atrás, y cuyo objetivo sería recordar e insistir en el origen de la tragedia de la desfloración y el enmudecimiento de Filomela, con alcances —ahora—todavía mayores y que se acercan a constituirse en un tópico dentro del poema; o bien —y lo esbozamos sólo a modo de sugerencia—, como una referencia indirecta a la desgracia provocada por Russell en Vivienne (respecto de lo cual nos remitimos a lo señalado en el Capítulo anterior). Como sea, ambas posibilidades no se anulan la una a la otra, y son perfectamente compatibles y convergentes.

Finalmente, la figura de Tiresias aparece con matices que lo alejan sustantivamente de su configuración mítica. Como adelantamos, en el poema su posición ha traspasado la esfera dual de los sexos y su visión parece no tener límites. Funcionalmente, además, el poeta lo introduce así para reforzar también que la visión que tendrá (la del pasaje de la mecanógrafa) es terrible más allá de cualquier consideración sexual (que ciertamente está presente y es causa de su negatividad, como veremos). A este respecto, conviene anotar que Eliot ha traído a colación la otra historia sobre el enceguecimiento de Tiresias. El mito nos cuenta que ello se debió a que, en cierta ocasión, irrumpió en el baño de Atenea (Minerva) con sus ninfas y vio lo que no debía ver. La diosa, llena de ira y de desatado pudor, lo condenó a la ceguera eterna<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> *Ibidem*. Al final, agrega: “Muchos comentaristas han destacado que, al igual que en la ópera (aunque no en el poema de Verlaine), Parsifal es objeto de un ritual de lavatorio de pies tras su llegada final al Castillo del Grial”.

<sup>164</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 8, nota 2; y pág. 12, nota 8.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Tiresias no quería mirar, pero sus ojos insistían en posarse sobre el cuerpo virgen de la diosa. Ella, al descubrirlo, se encolerizó y lo dejó ciego. La ninfa Cariclo, madre de Tiresias, ante la desgracia de su hijo se quejó amargamente a la diosa. El joven sólo había mirado lo que estaba ante sus ojos. Y, por la gran fidelidad que la propia Cariclo había manifestado a la diosa, mereció el perdón: Atenea se apiadó de Tiresias. Sin embargo, como no podía deshacer lo que había hecho, le concedió el don de la adivinación. Tiresias tendría ojos interiores con los que podría ver más allá de los límites del hombre. Cfr. *Ibid.*, pág. 46, donde reproduce *Metamorfosis* III, de Ovidio.

Tiresias casi parece transformado en su rol, y nos recuerda a Edipo. A diferencia de aquél, que insistía en ver, el adivino parece aquí lamentarse de su visión. Más aún, parece manifestar anticipadamente su rechazo a experimentarla. Veamos los versos precisos:

*At the violet hour, when the eyes and back  
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  
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,  
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.  
(III, 215-230)*

*A la hora violeta, cuando los ojos y la espalda  
se vuelven hacia arriba desde el escritorio, cuando el motor humana espera  
como un taxi que palpita esperando,  
yo Tiresias, aunque ciego, palpitando entre dos vidas,  
anciano con arrugados pechos femeninos, veo  
a la hora violeta, la hora del atardecer que se esfuerza  
por volver a casa, y lleva al marinero de regreso al hogar.  
La mecanógrafa en su casa a la hora del té, recoge lo del desayuno, enciende  
la estufa, y saca comida en lata.  
Fuera de la ventana están tendidas peligrosamente  
sus combinaciones a secar tocadas por los últimos rayos del sol,  
sobre el diván se amontonan (de noche es su cama)  
medias, pantuflas, fajas y cubrecorsés.  
Yo, Tiresias, anciano de arrugados pezones,  
percibí la escena y predije lo demás...  
yo también aguardé al visitante esperando.*

Lo anterior nos sugiere varios comentarios. En primer lugar, es destacable que la visión que Tiresias se dispone a narrar ocurra a “la hora violeta”. “Como combinación del poder del rojo y la santidad del azul, el violeta es el más místico de los colores. Es un soporte para

la meditación pero también denota pena”<sup>167</sup>. Esta hora, para el poeta a un tiempo santa y triste, es la hora del regreso a casa tras la deshumanización de un trabajo agobiante y mecánico. Es la hora extrañamente mística, *cuando los ojos y la espalda/se vuelven hacia arriba desde el escritorio, cuando el motor humana espera/como un taxi que palpita esperando...* la hora en que la gente, tras las fatigas del día, se encamina al reposo; la hora de la oración, diríamos, de la muerte del día y el paso a la noche, que es también la hora de Ulises, esa hora de la tarde que *lleva al marinero de regreso al hogar*.

Todo lo anterior, ciertamente, nos da el tono preciso de lo que vendrá. Pero además, sirve para agregar que Tiresias se ve a sí mismo de modo crítico. Es cierto que se mantiene *palpitando entre dos vidas*, es decir, que mantiene su condición bisexual. Y que no ha perdido sus poderes de adivino. Sin embargo, él mismo se declara un *anciano con arrugados pechos femeninos* y, más adelante, un *anciano de arrugados pezones*. Todo ello enfatiza que, aunque no parece haber perdido sus dones originales —de hecho, lo que se nos narrará a continuación es precisamente una visión, su visión: *veo... percibí la escena y predije lo demás...* etc.—su doble condición masculina y femenina aparece seca y gastada, marchita y yerma, como la tierra baldía del poema. Ya no es, como en la primera narración mítica, una “ventaja” que puede apaciguar o entretener las disputas de los dioses...

Esto es importante pues, precisamente desde esa condición, es que *podrá ver*.

¿Y qué es lo que verá? Antes de contarnos su visión, Tiresias se detendrá en los detalles de la ropa íntima de la muchacha (la mecanógrafa), queriendo sugerir un tono de pasión o erotismo, unas notas de lujuria que parecen estar todavía vigentes. Sin embargo, las combinaciones de la muchacha están *tendidas peligrosamente* a secar, en un evidente sentido desapasionado y estéril (aunque también aludan, como siempre en el poema, a que hubo un estadio anterior distinto...). Penden, además, *tocadas por los últimos rayos del sol*. Sus otras ropas íntimas —las menos íntimas, aunque partes del mismo misterio interior femenino— se amontonan sobre el diván que de noche le sirve de cama —la mecanógrafa es pobre al parecer—: *medias, pantuflas, fajas y cubrecorsés*.

Aparte su sentido evidente y literal, los versos sugieren que lo íntimo se ha puesto a la vista, al descubierto: que lo privado y personal —cuya defensa o escudo elemental es el pudor— ha desaparecido. Es esta última consideración la que definitivamente nos acerca a

---

<sup>167</sup> David Fontana, *El lenguaje de los símbolos*, Editorial Blume, Barcelona, 2003, pág. 109.

la visión: lo que Tiresias verá será la manifestación más evidente de la infertilidad, la desolación y el vacío. Sus protagonistas –sus víctimas—serán una abúlica mecanógrafa y un oficinista de última jerarquía, quien carga por todo e incónico rasgo el ser carbunculo<sup>168</sup> \*.

Dado lo anterior, y el sentido simbólico del pasaje y sus protagonistas, es que podemos afirmar que Tiresias resulta la conciencia del poema en su totalidad. Si bien, por una parte –y en un rasgo unitivo que comparte con el Rey Pescador—, logra encarnar las voces femeninas en cuanto en él se unen en la desgracia, es, como viéramos en la “Introducción” –y siguiendo a David A. Moody—, “la mente en el poema que ve pero que no siente, o que juzga pero que no vive la experiencia. Más específicamente, Tiresias es la conciencia de cómo la pasión sexual y la vida terminan; pero una conciencia completamente objetivada y dissociada del alma que sufre esa experiencia. En este sentido es que se puede decir que une a todos los personajes del poema, para quienes la vida es sólo un desierto de *Ennui*. Pero al mismo tiempo, resulta la expresión final del ‘alter ego’ del poeta. Desde el punto de vista de la vida poética, que es sentimiento inmediato, Tiresias significa muerte. Su visión –sin amor, pasión o pathos—es el corazón muerto de *La Tierra Baldía*: aquello que el poeta debe atravesar para no perecer”<sup>169</sup>.

En efecto, la experiencia del poema en cierta forma queda “resumida” en la experiencia de la mecanógrafa. Sin embargo, ella y su oficinista desdibujado por los furúnculos son los protagonistas *actuales* de la misma. Ellos son los que *experimentan*. Con todo, sabemos que esa experiencia contiene la del poeta. Ahora bien: *sobre* esa experiencia –al fin y al cabo, una y la misma—, aunque *desde* y *a propósito* de ella, Tiresias ve sin vivir, muestra sin ser partícipe. Es la voz de la voz, la conciencia completamente objetivada de la desolación, del *wasting of the land*, que incluso carga sus marcas sobre sí (los pechos arrugados\* y la vejez). Por eso es que une los personajes de *La Tierra Baldía*, especialmente los femeninos, quienes *expresan con su experiencia* aquel desierto de *ennui*, *spleen* o tedio vital. Así, más que el “alter ego” del poeta en términos referenciales –que lo

---

<sup>168</sup> Un furúnculo infectado. Ver nota 7 en Michael North, *Op. Cit.*, pág. 13.

\* Aunque posiblemente fuera de lugar, no podemos dejar de anotar que la imagen recuerda el poder de sanación de los reyes antiguos sobre las escrófulas, como lo expusiera Marc Bloch en *Los reyes taumaturgos*, FCE, México, 1988, 498 págs.

<sup>169</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 92.

\* Las fuentes del alimento vital, de la generación y la vida, aquí otros *tubérculos secos*. N. del A.



es—, Tiresias resulta, significativamente, la materialización del caos y la muerte, “aquello que el poeta debe atravesar para no perecer”.

Dicho de otro modo —y en un paralelo que estimamos impresionante con *Edipo Rey* de Sófocles—Tiresias es la evidencia, el oráculo que contiene la verdad, *lo que las cosas son*. Tal y como lo señala el propio T.S. Eliot en sus notas —y como tendremos oportunidad de desarrollar en la “Conclusión”— “Tiresias, aunque simple espectador y no realmente un ‘personaje’, es sin embargo el personaje más importante del poema, uniendo todo lo demás. Igual que el mercader tuerto, vendedor de grosellas, se funde en el marinero Fenicio, y éste no es del todo distinto de Ferdinando, Príncipe de Nápoles, así también todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que *ve* Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema”<sup>170</sup>.

### **La mecanógrafa**

Puestos en la perspectiva anterior, el poeta encumbrará a los altares de la existencia un ejemplo de vacío e inanición. Aquí, y a diferencia de los otros personajes, ni siquiera tendremos un lamento o un reclamo: será, sin más, la evidencia de la mujer cosificada y cosificante, de la apatía sexual en su máxima expresión. “La introducción de ‘la mecanógrafa’ ilustra la capacidad de Eliot para la condensación sintáctica: funcionando a la vez como objeto y sujeto, ejemplifica el fluir metamórfico en el poema. La escena de la mecanógrafa retoma en otro nivel, aunque más descarnado, lo de ‘Una partida de ajedrez’; pero lo significativo es que lo hace sin miramientos. [Sus protagonistas] son apáticos: moral y emocionalmente máquinas humanas”<sup>171</sup>.

Veamos, derechamente entonces, la visión de Tiresias:

*The time is now propitious, as he guesses,  
The meal is ended, she is bored and tired,  
Endeavours to engage her in caresses  
Which still are unreproved, if undesired.  
Flushed and decided, he assaults at once;  
Exploring hands encounter no defence;*

---

<sup>170</sup> Nota 218 al poema, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 96. Las cursivas son suyas.

<sup>171</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 142.

*His vanity requires no response,  
And makes a welcome of indifference.*  
(III, 235-242)

*El momento es ahora propicio, según supone,  
la cena ha terminado, ella está aburrida y cansada,  
se esfuerza por hacerla entrar en caricias  
que aún no son reprochadas, aunque no deseadas.  
Sofocado y decidido, la ataca de una vez:  
manos exploradoras no encuentran defensa:  
su vanidad no requiere respuesta,  
y da la bienvenida a la indiferencia.*

El poeta no ha ahorrado nada para expresar lo maquinal del pasaje<sup>172</sup>. El acoso del empleado, un nuevo rico simplón, más que un estadio dentro del flirteo amoroso entre dos amantes, parece una escena de caza. Pero lo que impresiona sobremanera no es tanto la actitud del hombre como la de la mujer. La mecanógrafa, aunque no desea las caricias, finalmente no sólo no opone resistencia (*defensa*) sino que se las arregla para que la vanidad del joven no *requiera respuesta*. Ella, diríamos, simplemente “se deja hacer”. Como él ha venido por lo suyo —y nada más que por lo suyo— la indiferencia es el mejor modo de enfrentarlo (indiferencia de la que él, por cierto, *da la bienvenida*...).

Lo dramático de todo esto es que, aun cuando en su relación ambos expresen la negación de la pasión romántica, el modo difiere sustancialmente de, por ejemplo, la inconsciencia e insensibilidad de la amiga de Lil en el diálogo en el bar. Allí, al menos había crueldad; aquí ni siquiera tenemos una mueca de algo. Simplemente, no hay nada. De ahí también que el papel que ocupa Tiresias en el episodio sea tan “apropiado a la protagonista; ya que él caminó ‘entre los más bajos muertos’”<sup>173</sup>.

“La mecanógrafa y el furunculoso joven, como el poeta los presenta, son una pareja de amantes enteramente opuesta a la del Jardín de los Jacintos. Aquí no hay pasión ni éxtasis ni angustia. El espectáculo del amor, usado para aliviar la carencia del amor, es

---

<sup>172</sup> De hecho, y según David Craig —quien en el artículo que hemos citado se muestra muy crítico de las lecturas “tradicionales” del poema—, la descripción que hiciese Eliot de las prendas íntimas de la mecanógrafa, colgadas al sol, no sólo es “cuidadamente impersonal, [sino que] muestra con fastidiosa precisión hasta los detalles más sórdidos”. David Craig, *Op. Cit.*, pág. 245.

<sup>173</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 142.

deprimente; e incluso chocante. Se nos muestra desapasionadamente, sin piedad alguna. Y su perspectiva es la de un *voyeur* que fisgona por la ventana”<sup>174</sup>.

Es esto último lo que reafirma la inanidad de todo el pasaje, su tremenda carga de violencia moral y desgarrador vacío; que, en verdad, resulta chocante.

Como chocante parece ser incluso para Tiresias, quien se recrimina ante la escena:

*(And I Tiresias have foresuffered all  
Enacted on this same divan or bed;  
I who have sat by Thebes below the wall  
And walked among the lowest of the dead.)  
(III, 242-246)*

(Y yo Tiresias he sufrido por adelantado todo lo realizado en este mismo diván o cama: yo que estuve sentado junto a Tebas al pie del muro y caminé entre los más bajos muertos).

Sin embargo, más que una recriminación, sus palabras –que son un lamento; propiamente “el sermón del fuego”, en tono dramático y evocativo—resultan la constatación de su sintonía con los sucesos, de que efectivamente *él es el alma del poema*. El recuerdo de su pasado en Tebas\* valida, además, nuestra observación respecto de *Edipo Rey*: allá como acá, el adivino es el portador de la mayor de las desgracias, quien pone al descubierto la situación nefasta en que quedarán quienes se aman.

Tras lo anterior tenemos un descanso, un puente; una suerte de gozne que parece aquietar el horror por un momento:

*Bestows on final patronising kiss,  
And gropes his way, finding the stairs unlit...  
(III, 247-248)*

Él otorga un protector beso final  
y sale a tientas, encontrando las escaleras sin luz...

---

<sup>174</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 90.

\* O de su papel en el descenso de Ulises a la mansión de Hades, en procura de luz para su regreso a Ítaca y a Penélope. N. del A.

Pero, lamentablemente, no todo ha concluido. Volveremos a ser testigos, como en el pasaje de Filomela, de las pisadas que –ahora—bajan la escalera. Y lo harán para anunciarnos la llegada del momento terrible, de la elevación del vacío a los altares de la existencia:

*She turns and looks a moment in the glass,  
Hardly aware of her departed lover;  
Her brain allows one half-formed thought to pass:  
'Well now that's done: and I'm glad it's over.'  
When lovely woman stoops to folly<sup>175</sup> and  
Paces about her room again, alone,  
She smooths her hair with automatic hand,  
And puts a record on the gramophone.  
(III, 249-256)*

*Ella se vuelve a mirarse un momento en el espejo,  
sin darse cuenta de que se fue su amante:  
su cerebro deja paso a un pensamiento a medio formar:  
"Bueno, ahora ya está: y me alegro de que haya pasado".  
Cuando hermosa mujer desciende a la locura y  
da vueltas otra vez por su cuarto, sola,  
se alisa el pelo con mano automática  
y pone un disco en el gramófono.*

La apatía, la sequedad, la inanición y la falta de sentimiento han llegado al extremo. Lo ocurrido –casi enteramente a-humano—no sólo tiene a la mujer sin cuidado sino por completo indiferente. Lo que ocurre es que, por “sórdido y mecánico que haya sido el evento, el ‘pensamiento a medio formar’ de la mecanógrafa surge de una sensación distinta a la desesperación. Es, más bien, una tristeza post-coital: la ‘música’ que inevitablemente le cae encima y que crea la ‘melancolía misma’ de todo el pasaje”<sup>176</sup>. Sujeto y objeto, como habíamos visto.

En la actitud de la mecanógrafa, el poeta ha concentrado el vacío de la pasión; pero ya no en los dramáticos términos que lo hiciera en la sección II, o incluso en el triste desenlace del pasaje de la Niña de los Jacintos en I: todo resume aquí indiferencia –que ni siquiera desdén—; en una actitud tal vez superlativamente más destructiva para el corazón

---

<sup>175</sup> Cita la Canción de Olivia en la novela *El Vicario de Wakefield*, de Oliver Goldsmith. Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág. 13, nota 1.

<sup>176</sup> C.K. Stead, *Op. Cit.*, pág. 166

humano. El “gramófono” y la “mano automática” son una expresión de los mismo: el problema ya no es la pasión desordenada, ni siquiera el delirio o el colapso —finalmente, y por terribles que sean, mantienen rasgos humanos, vida humana—. Aquí, sencillamente, lo que tenemos es un par de máquinas cumpliendo lo programado: sin arterias y sin sangre. *Bueno, ahora ya está: y me alegre de que haya pasado.*

Así, lo que Tiresias finalmente ve es “la reducción de la ‘hermosa mujer’ [*lovely woman*] en la ‘mano automática [*automatic hand*]; mientras el pathos del adjetivo ‘sola’ [*alone*] gira remedado por el mecánico ‘gramófono [*gramophone*]”<sup>177</sup>.

Es, en suma, el corazón devastado de *La Tierra Baldía*.

¿Mas por qué, entonces, el fuego? Porque es agente de transformación; pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad). En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración”<sup>178</sup>. Porque es, en efecto, un punto de inflexión. Y aquí, el punto de inflexión del poema...

### **Las hijas del Támesis**

La sección continúa con el episodio que el propio Eliot denominó “las hijas del Támesis”<sup>179</sup>. Según Williamson, quienes hablan entre los versos 292 y 306 son *las ninfas que se han marchado* de los versos anteriores. Toda la escena resume ecos del *Götterdämmerung* de Wagner (como veremos) y también de las ninfas del *Prothalamion* de Spenser, como Eliot aclara en sus notas; y, a medida que estas ninfas “nos relatan su situación, apreciamos que ellas, como las hijas del Rin, también han sido violadas”<sup>180</sup>.

En efecto, el episodio contiene tres breves “historias”, intercaladas —más bien interrumpidas— por el poeta hablante (o el Rey). En su conjunto, son una continuación del drama de la mecanógrafa y un viaje voyeurista por vulgares y banales encuentros sexuales;

---

<sup>177</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 92.

<sup>178</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 219.

<sup>179</sup> Cfr. sus notas, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 98.

<sup>180</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 144.

sin embargo, funcionan aquí al modo de una ola que ya se ha deshecho contra la costa, cuando sus aguas se deslizan suaves sobre la arena (aunque manteniendo su esencia destructiva). Tan es así, que la sección parece concluir con un verdadero efecto de resaca, cuando el poeta interpela a la divinidad por su destino y su tragedia.

Por ahora notemos que, de la contemplación que hiciera el Rey de las aguas del río de la vida al principio de la sección, pasamos, en los versos que siguen, a una serie de reminiscencias y hechos que ocurren *en* un estado de navegación, *en* el fluir de las aguas:

*The river sweats  
Oil and tar  
The barges drift  
With the turning tide  
Red sails  
Wide  
To leeward, swing on the heavy spar.  
The barges wash  
Drifting logs  
Down Greenwich reach  
Past the Isle of Dogs.  
Weialala leia  
Wallala leialala  
(III, 266-278)*

*El río suda  
petróleo y alquitrán  
las gabarras van a la deriva  
con la marea cambiante  
velas rojas  
anchas  
a sotavento, virando en la pesada verga.  
Las gabarras barren  
troncos a la deriva  
por el trecho de Greenwich abajo  
más allá de la Isla de los Perros.  
Ueialala leia  
Ual-lala leialala*

En esta imagen, que está precedida por un verdadero fluir sonoro (básicamente, los versos que van de 257 a 265, anteriores a los citados, y que describen el camino recorrido por la

música del gramófono a través de ciertas calles de Londres)<sup>181</sup>, el poeta ha querido detenerse para expresar el movimiento “superior” del río, de lo que ocurre en la superficie de las aguas. En una primera lectura, queda la impresión de que todo se mantiene en calma y normalidad al sonido aún persistente del gramófono. Sin embargo, las cosas en verdad no están tranquilas. Los lanchones pierden el rumbo a causa de las mareas, *barren troncos a la deriva* y sus velas se mecen inquietas sobre los mástiles (son, incluso, anchas y rojas...). Pero, y además, volvemos a darnos cuenta de que toda esta aparente normalidad –o toda esta anormalidad en calma—había comenzado con una curiosa afirmación: *El río suda petróleo y alquitrán*. Trayendo de nuevo a colación *La tempestad*<sup>182</sup>, el poeta afirma que esta es la *música* [que] *se deslizó junto a mí por las aguas...*

Pensamos que lo que ha hecho Eliot es construir el paso de un movimiento musical a otro, configurar poéticamente una especie de elocuente “silencio” antes de introducirnos al verdadero llanto que surgirá de las profundidades (como lo hará, definitivamente, en la sección IV). Dicho de otro modo, la música que se escapara del gramófono ha seguido rondando más allá de las coordenadas urbanas específicas que nos da el poema, llegando incluso a posarse sobre imágenes distintas a las de su “propio” episodio; para, en definitiva, hilarse y confundirse con el siguiente, desembocando y transmutándose en el primero de los lamentos de las hijas del Támesis.

En efecto, los versos 277 y 278 con los que concluye el primer relato (*Weialala leia / Wallala leialala*)\* así nos lo demuestran; y se expresa utilizando las mismas voces de las hijas del Rin del *Götterdämmerung* de Wagner<sup>183</sup>. Pues lo que lamentan es similar, sino lo mismo: tras la visión de Tiresias en el episodio de la mecanógrafa, han visto desvanecerse la posibilidad del amor y la existencia. “En *El oro del Rin*, la primera ópera de la tetralogía [de Wagner], las ninfas perdieron el oro depositado en su río. Es este oro, forjado en un

---

<sup>181</sup> “Esta música se deslizó junto a mí por las aguas” / y a lo largo del Strand, Queen Victoria Street arriba. / Ah ciudad de la City, a veces oigo / junto a una taberna en Lower Thames Street, / el agradable gañido de una mandolina / y un estrépito y un charloteo desde dentro / donde los asentadores de pescado vaguean a mediodía: / donde las paredes / de San Magnus Mártir contienen / inexplicable esplendor de blanco y oro jónicos”.

<sup>182</sup> Nota 257 a *La Tierra Baldía*, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 97.

\* Que en los registros de audio del poema Eliot también canta en tono litúrgico. N. del A.

<sup>183</sup> “La Canción de las (tres) hijas del Támesis empieza aquí [verso 266, *El río suda / petróleo y alquitrán...*]. Desde v. 292 [*Tranvías y polvorientos árboles. / Highbury me vio nacer...*] a 306 [final de la sección], hablan alternativamente. V. *Götterdämmerung*, III, i: las hijas del Rin”. Nota 266 a *La Tierra Baldía*, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 98.

anillo, el que pone en movimiento los hechos contenidos en las cuatro óperas”<sup>184</sup>. Asimismo aquí: tras la visión de Tiresias —que es, en suma, la visión del oro perdido en el río—su llanto pondrá en movimiento todo lo que sigue.

Con esta perspectiva en mente, consideramos que lo que expresa el lamento es enteramente consistente con lo que planteáramos antes. Al modo de una ola que rompió y ahora se desliza por el río llevando encima toda la desgracia experimentada por la mecanógrafa, las ninfas lloran la pérdida del oro de la existencia, del oro del amor y de la vida; el que, sin embargo, fluye en algún lugar bajo las aguas. Yace oculto como perlas invisibles para los ojos (como perlas que fueron alguna vez ojos...), haciendo que esas mismas aguas suden *petróleo y alquitrán*. Como no lo pueden encontrar, como lo ven perdido para siempre, es que lloran. Y es su llanto el que se confunde con las aguas rompientes, con las aguas del río, haciéndose con él una misma cosa. Incluso sugiriendo que hasta el mismo río ha surgido de sus lágrimas... y de la música, por cierto.

Como sea, es el momento siguiente al punto de inflexión, el instante que procede al rompimiento de la ola contra la costa...

A continuación tenemos el segundo relato de las ninfas, de las hijas del Támesis. Eliot cita pasajes de la *Historia de Inglaterra*, de James Anthony Fraude, refiriendo el romance que tuviera la reina Isabel I Tudor con Robert Dudley, Conde de Leicester. Eliot toma de Fraude una carta del obispo Álvarez de Cuadra, embajador español ante la Corte, en la que considera los méritos del Conde para casarse con la Reina. Dice: “La Reina me invitó a una fiesta dada por Lord Robert el día de San Juan. Por la tarde estábamos en una barcaza, viendo los juegos en el río. Nos encontrábamos aparte en la popa ella, Lord Robert y yo, cuando comenzaron a decirse tonterías. Y llegaron a tal extremo que Lord Robert dijo que, dado que yo estaba allí, no había razón alguna para que no se casasen; si la Reina así lo deseaba. Ella dijo que tal vez yo no entendía lo suficiente el inglés. Los dejé jugar así un rato; y luego les dije a ambos, con toda gravedad, que si iban a dejarse guiar por mí, debían sacudir primero la tiranía de aquellos hombres que oprimían el reino; que debían

---

<sup>184</sup> Michael North, *Op. Cit.*, pág. 14, nota 7.



restaurar la religión [católica] y el recto orden; y que luego podrían casarse como quisieran, pues gustosamente estaba dispuesto a ser yo el sacerdote que los uniese”<sup>185</sup>.

Veamos:

*Elizabeth and Leicester*  
*Beating oars*  
*The stern was formed*  
*A gilded shell*  
*Red and gold*  
*The brisk swell*  
*Rippled both shores*  
*Southwest wind*  
*Carried down stream*  
*The peal of bells*  
*White towers*  
*Weialala leia*  
*Wallala leialala*  
(III, 279.291)

*Elizabeth y Leicester*  
*dando a los remos*  
*la popa tenía forma*  
*de concha dorada*  
*roja y oro*  
*la vivaz hinchazón*  
*onduló por ambas orillas*  
*viento sudoeste*  
*se llevó aguas abajo*  
*el tañer de campanas*  
*torres blancas*  
*Ueialala leia*  
*Ual-lala leialala*

Dado el contexto que nos entrega la nota de Eliot, el pasaje puede leerse de diversos modos. Para algunos, “el sentido del poeta es claro: la civilización moderna no hace más que echar a perder lo que alguna vez fue gracioso, dulce, ceremonioso y natural”<sup>186</sup>. Otros autores han considerado que los versos, más que aclarar, confunden; pues brindan una perspectiva demasiado específica –y hasta exquisita—de análisis. En una lectura tal vez más simple, lo que tenemos es la reminiscencia de una historia de amor en un contexto

---

<sup>185</sup> El texto está en *Ibid.*, págs. 57-58.

<sup>186</sup> David Craig, *Op. Cit.*, pág. 244.

histórico complejo y sangriento, que se ubica en un “momento” del poema asimismo complejo y violento\*. Aunque, “como sugiere Cleanth Brooks, el pasaje isabelino posee de hecho una ‘doble función’: históricamente, Elizabeth flirteó tan disipadamente con Leicester, ante la presencia del obispo De Cuadra, que [...] pudieron haberse casado allí mismo y sin más trámite [...] Como dice Brooks, ‘el pasaje evidencia el contraste entre la magnificencia isabelina y la sordidez moderna. En la época isabelina, el amor por el amor tenía un sentido; y, por lo mismo, también cierta magnificencia. Pero en el poema produce un efecto contrario: como manifestación del mismo período, lo que tenemos es un amor estéril, el vacío del amor. Así, Elizabeth y la mecanógrafa se parecen tanto como se diferencian’”<sup>187</sup>.

Pero también es posible que podamos leer aquí –de modo algo indirecto, es cierto— alusiones relativas a Eliot y Vivienne. Si es pertinente la perspectiva, lo que tendríamos como claves serían la burla por el idioma (Eliot llegó a exagerar el acento inglés al hablar), el matrimonio temido y arreglado, la idea del “asesino de esposas”, la conquista en el río, etc.; claves todas que, aunque en tono menor, permiten jugar a los cruces. Pero esto puede llevarnos a un punto demasiado extremo de interpretación. Quedémonos, por ahora, con la idea del amor tortuoso que flota sobre las aguas. Y que, además, es acompañado por el mismo lamento de las Hijas del Rin: *Weialala leia / Wallala leialala...*

La tercera historia es un poco más transparente, aunque también más escabrosa:

*'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.'*

*'My feet are at Moorgate'<sup>188</sup>, and my heart  
Under my feet. After the event*

---

\* Sabemos, por la historia, que Elizabeth temía que su prima María de Escocia se casase con un príncipe poderoso que la ayudara a levantar un ejército para invadir Inglaterra. Quizás con esto en mente, Elizabeth ofreció al Conde de Leicester como esposo para su prima, lo que no fue aceptado; ya que, aparte ser amante de Elizabeth, se le consideraba “un asesino de esposas”. Dudley estaba alarmado de tan sólo pensar en ser enviado a Escocia, e hizo todo lo que pudo para evitar el enlace. Hasta le escribió a Mary negando su interés.

<sup>187</sup> David Craig, *Op. Cit.*, pág. 244.

<sup>188</sup> Como vimos en el Capítulo anterior, “Eliot estuvo tres semanas, durante de 1921, en el hotel Albemarle, en Cliftonville, Margate, un centro vacacional junto al mar en el estuario del Támesis. Esta fue la primera parte de un descanso curativo de tres meses, tiempo durante el cual compuso buena parte de *La Tierra Baldía*. La cuenta del hotel se ha conservado, adjunta al manuscrito de ‘El sermón del fuego’”. En Michael North, *Op. Cit.*, pág. 15, nota 2.

*He wept. He promised "a new start".  
 I made no comment. What should I resent?'  
 'On Margate Sands.  
 I can connect  
 Nothing with nothing.  
 The broken fingernails of dirty hands.  
 My people humble people who expect  
 Nothing.'  
 la la  
 (III, 292-306)*

*"Tranvías y árboles polvorientos.  
 Highbury me dio el ser. Richmond y Kew  
 me deshicieron. Junto a Richmond levanté las rodillas,  
 boca arriba en el fondo de una estrecha canoa".*

*"Mis pies están en Moorgate, y mi corazón  
 bajo mis pies. Después del hecho  
 él lloró. Prometió 'empezar de nuevo'.  
 Yo no dije nada. ¿Qué me iba a parecer mal?  
 "En las Arenas de Margate.  
 No puedo relacionar  
 nada con nada.  
 Las uñas rotas de manos sucias.  
 Mi pueblo humilde pueblo que no espera  
 nada".  
 la la*

Seguimos en el río –seguimos en el lamento de las ninfas y seguimos en el recuerdo del modo en que se conocieron T.S. Eliot y Vivienne Haigh-Wood<sup>189</sup>—. Como sea, Eliot hace una referencia al “Purgatorio” de Dante, en los versos *Highbury me dio el ser. Richmond y Kew / me deshicieron*) “sugiriendo un paralelo entre esta escena y un pasaje en el Canto V, [donde el poeta] es interpelado sucesivamente por tres espíritus, el último de los cuales se identifica como Pía, nacida en Siena y asesinada por su marido en Maremma. La fórmula es común en los epitafios; como, por ejemplo, en el de Virgilio según Suetonio: ‘Mantua me genuit, Calabri rapuere’ (Mantua me dio luz; Calabria me dio muerte). Pero Eliot la adapta, en este caso, a una seducción: Highbury es el suburbio de Londres donde nació la víctima;

---

<sup>189</sup> Stephen Spender dijo que las amistades sociales de Eliot llamaban a Vivienne “The River Girl” (“La Niña del Río”). Según Osbert Sitwell, “River Girl” era una expresión utilizada por la prensa de la época para describir “aquel tipo de muchacha, la más bella que pudiera encontrarse, flotando río abajo en un bote junto a un estudiante, una tarde de verano”. Carole Seymour-Jones, *Op. Cit.*, pág. 20.

Richmond y Kew son dos distritos ribereños en la zona oeste de Londres, donde su virtud fue ‘echada a perder’ [deshecha, en la traducción]”<sup>190</sup>.

El paso a través de estos hitos urbanos –un paso, otra vez, hinchado de moribundo amor y pasión sexual inerte; de mera cópula y corporalidad exultante de nada... y algo sórdida también—recoge, al mismo tiempo, la idea de estar a la deriva (de hecho, el río avanza...), en el predicamento de que todos los seres de esta tierra baldía están sujetos y sometidos a un destino implacable: la contemplación del eterno fluir de las lágrimas, por el oro perdido...

El pasaje mantiene, por cierto, un efecto muy similar al de la indiferencia y vacío existencial de la mecanógrafa. Sobre las aguas del río –sobre las aguas de la ola trágica que sigue su curso tras la eclosión—, somos testigos de una nueva relación carnal desprovista de pasión y de ternura. La mujer, simplemente aquí –y otra vez...—, *levantó las rodillas / boca arriba en el fondo de una estrecha canoa*. El verso es explícito en su crudeza, por lo que huelgan comentarios. Salvo recalcar que el estertor de la ola aniquilante sigue vivo.

El que guarda, con todo, un breve *tempo* de alivio en aquel destello de ternura de los versos siguientes: *Después del hecho / él lloró. Prometió ‘empezar de nuevo’. / Yo no dije nada. ¿Qué me iba a parecer mal?*

Claramente, esta inane y fría hija del Támesis ha alcanzado a reconocer, en la opacidad moribunda aproximación amorosa, que, con todo, la *falla* del amante no ha sido culpable. Que él es víctima, también, de sus propios demonios. Y que lleva sus velas en el *entierro de los muertos*.

Así, la pérdida de la pureza, la resignación forzosa y una casi obligada indiferencia ante la realidad decadente, constituyen esta última parte de la canción de las hijas del Támesis. Que el hablante acompaña, además, con su propia desolación interior. Tras la “confesión” –también “post-coital”—de la ninfa (*Mis pies están en Moorgate, y mi corazón / bajo mis pies*), el poeta cierra con una conexión a su experiencia personal, a esa triste tarde arenosa jugando con la mandolina de Vivienne: *En las Arenas de Margate. / No puedo relacionar / nada con nada. / Las uñas rotas de manos sucias. / Mi pueblo humilde pueblo que no espera / nada*.

---

<sup>190</sup> Michael North, *Op. Cit.*, pág. 15, nota 9.

Es el desorden que la ola ha provocado después de reventar contra la costa. Las aguas siguen fluyendo, al parecer quietas, mas el Rey Pescador –a pesar de hallarse junto al mar—no puede coordinar o relacionar *nada con nada*. Y es que el oro ha desaparecido.

El sentido completo de esta parte de la sección puede resumirse, entonces, en la idea de que las hijas del Támesis sufren el fracaso y el derrumbe de la pasión amorosa en una suerte de extensión trágica –aunque en cierto modo melancólica—del drama de la mecanógrafa; y que el poeta, en la forma en que expresa dicho fracaso y derrumbe, se ha ubicado él mismo (y a sus lectores) dentro de ese sufrimiento.

Con todo, la sección se cierra con unos breves versos de mucha fuerza y alta significación, que mezclan y confunden, a un tiempo, a San Agustín con Buda.

*To Carthage then I came  
Burning burning burning burning  
O Lord Thou pluckest me out  
O Lord Thou pluckest  
Burning  
(III, 317-311)*

*A Cartago llegué entonces  
Ardiendo ardiendo ardiendo ardiendo  
Oh Señor Tú me arrancas  
Oh Señor Tú arrancas  
ardiendo*

El verso *A Cartago llegué entonces* “refiere al pasaje de las *Confesiones* de San Agustín, que describe las tentaciones contra la pureza que experimentase en su juventud”<sup>191</sup>. Pero,

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, pág. 15, nota 3. La cita está tomada de *Confesiones* I, 1-2 (que se reproduce íntegra en *Ibid.*, pág. 58): “Vine a Cartago y caí como en una caldera hirviente de amores pecaminosos. Aún no amaba yo, pero quería ser amado y, con una secreta indigencia me odiaba a mí mismo por menos indigente. Ardía en deseos de amar y buscaba un objeto para mi amor. Quería ser amado, pero odiaba la seguridad de un camino sin trampas ni celadas. Tenía hambre intensa de un alimento interior que no era otro sino tú, mi Dios; pero con esa hambre no me sentía hambriento, pues me faltaba el deseo de los bienes incorruptibles. Y no porque los tuviera; simplemente, mientras más miserable era, más hastiado me sentía. Por eso mi alma, enferma y ulcerosa, se proyectaba miserablemente hacia afuera, ávida del halago de las cosas sensibles [...] Así manchaba yo con sórdida concupiscencia la clara fuente de la amistad y nublaba su candor con las tinieblas de la carnalidad. Sabiéndome odioso y deshonesto, trataba en mi vanidad de aparecer educado y elegante. Me despeñé en un tipo de amor en que deseaba ser cautivo. ¡Dios mío, misericordia mía! ¡Con cuántas hieles me amargaste, en tu bondad, aquellas malas suavidades! Porque mi amor fue correspondido y llegué hasta el enlace secreto y voluptuoso y con alegría me dejaba atar por dolorosos vínculos: fui azotado con los hierros candentes de los celos y las sospechas, los temores, las iras y las riñas”.

por las propias notas de Eliot al poema, sabemos también que tomó como referencia para los versos *Ardiendo ardiendo ardiendo ardiendo* el Sermón del Fuego de Buda<sup>192</sup>. Y agrega: “La ubicación de estas dos figuras representativas del ascetismo oriental y occidental, al final de esta parte del poema, no es un accidente”<sup>193</sup>.

En efecto, no se trata de un accidente ni de una casualidad. Eliot concluye “El Sermón del Fuego” con una atrevida interpelación a lo Alto surgida desde el quemante abraso de la pasión carnal. Tras haber constatado hasta el extremo su vacuidad y su sinsentido, se reconoce víctima o presa, sin embargo, de la dolorosa y casi incontrarrestable fuerza de su impulso. La paradoja o el dilema —la tragedia, más bien— es que ha podido constatar hasta las heces su futilidad asesina, pero aún se ve incapaz de liberarse totalmente de su fuego motivador: de su tentación, de su poderoso y “abrasador” encanto (y pese a todas las evidencias). De ahí que las referencias al budismo y a San Agustín no sean sólo acertadas sino elocuentes; particularmente estas últimas.

Sabemos que el camino de santificación del Obispo de Hipona pasó, ineludible y dramáticamente, por liberarse de los pecados de la carne, que durante años “tiraron de sus vestidos”. Que pese a todos sus devaneos intelectuales —e incluso flirteos con la herejía—, su obstáculo final para dar el gran paso fue la pasión romántica, más bien sus tentáculos y encantamientos. El amor por una mujer (con quien vivió catorce años y tuvo un hijo, Adeodato, que murió después de su conversión), o lo que él espero que fuese el amor por una mujer, resultó la gran valla que demoró su acceso a la incommensurable pureza divina.

Así, que para Eliot todo este intertexto no fuese casual (no fuese “un accidente”), debemos considerarlo, a la luz de lo anterior, una verdadera declaración de principios...

En suma, la sección III es una larga relación de encuentros sexuales banales o vulgares, que no dejan nada. Del río Támesis, en el otoño tardío, donde el follaje de los árboles se funde sobre las aguas (la traducción de Valverde no es feliz aquí), las ninfas han partido. En su reemplazo —o al modo de sus descendientes— las vulgares dependientes han dejado sus basuras (que contrastan, por cierto, con las ninfas de Spenser y las Hijas del Rin). Todas las

---

<sup>192</sup> Que tomó, a su vez, de la obra de Henry Clarke Warren, *Budismo en traducción* (Harvard Oriental Series), a quien cataloga “uno de los grandes iniciadores de los estudios búdicos en Occidente”. Nota 308 a *La Tierra Baldía*, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 98.

<sup>193</sup> Nota 305 a *La Tierra Baldía*, en Michael North, *Op. Cit.*, pág. 25.

imágenes contienen y acentúan el mismo desastre del amor y la vida. Desde el centro de estos amores impíos llegan las voces de San Agustín y Buda, para recordar que nos quemamos en el fuego de *nuestros sentidos*, en el fuego de la pasión.

#### IV. DEATH BY WATER<sup>194</sup>

Como hemos visto en las secciones anteriores, los personajes en *La Tierra Baldía* no encuentran su felicidad con el regreso de la primavera ni con el florecimiento de la vida. Prefieren, más bien, la “protección” del invierno, la estación muerta. Esto da cuenta de la reorientación que ha hecho Eliot del mito de la fertilidad, “la que nunca debe perderse de vista en el poema. Es fundamental no sólo respecto de su sentido global, sino también para comprender cada una de sus partes singulares. Por ejemplo, resulta crucial en lo que respecta al agua –la fuente de vida por excelencia en el mito—ya que permite entender el tratamiento que se hace de ella. Si se la desea, es porque se reconoce una terrible necesidad. Pero las ansias de ahogarse, más que un saciar la sed en sentido simbólico, enfatizan su principio vital. De ahí la conexión del agua con el sexo y la religión”<sup>195</sup>.

A primera vista, y de acuerdo al significado de los versos que componen la sección IV, “Muerte por agua”, lo anterior puede parecer contradictorio con el resto del poema. Es cierto que la función precisa del elemento líquido se ha perdido en las secciones anteriores; pero es cierto, también, que en esta sección volvemos a ser testigos de que “toda vida proviene del agua”. Dicho de otro modo: el agua en *La Tierra Baldía* no sacia nada, no regenera nada; y, desde el agonizante estadio de abril –como la sal que no sala—, ha perdido sus facultades vitales y generativas. Sin embargo, y tras el punto de inflexión que viéramos en la sección anterior, es aquí donde precisamente retoma su entidad para dar inicio a la nueva vida; donde, efectivamente, una nueva vida surge *desde* el agua.

¿Cómo solucionamos la paradoja, entonces? Insistiendo en la inversión del mito que ha hecho Eliot. En efecto, y en la línea de avance del poema, el sentido último de “la muerte por agua” es la extinción de la pasión. Por eso es que el elemento mantiene su aspecto crucial –su sentido primitivo—, pero a este nivel: como aquello que limpia, como el elemento purificador. Temáticamente, además, la muerte por el agua sigue a la

---

<sup>194</sup> “El significado exacto de esta sección, que Pound insistió era ‘parte integral del poema’, ha sido siempre muy difícil de determinar; especialmente si se considera, como Pound lo hizo, que es una reelaboración que recuerda el final de ‘Dans le Restaurant’, poema escrito por Eliot en 1918; cuando no existía aun ninguna de las otras cuatro secciones de *La Tierra Baldía*”. Michael North, *OP. Cit.*, pág. 16, nota 5.

<sup>195</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 126.



destrucción por el fuego; ambos temas dramática y simbólicamente yuxtapuestos. En simple: es lo que apaga las quemantes brasas con que concluyera “El sermón del Fuego”<sup>196</sup>.

Dado el contexto general de la imagen de la mujer en *La Tierra Baldía* que ha ido quedando establecida, lo que tenemos aquí, entonces, es un llamado a abandonar la lujuria. Como viéramos antes, el poeta, en “El Sermón del Fuego”, ha tocado fondo, ha descubierto la raíz de su mal y la causa de la desolación de la tierra. El amor humano no sólo es imposible sino que aniquila; la mujer, en quien se concentra ese dolor —y que es también causa del dolor—, debe abandonarse, superarse. El Rey —el protagonista— debe liberarse.

Así, el ahogo de Phlebas —emulación paradigmática del sino del Rey Pescador— “no debe verse como un desastre, sino como un estado de purificación y metamorfosis”<sup>197</sup>  
198.

Con todo, y como era de esperar, esta es la única sección del poema donde no aparece ningún personaje o voz femenina\*. Toda alusión a ellas —o a ella— es indirecta. El agua, ciertamente, es un elemento femenino; pero esto no hace más que reforzar el contraste entre aquello *de lo* que se libera el poeta y aquello que *lo* libera. De ahí la importancia de la purificación, la liberación, que ha debido pasar por agua para extinguir el fuego que le encadenaba. El regazo (*womb*), inicio de la vida, deviene en tumba (*tomb*). El mar, el origen de la vida, está vacío. Pero es esa misma agua el elemento desde el cual surgirá la nueva vida:

*Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,  
Forgot the cry of gulls, and the deep seas swell  
And the profit and loss.  
A current under sea  
Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
He passed the stages of his age and youth*

---

<sup>196</sup> El sentido simbólico del mar “corresponde al del ‘océano inferior’, al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. ‘Volver al mar’ es como ‘retornar a la madre’, morir”. Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 310.

<sup>197</sup> Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 182.

<sup>198</sup> “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”. Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 63.

\* Y es la única sección, además, a la que Eliot no agregó notas. N. del A.

*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.  
(IV, 313-321)*

*Phlebas el Fenicio, muerto hace quince días,  
olvidó el clamor de las gaviotas, y el hincharse del hondo mar  
y la ganancia y la pérdida.  
Una corriente submarina  
recogió sus huesos en susurros. Al levantarse y caer  
atravesó las etapas de su vejez y juventud  
entrando en el remolino.  
Gentil o Judío—  
oh tú que das vuelta a la rueda y miras a barlovento,  
considera a Phlebas, que fue en otro tiempo tan gallardo y alto como tú.*

Pero la sección también es importante porque puede leerse como un verdadero resumen del sentido cabal del poema. Desde luego, porque *Phlebas el Fenicio, muerto hace quince días*, comparte con el Rey Pescador la situación vital que, ya desde el mito, desencadenó *La Tierra Baldía*. Y al igual que en él, la causa de la desolación también surgió de un fracaso del Rey, de su enfermedad. La evidencia es que, aquí, Phlebas *olvidó el clamor de las gaviotas, y el hincharse del hondo mar / y la ganancia y la pérdida*.

¿Los efectos? Un continuo e irrefrenable avance hacia la muerte, hacia la destrucción total. Como en Phlebas, a quien *Una corriente submarina / recogió sus huesos en susurros*. Y tanto el Rey como el marinero fenicio comparten, finalmente, otra de las características esenciales del poema: aquella suerte de inconsciencia subyacente, ese “no querer –o no poder—darse cuenta”, mientras todo se desgrana irreparablemente: *Al levantarse y caer/ atravesó las etapas de su vejez y juventud / entrando en el remolino..*

Con todo, los últimos versos de la sección requieren un par de comentarios particulares. Por una parte, el poeta interpela en ellos a quienes creen tener el dominio de sus vidas, a quienes navegan en la inconsciencia del fuego que flota bajo sus pies: *Oh, tú, que das vuelta la rueda y miras a barlovento*. Si consideramos que el mar también representa la muerte por excesos carnales, el poeta reconoce que hay otros en su situación, y que tal vez son muchos (de ahí lo de *Gentil o Judío*). Pero, por otra parte, es innegable que también reconocemos en el tono de estos versos finales, sobre todo en 321 (*considera a*

*Phlebas, que fue en otro tiempo tan gallardo y alto como tú*), una cierta tristeza; más exactamente, una nostalgia por el pasado que se ha dejado atrás.

Por lo mismo es que el agua *debe* cumplir aquí su triple función vital, purificadora y regenerativa. De lo contrario, el Rey no podrá acceder finalmente al Grial, a la altura espiritual. Se quedará en el alivio momentáneo –en la mera extinción de la sed o el enfriamiento de las brasas—, la que volverá otra vez, irremediablemente. Así, “y aunque el destino final del protagonista haya quedado ya establecido, ni su fortuna –tal y como la predijese Madame— ni su experiencia en el Jardín de los Jacintos, se han agotado. Por ello, lo que resta [del viaje] debe constituirse en una experiencia de magnitud muy distinta a la que concluye en la muerte por agua”<sup>199</sup>.

Dicho de otro modo: si el agua es fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración –y, en la tradición cristiana, una correspondencia con la eternidad—podemos inferir que, al ser un elemento que está “ausente” en los habitantes de *La Tierra Baldía*, un elemento del cual carecen –o, que si acceden a él, como vimos, lo deben sufrir desprovisto de sus propiedades—, ha implicado y significado una falta de relación directa y sagrada con la divinidad.

Por lo mismo, no podemos concluir estas observaciones sin hacer antes una referencia al bautismo; cuyo simbolismo, estrechamente relacionado con las aguas y en estos versos a la inmersión, “fue expuesto por san Juan Crisóstomo (*Homil. in Joh.*, XXV, 2): ‘Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente’”<sup>200</sup>.

Por cierto, la muerte refiere aquí al hombre natural y la resurrección al espiritual. Y ese es precisamente el camino que emprenderá el Rey en la última sección y final del poema: la nueva vida a la que intentará acceder.

Por ello es que, desde un punto de vista estructural, esta sección es un movimiento breve, de alta intensidad lírica; que, al modo de la música, antecede al enérgico final. Una suerte de calma o remanso antes del trueno...

---

<sup>199</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 147.

<sup>200</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 63.

## V. “WHAT THE THUNDER SAID”

Eliot dijo que la Sección V era la única parte de *La Tierra Baldía* que, en realidad, justificaba todo lo demás. Ello queda explícito en los versos finales, que ya adelantáramos en la “Introducción”; pero el conjunto tiene el mérito, por así decir, de precisar y aclarar paulatinamente el sentido cabal de las secciones anteriores.

En este acápite, y a nuestro propósito general, haremos tres agrupaciones temáticas significativas de “Lo que dijo el trueno” para su comentario. La primera, que da cuenta del estado en que ha quedado el Rey tras el descubrimiento de la raíz de su mal y el de su tierra —y tras la purificación y regeneración debida al agua—, e incluye un viaje por secas montañas y un encuentro místico (versos 322 a 376); la segunda, que reinstala la imagen de la mujer después de los sucesos de la sección III, de nuevo en forma desoladora y hasta terrible; para concluir, como en el mito, con el hallazgo de la capilla sin ventanas (versos 377 a 394); y, la tercera, que es donde ocurre el verdadero hablar del trueno, donde queda nítido el sentido último del poema y nos parece que aclara todo lo que hemos venido esbozando (versos 395 a 434).

Sobre la primera de estas partes, resulta indispensable anotar lo que el propio Eliot incluyera en sus notas: “En la primera parte de la Parte V se emplean tres temas: el viaje a Emaús, la aproximación a la Capilla Peligrosa (véase el libro de la señorita Weston) y el actual estado de hundimiento de la Europa oriental”<sup>201</sup>.

Veamos sus primeros versos:

*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  
Prison and place 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  
(V, 323- 330)*

---

<sup>201</sup> Comentario introductorio a las notas de la sección, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 98.

*Después del rojo de antorchas en caras sudorosas  
Después del silencio escarchado en los jardines  
después de la agonía en pétreos lugares  
el gritar y el clamar  
cárcel y palacio y retumbar  
del trueno de primavera tras montañas lejanas  
Aquel que vivía está ahora muerto  
nosotros que vivíamos estamos ahora muriendo  
con un poco de paciencia.*

Esto reafirma nuestros comentarios anteriores, y enfatiza el estado en que ha quedado el Rey. Las imágenes, junto a la visión de un *trueno de primavera tras montañas lejanas*, nos sugieren que el protagonista está en una suerte de abatimiento mezclado con conmoción interior —y que es, a un tiempo, *cárcel y palacio y retumbar*—; dicho estado, constituido al modo de un paréntesis, nos confirma además su “muerte” y su futura transformación *con un poco de paciencia*. Por cierto, y teniendo en cuenta la advertencia de Eliot, ello puede leerse también como el estado medio en duermevela de una sociedad que, como el Rey, experimenta un cambio, una metamorfosis: el paso de una situación a otra, en condiciones dramáticas (por lo demás, los tres primeros versos sirven como síntesis de lo que atravesara el Rey en su viaje; aunque, como veremos, *el rojo de las antorchas en caras sudorosas* se liga también a una imagen de versos ulteriores).

Los versos siguientes retomarán de algún modo las imágenes de la sección I en torno a la roca y el agua. Es, nuevamente, la confirmación del vacío y la sequedad; pero en el estado de paréntesis advertido. El Rey avanza por las montañas —las mismas en las que reverberara el *trueno de primavera* de los versos anteriores—, ha salido del valle de la desolación y se encamina a la tierra nueva, a la nueva posibilidad. Sin embargo, las montañas están secas; como el desierto del Sinaí, en ellas no hay agua y sólo rocas. Por eso es que percibimos al viajero en un estado semi agónico, y porque carga también con “las condiciones físicas de su viaje anterior a través de la tierra baldía [...] Tras observar que ‘aquí no hay agua y sólo roca’, el espíritu se ve torturado por el deseo de agua y no de rocas, o de agua y rocas; incluso por el mero sonido del agua y hasta la ilusión de ese sonido”<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 148.

*Here is no water but only rock  
Rock and no water and the sandy road  
The road winding above among the mountains  
Which are mountains of rock without water  
If there were water we should stop and drink  
Amongst the rock one cannot stop or think  
Sweat is dry and feet are in the sand  
If there were only water amongst the rock  
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit  
Here one can neither stand nor lie nor sit  
There is not even silence in the mountains  
But dry sterile thunder without rain  
There is not even solitude in the mountains  
But red sullen faces sneer and snarl  
From doors of mudcracked houses  
(V, 331-345)*

*Aquí no hay agua sino sólo roca  
roca y nada de agua y el camino arenoso  
el camino serpenteando allá arriba en las montañas  
que son montañas de roca sin agua  
si hubiera agua nos detendríamos a beber  
entre la roca uno no puede pararse ni pensar  
el sudor está seco y los pies están en la arena  
con tal que hubiera agua entre la roca  
montaña muerta boca de dientes cariados que no puede escupir.  
Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sentarse  
no hay silencio en las montañas  
sino seco trueno estéril sin lluvia  
no hay ni soledad en las montañas  
sino hoscas caras rojas que gruñen y miran con desprecio  
desde puertas de casas de barro agrietado*

La imagen de las montañas es la nada total, que choca también con la que se diera en la sección I. Allí, *En las montañas una se siente libre*. Aquí, en cambio, no sólo no hay agua: tampoco hay silencio. Ni siquiera soledad. *Aquí uno no se puede quedar parado ni tenderse ni sentarse*. Es el vacío y la sequedad del desierto, pues todo es de arena. Los propios versos lo dicen: la montaña está muerta. En cierta forma espeluznante, el único signo vital que vemos –aparte el *seco estéril trueno sin lluvia* –es ese conjunto de extraños y hoscos rostros rojos que se asoman desde *puertas de casas de barro agrietado* (ligados a la imagen anterior del *rojo de antorchas en caras sudorosas*). Están enojados, *gruñen* al paso del viajero, le acosan y le asustan. Parecen habitar unas especies de cuevas, agujeros abiertos a

los costados del camino, que sube serpenteando. La visión, aunque oscura, es infernal; ni siquiera purgante. El Rey avanza entre los muertos, entre esos muertos que quedaran enterrados en los comienzos del poema.

Mas de pronto, y en una clara alusión al pasaje de los peregrinos de Emaús –hecho explícito por Eliot además, como anotáramos—aparecen personas al lado del viajante. No sabemos –ni sabe el protagonista—de quiénes se trata; pero uno de ellos está encapuchado y lleva un manto. La imagen sugiere las procesiones de penitentes en Semana Santa y/o, derechamente, a Jesús\*. A semejanza del relato evangélico, el protagonista no atina a descubrir su identidad; tampoco si se trata de un hombre o una mujer. Así, el dramatismo de la escena enfatiza la idea de que el poeta “ha encontrado”, pero de nuevo no sabe qué... o a quién...

De hecho, la pregunta es la que marca los versos que continúan:

*Who is the third who walks always beside you?  
When I count, there are only you and I together  
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?  
(V, 359-365)*

*¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?  
Cuando cuento, sólo estamos tú y yo juntos  
pero cuando miro adelante por el camino blanco  
siempre hay otro caminando a tu lado  
deslizándose envuelto en un pardo manto, encapuchado  
no sé si hombre o mujer  
—pero ¿quién es quien va al otro lado tuyo?*

A partir del verso 377 tenemos un quiebre, que da lugar al segundo de los temas que hemos identificado y que nos vuelve a poner en mente la imagen de una mujer (una terrible imagen en verdad). Ella, que *se recogió apretado el largo pelo negro* –y de la cual, como

---

\* “Ese mismo día iban dos de ellos a una aldea llamada Emaús, distante de Jerusalén sesenta estadios. Conversaban entre sí sobre todos estos acontecimientos. Mientras hablaban y discutían, Jesús mismo se les acercó y caminaba con ellos. Pero sus ojos estaban incapacitados para reconocerle”. Lucas 24, 13-16.

cuerdas de instrumento, *violineó música de susurros*, en una evidente relación con la imagen final de la mecanógrafa y su gramófono en la sección III—aparece rodeada de murciélagos<sup>203</sup> con caras de niños que, en la *luz violeta*, baten sus alas, silban y reptan por una pared ennegrecida. La imagen es bastante espantosa y produce una sensación de ultratumba. Al respecto, interesa anotar que la pared o muro simboliza la idea del mundo como caverna, de la imposibilidad de “transir al exterior”<sup>204</sup>. Por ello también es signo de límite, freno e impotencia, de obstáculo en el camino... La imagen se liga, por cierto, a otra muy singular de versos que no hemos citado y que refiere a torres que caen: una ciudad sobre esa misma montaña que se agrieta, estalla en el aire *violeta* y se desparrama abajo – entre las posibilidades que da el poeta para identificarla también aparece Jerusalén, sitio de los “acontecimientos” del relato evangélico de los peregrinos de Emaús—. El sonido previo a su estallido es de *lamento materno*<sup>205</sup>.

Los versos del quiebre son los siguientes:

*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  
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.  
(V, 377-384)*

*Una mujer se recogió apretado el largo pelo negro  
y violineó música de susurros en esas cuerdas  
y murciélagos con caras de niñitos en la luz violeta  
silbaron, y agitaron las alas  
y reptaron cabeza abajo por una pared ennegrecida abajo  
y patas arriba en el aire había torres  
repicando campanas reminiscentes, que daban las horas  
y voces que cantaban desde cisternas vacías y pozos agotados.*

<sup>203</sup> Que para la alquimia tienen “un sentido no desemejante al del dragón y al del ser hermafrodítico”, lo que nos devolvería a Tiresias. Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 328.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> “*qué esa ciudad sobre las montañas/que se agrieta y se reforma y estalla en el aire violeta /torres que caen/Jerusalén Atenas Alejandría /Viena Londres/irreales?*”.



Precisamente tras lo anterior –tras el tañido de esas campanas que recuerdan, confundiéndose con lastimeras voces surgidas de oscuras y cuencas profundidades que están secas, agotadas y vacuas—es que, en una corrupta cavidad entre las montañas, el Rey vislumbra, como en el mito, la capilla (La Capilla Peligrosa)<sup>206</sup>. Se trata de una construcción sin ventanas y de la que no han quedado más que despojos. Todo parece en el vacío, excepto por un gallo que canta en el tejado, una veleta, en una doble e importante significación: el canto del gallo en el relato evangélico de la traición de Pedro a Jesús y el instrumento utilizado para indicar la dirección del viento<sup>207</sup>:

*In this decayed hole among the mountains  
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. Only a cock stood on the rooftree  
Co co rico co co rico  
In a flash of lightning. Then a damp gust  
Bringing rain  
(V, 385-394)*

*En este agujero echado a perder entre las montañas  
en la leve luz de la luna, la hierba canta  
sobre las tumbas derribadas, en torno a la capilla  
está la capilla vacía, sólo el hogar del viento.  
No tiene ventanas, y la puerta oscila,  
huesos secos no pueden hacer daño a nadie.  
Sólo un gallo se irguió en la viga maestra  
qui qui riquí qui qui riquí  
en un destello de relámpago. Luego una húmeda ráfaga  
trayendo lluvia.*

La veleta, fiel a su rico simbolismo, parece contener la respuesta final que ha estado buscando el Rey, aquí como en la leyenda: se mueve, además, para indicar la dirección

---

<sup>206</sup> En muchas de las versiones de las leyendas del Grial, “el héroe tiene una extraña y terrorífica aventura en una capilla, aventura que es sobrellevada con altísimo riesgo de su vida”, justo antes del encuentro del Grial. Cfr. el texto de Jessie L. Weston en Michael North, *Op. Cit.*, págs. 38 y 39.

<sup>207</sup> “Símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad [...]. Durante la Edad Media, símbolo cristiano de gran importancia, apareciendo casi siempre en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales. Davy señala que la primera de tales condiciones debe tomarse en sentido de ‘tendencia a la eternidad y cuidado en dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol (Cristo), aun antes de su salida por Oriente (iluminación)”. En Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 223.

exacta de aquello que servirá de cura a su enfermedad. Sobre la Capilla Peligrosa<sup>208</sup> se alza, por ello mismo, fulgurando de luz. Es la evidencia de la indicación del camino, de la respuesta final: sí existe una fuente de renovación.

Es interesante anotar también que el poeta ha rodeado a la capilla de dos atributos de radical sugerencia para lo que vendrá a continuación: la llama *sólo el hogar del viento*, es decir, el lugar donde descansa el trueno que hablará y que posee la respuesta; y nos dice que su puerta *oscila*, en una evidente invitación a entrar.

Lo que prosigue funciona a modo de conexión entre el segundo y el tercer motivo, final de la sección:

*Ganga was sunken, and the limp leaves  
Waited for rain, while the black clouds  
Gathered far distant, over Himavant<sup>209</sup>.  
The jungle crouched, humped in silence.  
Then spoke the thunder  
(V, 391-399)*

*Ganga estaba hundido y las foljas hojas  
esperaban lluvia, mientras las negras nubes  
se reunían a lo lejos, sobre Himavant.  
La jungla se acurrucó, se jorobó en silencio.  
Entonces habló el trueno*

El agua, la fuente de revitalización —la fuente de la nueva vida— se descuelga ahora desde el cielo, como en la mayoría de los mitos sobre la creación del universo. Y fluirá tierra abajo para alimentar al gran Ganges, al río sagrado de la vida por excelencia —y de la muerte como *paso*—, que hasta ahora *estaba hundido*. Además, y en “términos del simbolismo de la naturaleza (los mitos de la vegetación), es aquello que responde a la duda y termina con la denegación de respuesta: sí hay agua, la que es anunciada [por el gallo] en un destello de luz.

“El Ganga (Ganges), en la Tierra Baldía, esperaba por esa agua. El río sagrado, ahora hundido, fue la cuna de los primitivos ritos de la vegetación. Y sus implicancias

---

<sup>208</sup> La identificación la hace el propio Eliot en sus notas. Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág. 18, nota 9.

<sup>209</sup> “Más comúnmente Himavat o Himavan. Adjetivo sánscrito que significa nevado-a, usualmente aplicado a las montañas conocidas como los Himalayas cuando se las personifica como el padre del Ganges, entre otras deidades”. En *Ibid.*, pág. 18, nota 2.

religiosas están representadas aquí con palabras del libro de los Upanishad<sup>210</sup>, que constituirán el eje central del último motivo, el verdadero retumbar del trueno.

En efecto, y como adelantáramos en la “Introducción”, las tres palabras que enuncia el trueno en su sermón final, tomadas del *Brihadàranyaka Upanishad*<sup>211</sup>, “Datta” (Dar), Dayadhvam (“Compasión”) y Damyata (“Control”), no sólo cierran el círculo dando cuenta del camino recorrido por el Rey Pescador en su intento de liberación, sino que entregan las claves que le harán posible, en definitiva, acceder a la nueva vida. Implican todo un “programa” para la voluntad, superando la idea de la redención por la *mera* iluminación, de pretendidos efectos instantáneos. Veamos:

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*  
(V, 401-405)

Datta: *¿qué hemos dado?*  
*Amigo mío, sangre que agita mi corazón*  
*el temible atrevimiento de la entrega de un momento*  
*que toda una edad de prudencia nunca puede retractar*  
*por esto hemos existido, y sólo esto*

Como se comentó a propósito de la sección IV, este es el olvido de Phlebas del grito *de gaviotas, y el hincharse del hondo mar/ y la ganancia y la pérdida*. El poeta reconoce que en su vida pasada se ha dejado llevar por la pasión, el frenesí menos casto, ahogado en una ansiosa búsqueda de la sangre generadora. Su fuerza ha sido tan poderosa que ni siquiera la

---

<sup>210</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 150.

<sup>211</sup> “El poeta, en sus notas interpretativas, alude a un pasaje en el Brihadaranyaka Upanishad donde el dios Prajapati, el ‘Padre de las Creaturas’, habiendo sido requerido por sus vástagos –dioses, hombres y antidioses—a comunicar su sentencia máxima, dijo: ‘Da’. Y en este sonido los dioses escucharon la palabra *damyata*, ‘conténganse a sí mismos’; pero los hombres escucharon *datta*, ‘den’; y los antidioses *dayadhvam*, ‘sed compasivos’. El pasaje del Upanishad concluye: ‘Y lo mismo se repite por la divina voz, aquí, como trueno: *Da! Da! Da!* conténganse a sí mismos, den, sed compasivos. Todo esto es lo que debería ponerse en práctica: control, entrega, compasión”. Joseph Campbell, *The Masks of God*, Penguin-Arkana, New York, 1987, vol. 4, pág. 285.

calma y la sabiduría que otorga el tiempo han sido capaces de aplacarla. Eso es lo que ha dado hasta ahora, y por eso ha vivido.

Sin embargo, reconoce su inutilidad y su vacío: la reconoce como la causa de la desolación de la tierra y un sinsentido esencial incluso para un futuro que no implicase un cambio como el que está a punto de experimentar:

*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  
(V, 406-409)*

*que no se ha de encontrar en nuestras necrologías  
ni en memorias tapizadas por la benéfica araña  
ni bajo sellos rotos por el macilento abogado  
en nuestros cuartos vacíos.*

A pesar de que casi se le fuera la vida en ello, a pesar de la gigantesca importancia que pareció tener a la luz de la experiencia y el hervir de la sangre, nada de eso quedará registrado en ninguna parte, y para nadie. Ni en los obituarios ni en los testamentos, ni en la retina de aquellos que alguna vez se empeñen en hacer perdurar al protagonista y sin embargo no sea más que una *benéfica araña*, matando y atrapando la verdadera realidad en sus redes. Ni siquiera será posible entrever toda esa locura y desvarío que pareció justificar la vida anterior en la correspondencia o en los cuadernos más íntimos; que, alguna vez, algún empleadillo judicial tendrá “el honor” de abrir en presencia de los deudos y la posteridad, en *nuestros cuartos vacíos*. No podrá hallarse nada ni a nadie le importará.

Ese frenesí y esa pasión, esa locura manifestada en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) —o el *ardiendo* del final de la sección III—ha resultado vacío final, la nada. El agua en IV ha podido aplacarla, ha extinguido la sed. Así, ahora ya no hay huellas de su existencia ni quedan rastros humeantes. Ha sido inútil, vana, gastada, pero ha quedado atrás. Abril, mes del inicio de la primavera y la regeneración, se reafirma como el mes más cruel.

Por lo mismo, y como en la sección IV a propósito del *Gentil o Judío*, el poeta también ha compadecido: a quienes han sufrido esa pasión inútil, a quienes han *buscado encontrar en aquello que no puede dar*, y a sí mismo por sobre todos:

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, aetherial rumours  
Revive for a moment a broken Coriolanus  
(V, 411-416)*

Dayadhvam: *He oído la llave  
girar en la puerta una vez y girar una vez sólo  
pensamos en la llave, cada cual en su cárcel  
pensando en la llave, cada cual confirma su prisión  
sólo al caer la noche, rumores etéreos  
reviven por un momento a un Coriolano roto.*

Casi de modo instantáneo, la imagen nos devuelve a la sección II, a aquel episodio que comenzara con los versos *Esta noche estoy muy mal de los nervios...* Parece que vemos al hijo retornar, regresar de la guerra, y *girar en la puerta una vez y girar una vez sólo*. Sin embargo, su sentido ahora ha traspasado la metáfora puntual y se ha convertido casi en un símbolo de todos los encuentros, recuperaciones y descubrimientos en el poema. “El encuentro de una llave expone [la] fase previa a la del hallazgo del tesoro difícil de encontrar”<sup>212</sup>.

En cierta forma, la imagen también nos devuelve a la de la Sibila en el epígrafe. Es el mismo estado de encierro y desolación, del que sólo se espera morir. Sin embargo, y en este caso, la muerte del Rey no es estrictamente física sino más bien moral: ha descubierto que a lo que debe morir es a un cierto tipo de vida, que sólo engendra esterilidad, desolación y muerte. Debe morir a esa vida para acceder a otra mucho más alta, y que ya había atisbado en la sección anterior. Es el paso de la muerte a la vida *a través* de la muerte; en un evidente sentido místico y/o espiritual.

Al mismo tiempo, la llave denota que el protagonista ha compadecido a los

---

<sup>212</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 299.

prisioneros del frenesí, a los que han aguardado aquello que podía librarlos de la jaula: a todos quienes, como él, colgaron alguna vez de una botella en Cumas, deseando ardientemente escapar... o morir. Como observamos al principio, el poeta ha compadecido su propio encierro y ha deseado salir con toda su alma: romper las cadenas de la infertilidad, del terrible Jardín de los Jacintos, pese a su conmovedora y aplastante excitabilidad.

El verso 411 inicial (*He oído la llave*), refiere, según las notas de Eliot, a un pasaje en *Infierno*, XXXIII, 46: “y yo oí clavar la puerta de debajo de la horrible torre”. La cita alude a la historia del Conde Ugolino; quien, acusado de traición, fue hecho prisionero en una torre hasta morir de hambre. Eliot vincula el pasaje a un comentario de F.H. Bradley – sobre quien escribió su tesis doctoral—, que citamos íntegro por su interés: “Mis sensaciones externas no son menos privadas para mí mismo que mis pensamientos o mis sentimientos. En ambos casos mi experiencia queda dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado al exterior; y, con todos sus elementos por igual, cada esfera es opaca a las demás que la rodean... En resumen, considerado como una existencia que aparece en un alma, el mundo entero para cada cual es peculiar y privado de esa alma”<sup>213</sup>. Ambas citas refuerzan la idea del aislamiento y la necesidad de escape, por una parte; y, por otra, el ansia imperiosa de superar la “radical” privacidad de toda experiencia.

En la misma línea se inscribe la alusión a Coriolano –del verso 416—, el guerrero de la obra de Shakespeare que antepusiera sus sentimientos individuales al interés público, encaminándose a una catástrofe personal salvando el interés general<sup>214</sup>. Sabemos que Shakespeare logró crear un héroe a medio camino entre los extremos de la humildad y el orgullo. Pero, para nuestro particular interés, destaca el hecho de que fue sólo el ruego de su madre lo que evitó que arrasase Roma; aunque ese cambio de opinión le condujo a la muerte... Así, *sólo al caer la noche, rumores etéreos/reviven por un momento a un Coriolano roto*, es un verso de ambigua aunque rica alusión: ya se trate del temor por la vuelta atrás, ya la autocrítica por haber desobedecido el consejo oportuno... A estos efectos, nos remitimos a lo señalado en el Capítulo 3.

---

<sup>213</sup> Nota 411 al poema, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 98.

<sup>214</sup> Michael North, *Op. Cit.*, pág. 19, notas 6 y 7.

Como sea, todo apunta a que no parece ser posible dejar de ser siendo, aunque sí alimentar la ilusión de que efectivamente existe algo que libera de la delirante pasión hueca y mortal. Los versos se expresan bajo el mandato *Dayadhvam* (simpatiza; sé compasivo), en la perspectiva de que compadecer todo sufrimiento humano resulta la máxima ley del artista; aunque el primer dolor a considerar es el propio padecido.

Habiendo declarado la vanidad de lo dado y la necesidad absoluta de compadecer, el poeta comprende, *ve por fin*, que el camino hacia la paz pasa por (re)tomar el control:

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  
To controlling hands  
(V, 418-422)*

Damyata: *La barca respondió  
alegremente a la mano, experta en vela y remo  
El mar estaba en calma, tu corazón habría respondido  
alegremente, al ser invitado, latiendo obediente  
a manos que lo gobernaban.*

Formalmente, las imágenes juegan con las palabras y los sentidos del episodio equivalente en “Tristán e Isolda”, sobre la llegada de la embarcación que conduce a aquélla con el elixir que salvará la vida de su amado Tristán. Sin embargo, los versos son claros en su sentido respecto al conjunto del poema, y en particular de lo que el trueno está diciendo: sobre el mar de la vida y gracias al control, el barco de la propia existencia logra responder al timón del equilibrio. La mano experta en velas y remos –los elementos básicos que permiten el control—finalmente remiten a la *obediencia*. De ahí la importancia de la voluntad, como señaláramos: el control, que libera al protagonista, no es posible sin obediencia, sin acatamiento. El poeta, así, comprende que es el dominio sobre su naturaleza lo que le permitirá traspasar definitivamente la tierra baldía y la desolación de lo que no deja nada.

Pero aún teme, se sabe débil:

*I sat upon the shore  
Fishing, with the arid plain behind me*

*Shall I at least set my lands in order?*  
(V, 423-425)

*Me senté en la orilla  
a pescar, con la árida llanura detrás de mí.  
¿Pondré por lo menos mis tierras en orden?*

El evidente juego de palabras a propósito de la tierra (*lands*), enfatiza el efecto del drama del Rey en sus dominios. Como sea, sano y en lo suyo nuevamente (la llanura árida, después de salir de las montañas, ha quedado a sus espaldas; él está ahora pescando en el Ganges), los versos se orientan al temor al futuro. ¿Podrá ordenar sus tierras al fin? ¿Podrá todo volver a la “normalidad”, al equilibrio, al orden?

Consideramos que la imagen central de estos últimos versos es de una elocuencia extraordinaria. El Rey, pescando como antes, ha llegado al final del camino y parece prepararse a la muerte que será la nueva vida definitiva. Otra vez enfrenta trozos, pedazos de existencia, como el montón de imágenes rotas de la sección I. Todo parece regresar al desparramo sin unidad aparente del principio. Si no hay coherencia en el exterior ni en el interior, es imposible que haya unidad. Y ese es el drama: parece no haber nada, ni siquiera una causa para la desolación. Así, y en cierto modo, el viaje parece ser una profecía autocumplida: el poeta ha llegado hasta el final devastado, en medio de ruinas. Y he ahí entonces su lamento, su angustiante pregunta: *Me senté en la orilla/a pescar, con la árida llanura detrás de mí./¿Pondré por lo menos mis tierras en orden?*

Para explicar esta aparente inflexión —esta vuelta atrás—, es necesario advertir que, en sus notas, Eliot hace mención expresa en este episodio al Capítulo sobre el Rey Pescador en el libro de Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*<sup>215</sup>. De él, citamos: “La personalidad del Rey, la naturaleza de la invalidez que sufre y el efecto reflejo que tiene sobre su gente y sus tierras, corresponden, de un modo muy llamativo, a la íntima relación que alguna vez mantuvieron el señor y su tierra: una relación fundamentalmente basada en la identificación del Rey con el divino principio de la Vida y la Fertilidad [...]. ¿Pero por qué su nombre? ¿Por qué es llamado Rey Pescador? [...] En mi opinión, la clave del enigma puede hallarse en una correcta interpretación del simbolismo pez-pescador. Los estudiosos de la literatura del Grial se han inclinado en demasía a tratar la cuestión sólo

---

<sup>215</sup> Nota 424 a *La Tierra Baldía*, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 100.



desde sus referentes cristianos, olvidando que el cristianismo no hizo más que asumir y adaptar, para sus propios intereses, un simbolismo preexistente dotado de un prestigio y una importancia profundamente arraigadas [...]. Hasta donde nuestro conocimiento actual ha podido llegar, podemos afirmar con certeza que el Pez es un símbolo de la Vida, de antiquísima antigüedad; y que el título de Pescador ha estado asociado, desde las más remotas épocas, a las deidades que guardan una especial conexión con el origen y la preservación de la vida...<sup>216</sup>.

Lo anterior resulta crucial, y en dos sentidos: aparte la identificación expresa con el mito, nos confirma que la raíz de la desolación del Rey y la de su tierra (y pueblo) son una y la misma, y que tienen que ver con el problema de la vida, la generación y la fertilidad. Y, además, enfatiza lo que sugiriéramos bastante más atrás en cuanto a que, estrictamente hablando, el Rey también tiene su cuota de *culpa* en esta desolación, al menos en cuanto al efecto *reflejo* que su propio mal implica para lo que le rodea (y que, a la luz de lo visto en el Capítulo 3, enfatiza más y mejor la raíz de la tragedia marital entre T.S. Eliot y Vivienne Haigh-Wood) Es el horror puritano a la sexualidad, en grado superlativo.

En fin, hemos llegado al término del viaje, de la sección y el poema. Los últimos versos son escabrosos, abruptos, un tanto oscuros y con dejos de ironía. Mas cada uno de sus elementos, considerados a la vez, nos dan una marca, un registro, que es común: la salvación del Rey, su paso victorioso por la tierra baldía, apunta en dirección sobrenatural. Una salida mística y religiosa al modo de Dante en los últimos versos del Purgatorio<sup>217</sup>, que el mismo Eliot cita, la visión del Más Allá...

*London Bridge is falling down falling down falling down*

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

<sup>216</sup> Cfr. Michael North, *Op. Cit.*, pág. 38.

<sup>217</sup> “*Ahora os ruego, por esa valia/que os guía a lo alto de la escala, acordaos a tiempo de mi dolor’./Luego se escondió en el fuego que le purifica*”. Nota 427 al poema, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 100.

(V. 423-433).

*El puente de Londres se cae se cae se cae*

Poi s'ascose nel foco che gli affina  
Quando fiam ceu chelidon—*oh golondrina golondrina*  
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie  
*Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas*  
*Pardiez entonces se os acomodará. Hieronymo vuelve a estar loco.*  
*Datta. Dayadhvam. Damyata.*  
*Shantih shantih shantih*

Así como el poema en su totalidad fue compuesto como una suma de fragmentos —como un *montón de imágenes rotas* que, sin embargo, poseen unidad de sentido y unidad de significación—, estos versos finales son también, y en grado eminente, un “desparramo” de citas y alusiones. Respectivamente y en orden: una canción de cuna (cuya pertinencia es total si se considera que todos los lugares de Londres que refiere el poema están cerca del Puente de Londres); la última línea del canto XXVI del *Purgatorio*; un verso del poema anónimo *Pervigilium Veneris*, que concluye —otra vez— con una referencia a la historia de Filomela que Eliot ya usara en el poema (“¿Cuándo seré como la golondrina?”); una referencia no anotada pero evidente al cuento de Wilde “El Príncipe Feliz” —al lamento de la estatua despojada y al amor imposible—; el segundo verso de “El Desdichado”, de Gerard de Nerval (“El Príncipe de Aquitania de la torre ruinosa”); un verso de Eliot; una referencia a la obra de Thomas Kyd, *La tragedia española*, cuyo subtítulo es *Jerónimo está loco otra vez* (drama de 1592 y que influyera tanto en Shakespeare para *Hamlet*: Jerónimo, vuelto loco por el asesinato de su hijos, monta una obra en la que convence a los asesinos a actuar una parte. Durante el transcurso de la misma, Jerónimo mata a los asesinos y luego se suicida)<sup>218</sup>; para concluir con las tres palabras del trueno y *Shantih*; que, “repetido como aquí, es la conclusión formal de un Upanishad. ‘La paz que supera toda comprensión’ es nuestro equivalente de esa palabra”<sup>219</sup>.

Retomando la idea de la duda final que se cierne sobre el Rey (parte de la cual puede estar reflejada por la eclosión de citas y fragmentos, como una mente en medio del

<sup>218</sup> Cfr., para todo lo anterior, Michael North, *Op. Cit.*, págs. 19 y 20, notas 1 a 5.

<sup>219</sup> Nota 433 al poema, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 100.

torbellino de las confusiones), la cantinela *El puente de Londres se cae se cae se cae* (que hubiéramos preferido en su versión clásica: *El puente de Londres se va a caer, va a caer, va a caer...*) resuena terrible en voces de niños que ya celebran la incapacidad del poeta para resistir. Pues, ¿la salida *sólo* pasa por el control? ¿Qué asegura que ese control, como un voluntarismo meramente humano, pueda finalmente vencer al frenesí, meramente humano también?

A nuestro juicio, el verso 428: *Quando fiam ceu chelidon—O swallow swallow*. Es el acto “mágico” final del Rey Pescador, su pregunta resuelta, el encuentro del Grial, que se corona dos veces en la Golondrina: el ave en que se transformara Filomela, la “alegoría de la verdadera primavera”<sup>220</sup>, la idea de la virgen sin mancha... Imágenes y/o alusiones todas ellas como, al menos, expresión retórica del amor femenino puro, limpio, eterno; la nueva Beatriz; la fusión completa del amor, la compasión y el control; aquello que es, en sí, *Shantih shantih shantih*; o sea, la paz que supera todo entendimiento, toda comprensión, toda humanidad. La antítesis de la mujer caótica, infértil e inane de todo el poema (y de Vivienne, de paso...).

“En el sanatorio de Lausanne, el Dr. Vittoz veía a Eliot durante una hora y media cada día; tiempo durante el cual pondría sus manos sobre la frente del paciente para determinar el grado de agitación de lo que creía eran olas cerebrales físicas. La cura consistía en concentrarse en una sola palabra en la perspectiva de la ‘calma’ y el ‘control’. Vittoz detestaba las palabras aprendidas, prefiriendo ‘quelques paroles, nette et lumineuses’, que esperaba podrían curar por su claridad. Ya que, para Vittoz, la simplicidad se basaba en la creencia religiosa. La parte final de *La Tierra Baldía*, escrita durante una estadía en el Hotel Ste Luce, contiene este ejercicio meditativo, que elige concentrarse en el ‘agua’ cuando la agitación se disuelve en ‘calma’, ‘obediente palpitando/a las manos diestras’”<sup>221</sup>.

En síntesis: el control es la llave de salida; mas la perseverancia afuera, la eficacia de la liberación y el seguro de no volver atrás no radican sólo en la voluntad —no pueden hacerlo—sino en la fuerza que proviene de lo alto, en la Golondrina... Es, como en la

---

<sup>220</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, pág. 229.

<sup>221</sup> Lyndall Gordon, *Op. Cit.*, pág. 183.

sección I, el nuevo anuncio del poeta-profeta, mas ahora el anuncio final. Y es también el de Tiresias, cuya funcionalidad y sentido cabales en el poema intentaremos esbozar a continuación, en la última parte del trabajo.

## CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN. LA VISIÓN DE TIRESIAS

*The mind in creation is a fading coal  
which some invisible influence,  
like an inconstant wind,  
awakens to transitory brightness.*  
James Joyce, *Ulysses*

“La experiencia de la poesía, como cualquier otra experiencia, es sólo parcialmente traducible en palabras; desde luego, y como anota Richards, porque ‘lo que importa no es lo que un poema *dice* sino lo que *es*’”<sup>222</sup>.

Como vimos en los Capítulos anteriores, *La Tierra Baldía* es la dolorosa expresión del colapso de una época y la síntesis del derrumbe de una mujer; que el poeta, apoyándose en la inversión de las leyendas del Grial siguiendo a Jessie L. Weston, logró fusionar con su propia tragedia personal. A través de muchas y muy variadas imágenes, Eliot plasmó, principalmente, la esterilidad y el fracaso de la pasión amorosa, la desolación debida al sexo. El poema, sobre toda otra consideración —por importante que resulte—, *es* la constatación y la evidencia de esa esterilidad y fracaso, del quiebre del amor entre un hombre y una mujer, de su imposibilidad y sin sentido (al menos, cuando está basado *sólo en lo humano*). Dicha evidencia se configuró poéticamente teniendo a la base una riquísima simbología sobre la infertilidad, el vacío y la muerte; en la que el sexo, por su radical función generativa y amorosa, ocupó un lugar eminente (aunque no exclusivo).

La desgraciada frustración del amor, y su consecuente desolación, se analogaron al mito del Rey Pescador y su tierra baldía en las antiguas leyendas del Grial, según la relectura que se hiciera en *From Ritual to Romance*. Al modo de un viaje, el hablante “recorrió” cada uno de los rincones de esa desolación y conoció a sus víctimas. En forma análoga a Dante en la *Comedia*, fue testigo y a la vez protagonista de una “temporada en el infierno”. Y, como en esa insigne obra y en toda metáfora de “camino espiritual”, *La Tierra Baldía*, tras haberle permitido al viajero acceder a la salida precisamente *a través* de la tierra y sus condenados, concluyó con un descubrimiento en cierta manera tautológico y desconcertante: que había que liberarse de la raíz y causa de la desolación para que esa

---

<sup>222</sup> T.S. Eliot, *The use of Poetry and the use of Criticism*, Harvard University Press, Harvard, 1996 (5th Printing), pág. 8. Las cursivas son suyas.

misma desolación desapareciese. Dicho de otro modo, durante el viaje el poeta fue reconociendo y construyendo la explicación de la desolación, su causa. Ello, al mismo tiempo, le permitió comenzar a desasirse de sus mortíferas garras.

¿Y en qué consistió esa liberación, en definitiva? ¿Qué fue lo que, una vez descubierto, le permitió acabar con la desolación de la tierra, de *su* tierra? La posibilidad de extinguir la pasión amorosa, de refrenar el deseo sexual y/o superar la impotencia, saliendo de sus envolventes aunque destructivas brasas. Reconocer en la mujer precisamente lo contrario que reconoció Dante en Beatriz: esterilidad, vacío, locura e inanidad. Ello, por cierto, no debido a construcciones teóricas o a simple y barata misoginia; sino, más que probablemente, a una experiencia vital. Por ello, el descubrimiento implicó comprender que la desolación no era desolación por sí misma, sino también debido al “fracaso del Rey”: al revés del *Simposio* de Platón, y como lo demuestra la parte final de la sección V, en haber pretendido encontrar en la escala más baja del amor lo que sólo corresponde y puede brindar la más alta. De ahí, entonces, el gesto de alzar la vista...\*

Desde al menos *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* que Eliot venía buscando esta alternativa; cuyas peculiaridades, aparte las comentadas, implicasen la oportunidad de salir de “un extremo idealismo intelectual que ahogaba las cavernas de su conciencia, [haciéndolo] incapaz de liberarse del peligroso y ancho océano de la vida”<sup>223</sup>. Para eso compuso *La Tierra Baldía*: para escapar... y encontrar.

Como la época sólo era estertores, como la civilización occidental había perdido el rumbo —y como su vida personal y sentimental eran también un fracaso—, hubo de recurrir al mito, a una unidad de sentido que le permitiese *decir precisamente lo que quiero decir*<sup>224</sup>. En esta línea, la apuesta fue la misma —y el mismo año 1922— de James Joyce en *Ulises*: el vacío y la fragmentación de la sociedad de entonces no hacían posible un *dictum* coherente y la única alternativa era la re-elaboración —la reescritura— de lo antiguo, de lo antes “ya dicho”. Dado que todo no era más que *un montón de imágenes rotas*, notaron que el mito podía, al menos vicariamente, dar esa unidad axiológica que la civilización había

---

\* De paso, ello le permitiría, al menos, soportar el colapso histórico y social —que, con todo, era parte de una misma y envolvente tragedia—. N. del A.

<sup>223</sup> David A. Moody, *Op. Cit.*, pág. 291.

<sup>224</sup> *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, v.104 (*It is impossible to say just what I mean*), en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 30.

perdido. Y la paradoja fue que, gracias a ello, lograron que el vate bajase del Olimpo y se reinsertase nuevamente en las calles de la sociedad contemporánea. “Lo que marcó la reacción de Eliot ante la confusión de su época, y su distanciamiento de la tradición literaria del siglo XIX, fue principalmente el deseo de ‘devolver al poeta a la vida’ [...]. El estado de los asuntos era muy serio y la poesía debía ser salvada del aletargamiento en que la habían dejado los vapores musicales de Verlaine y Swinburne”<sup>225</sup>... al primero de los cuales el poeta incluyó en sus notas...

Por otra parte, fue debido a las mismas razones que *La Tierra Baldía* no podía —no debía— más que mostrar las cosas en su faceta más descarnada, por oscuras que fuesen a veces las imágenes o radicales incluso los símbolos utilizados. Con todo, Pound aminoró la crudeza; impuso el *ars* allí donde no había más que desnuda desesperación. Y lo hizo, creemos, movido no sólo por un alto sentido estético sino ético: si el poeta se iba a develar, igual podía —debía— hacerlo con cierta dignidad<sup>226</sup>.

Como quiera que sea, el arduo y complejo camino de la reconstrucción poética de la experiencia más desgarradora, de su *aestesis*, dio fruto: el poema *es* la devastación y el colapso: de la época, de Vivienne Haigh-Wood y del poeta; ante sí mismo, la época, Vivienne, el amor y toda mujer. Pensamos que Eliot logró sacar de sí lo que le atormentaba, objetivarlo poéticamente para superarlo. Sublimarlo, diríamos, pensando en Freud, con una expresión muy de época.

*La Tierra Baldía* fue el comienzo de un largo camino de búsqueda espiritual, del sentido último de la existencia humana. Por ello, por la época en que se escribió y las circunstancias particulares de la vida de su autor, quizás es el poema del siglo XX que expresa de modo más terrible la angustia del sinsentido y la pérdida de la seguridad. Pese a su radical abandono de los cánones clásicos, se hizo eco, sin embargo, de la misma confusión vital del siglo XIX victoriano. El fin de ese camino —que para ser configurado y apreciado en forma cabal requiere del examen de toda la obra poética de su autor— T.S.

---

<sup>225</sup> Rodolfo Rojo Boggiano, *Op. Cit.*, pág. 27. La cita intercalada es del artículo “Andrew Marvell”, publicado en el *Times Literary Supplement* en 1921.

<sup>226</sup> De algún modo, puede decirse que la labor editorial de Ezra Pound con el manuscrito original del poema trabajó al revés: es cierto que eliminó lo menos importante; pero al revisar los “tarjados” se aprecia que también eliminó lo más descarnado y literalmente baldío. Cfr. *El Eliot de otro(s) poeta(s). Tarjados de la Tierra Baldía*, Piero Montebruno (traductor), Be-uve-drais Editores, Santiago, 2000, 68 págs.

Eliot lo encontró parcialmente con *La Tierra Baldía* en la sumisión del yo a la Fuerza Más Poderosa. Que, es cierto, está representada como voluntad en la literatura más antigua; pero que, finalmente, importa una radical descisión ascética ordenada a Dios y a la práctica de la Fe.

Así, de algún modo Eliot “recuperó” para la literatura inglesa –al menos como tema—la idea cristiana de la expiación y la redención a través del dolor; cual estadios ineludibles para una lucha por la santificación y el crecimiento personal. No fue el único escritor, ciertamente; pero sí uno de los más importantes e influyentes. El cristianismo que Graham Greene había criticado como falto de sustancia y equiparable a la caridad para con los limosneros en alguna novela de Dickens (o el que Evelyn Waugh lamentaría después casi dándolo por perdido debido al debilitamiento de las formas y los ritos litúrgicos)<sup>227</sup>, volvía en su formulación más ortodoxa, con sustancia y con ascetismo; aunque incompleto aún y con matices que todavía debían ser resueltos:

“El retorno, con T.S. Eliot, a la profesión cristiana fue sintomático de un movimiento que se alejó del racionalismo y de las creencias en la auto suficiencia del hombre, caracterizado por la sinceridad y el fervor. Sin embargo, fue un movimiento en el que la majestad de la justicia, la largueza de la caridad y la belleza de la modestia cristianas fueron en cierta medida opacadas por una especie de acritud teológica y una mentalidad arrogante. Si este regreso a la fe hubiese estado acompañado de un regreso a la simplicidad, al menos la literatura habría sacado mejor provecho...”<sup>228</sup>.

Ocurre que muchos se quedaron en la contemplación llorosa y nostálgica de un mundo que desaparecía. Desde luego disconformes y anhelantes de una realidad superior (como vimos, por ejemplo, en el Capítulo 2), no lograron, con todo, alzar el vuelo hacia el verdadero reencantamiento, hacia la renovación que se hacía imprescindible. En ello, como en otros rasgos, fueron hijos de su desencantada época; y en cierta forma víctimas también de lo que podríamos denominar el poderoso poder retórico de Occidente.

El propio Eliot, “pese” a su gigantesca y dolorosa búsqueda, no estuvo ajeno al fenómeno. En parte por eso es que hurgó en las raíces clásicas de la literatura (cuestión que apreciamos, a veces hasta el extremo, precisamente en *La Tierra Baldía*). Y aunque

---

<sup>227</sup> Cfr. *A Bitter Trial. Evelyn Waugh and Cardinal Heenan on The Liturgical Changes*, Scott M.P. Reid Editor, The Saint Austin Press, Curdridge, 1996, 74 pp.

<sup>228</sup> G.H. Mair, *Modern English Literature (1450-1939)*, Oxford University Press, Londres, 1956, pág.231.



alcanzó certezas retóricas<sup>229</sup>, al menos fueron certezas; cuyo rasgo principal lo constituyó la evidente posibilidad de una paz que superase todo entendimiento\*.

Así, en *La Tierra Baldía* la mujer simboliza la frustrada esperanza de vida y a la vez la muerte; y todo ello en el estado de corrupción moral en que se encuentra la sociedad contemporánea. La esterilidad, la mercantilización de la dignidad, la prostitución y la inanidad moral son contundentes ejemplos de ello. Aunque todas las mujeres son una sola, como el mismo Eliot se ocupa de advertir, es posible aislar en abstracto dos tipos fundamentales: aquél simbolizado en la Niña de los Jacintos, subtema lírico que no encuentra desarrollo en el poema pero que, sin embargo, resurge hacia el final recuperada en la imagen de la golondrina; y aquel que se reúne en Filomela, la mujer destrozada por la violación. En torno a estos dos tipos pululan una serie de mujeres del bajo mundo, fundidas de algún modo en Mrs. Porter y su hija, que hacen escarnio del rito del lavado de pies, y la muchacha que se ata el pelo con la mayor de las indiferencias.

Desde otro punto de vista, y siempre en el examen de los personajes femeninos, lo que tenemos es un contraste entre la mujer sensual, mundana y lujuriosa, en oposición a la mujer casta y natural —la Niña de los Jacintos y Filomela—, en una sociedad que pretende la imagen sucia de la mujer, la mujer objeto.

Todo ello, por cierto, enmarcado y contrastado con los avatares de la vida personal de Eliot, particularmente de su matrimonio con Vivienne, como viéramos en el Capítulo 3.

Puestos en la perspectiva anterior, ¿cuál es la enigmática significación de Tiresias? Es claro que el adivino coloca a todo el poema en un contexto muy singular. Mas, ¿cuál es su exacta y real función? ¿A qué va Eliot, en definitiva, con él? En sus propias explicaciones en las notas al poema nos convencemos de su contundencia y relevancia, aunque no enteramente de su exacta “identidad”. Como ya citáramos, “Tiresias, aunque simple espectador y no realmente un ‘personaje’, es sin embargo el personaje más importante del poema, uniendo todo lo demás. [...] todas las mujeres son una mujer, y los

---

<sup>229</sup> “Las certezas que estableció fueron certezas retóricas”. Cfr. Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 342

\* Certeza que, sin embargo, volverá a poner a prueba en *Miércoles de Ceniza* (cuya primera edición fue dedicada “A Vivienne Eliot”) cuando concluya con el señero verso: *And let my cry come unto Thee*. Será en *Cuatro Cuartetos* cuando acabe por entronizar el control (el *Damyata*), al menos en el lenguaje: será la perfección lírica, la perfección técnica, como reflejo de la perfección de la experiencia; y que en su matrimonio con Valerie Fletcher resonará con fuerza. N. del A.

dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que *ve* Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema”<sup>230</sup>. Creemos posible esbozar una respuesta, sobre todo teniendo a la vista que, en esa misma nota, Eliot califica el relato mítico de la metamorfosis de Tiresias como de “gran interés antropológico”<sup>231</sup>.

Desde luego, y en un marco de significación general, puede que Tiresias represente una civilización agotada (ni como hombre ni como mujer). En paralelo –y lo dice Eliot–, Tiresias encarna la tierra baldía, una todo lo demás, cuyo rasgo principal es la esterilidad. Pero, ¿cómo conjugar claramente que, por una parte, confluyan en él todas las voces y en especial los personajes femeninos –que son “una mujer”–y, por otra, mantenga su función de vidente y “espectador”, no sólo anticipándose a los hechos sino habiéndolos “previsto” todos, en una suerte de meta-hablante fuera y dentro del poema a un tiempo, un profeta en suma? ¿Y teniendo, además, el conocimiento de ambos sexos? Ocurre que en Tiresias “no existe la fertilidad; ha fracasado en el amor y en el espíritu por no haber sabido unirlos proporcionalmente; ha vivido en un mundo que hace del sexo, en la relación entre hombre y mujer, lo primordial en desmedro del espíritu; y habiendo aceptado estas condiciones es que ha fracasado”<sup>232</sup>.

Tiresias el Vidente, el gran profeta de *La Tierra Baldía*, que fue también la suma de todas las voces, se desdobló en algún momento poético para observar al Rey Pescador. Así, su función en el poema resultó doble, como doble es el juego entre su ceguera y su poder de adivinación. Por una parte, Tiresias encarna toda la infértil fatalidad del poema, en todos sus aspectos y a través de todos quienes la sufren o expresan; por otra, es quien ve el meollo de esa misma fatalidad, su testigo de cargo. De esta manera, y siguiendo las afirmaciones de Eliot, no sólo *ve* la sustancia del poema sino que *es* esa sustancia. ¿Y con qué consecuencias? Tiresias resulta un engendro compuesto de dos partes, infértil y desesperado, incapaz de unir lo sagrado y lo profano.

Si, considerando lo anterior, tenemos en cuenta que *La Tierra Baldía* es “un punto crucial en la trayectoria de T.S. Eliot, [que] muestra una concentración intensa en la lucha entre carne y espíritu, una tensión interior que se transmite a su poesía plena de emoción, sin un solo momento de relajamiento” y que “Todas sus líneas son piedras de toque, a

---

<sup>230</sup> Nota 218 al poema, en José María Valverde, *Op. Cit.*, pág. 96. Las cursivas son suyas.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Esperanza Aguilar, *Op. Cit.*, pág. 31.

través de las cuales se filtra el sufrimiento<sup>233</sup>, no podemos sino concluir que Tiresias actúa, en suma, como la propia conciencia del poeta sobre sí mismo y lo que le rodea: sobre su desolación y la desolación exterior; que, al modo de Hamlet, se configura como una supra conciencia, la conciencia *de y sobre* la conciencia<sup>234</sup>.

Tal vez Eliot lo sabía hacia 1922; tal vez lo olvidó luego. Como dijo, “el poeta es atormentado, en primer lugar, por la necesidad de escribir un poema; cuestión que, lamento decirlo, experimenta una legión de personas que no son poetas. Por lo que la línea divisoria entre ‘necesidad’ de escribir y ‘deseo’ de hacerlo no es de ningún modo fácil de establecer. ¿Y cuál es la experiencia que arrebató tanto al poeta a comunicar? Para cuando la haya plasmado en un poema será tan irreconocible como distinta de la experiencia original. La ‘experiencia’ en cuestión será el resultado de la fusión de sentimientos tan innumerables, y definitivamente tan oscuros en sus orígenes, que incluso habiendo logrado comunicarlos el poeta difícilmente tendrá conciencia de lo que está comunicando: aquello del poema que debe ser comunicado no existía antes de que el poema fuese escrito. Así, la ‘comunicación’ no es capaz de explicar la poesía”<sup>235</sup>.

¿Y qué es capaz? Lo que señala I.A. Richards y que citáramos más atrás: el mismo poema. Lo que el poema *es* y no lo que dice; aunque aquello que sea sólo pueda lograrse *a través* de lo que dice, *por* lo que dice y principalmente *cómo* lo dice.\*

Así, y teniendo presente el largo recorrido hecho en este trabajo, consideramos que hay elementos más que suficientes como para concluir que *La Tierra Baldía*, cuya sustancia ve y está en Tiresias, expresa la conciencia del poeta para ese entonces; la que, habiendo reconocido la tragedia y el dolor debidos a la pasión amorosa, y habiendo reconocido también la imposibilidad de una alternativa natural o de zafarse definitivamente por sus propios medios, concluye que la salida sólo puede ser “sobrenatural”.

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, pág. 38.

<sup>234</sup> Cfr. Harold Bloom, “Hamlet”, en *Shakespeare: The Invention of The Human*, Riverhead Books, New York, 1998, pp. 383-431.

<sup>235</sup> T.S. Eliot, *Op. Cit.*, pág. 131.

\* Por la misma razón es que, naturalmente, Eliot iba a comprender que la teoría de la impersonalidad absoluta del poema era un absurdo bastante... impersonal. Aunque el poeta no sea capaz de dar cuenta de lo que ha hecho, está ahí: ahí aparece y aflora. N. del A.

Puesto que el final del poema es un llamado a la conversión y a la vida espiritual, un gemido de liberación, podemos considerar que el significado último de *La Tierra Baldía* – si es posible hablar de significados últimos en poesía, y particularmente aquí—es la muerte. Pero la muerte en sentido espiritual: en claves cristianas, la muerte del hombre viejo que da paso al hombre nuevo<sup>\*\*</sup>. Si su “explicación es sólo un mito; [si] el sexo es destructivo antes que creativo; y [...] la voluntad de creer se ve frustrada por el temor a la vida”<sup>236</sup>, esta perspectiva espiritual resulta ineludible.

En tal sentido, conviene agregar que la rudeza que apreciamos en los versos finales de la sección V, “Lo que dijo el trueno”, esa especie de violencia ascética (*La barca respondió/alegremente a la mano, experta en vela y remo,/ el mar estaba en calma, tu corazón habría respondido/alegremente, al ser invitado, latiendo obediente/a manos que lo gobernaban*), surge de una noción particular de “pecado original” en Eliot y de la idea puritana de la necesidad de una disciplina extrema para controlarlo, de un verdadero horror al sexo; ideas todas que, se ha dicho, pudieron “haber provenido enteramente de T.E. Hulme. En una serie de ensayos aparecidos en *The New Age* de 1915 y 1916, Hulme declara su convicción radical de que ‘el hombre es malo o limitado por naturaleza y, en consecuencia, sólo puede realizar algo de valor por medio de disciplinas: sean estas éticas, heroicas o políticas’”<sup>237</sup>. El punto, claramente, se ajusta muy bien no sólo a la férrea tradición familiar de la que provenía T.S. Eliot, sino a su conciencia acerca del caos de la experiencia personal, a la idea de que lo humano sólo puede dar de lo humano. Así, “La moralidad de los incidentes de los que hemos sido testigos [en el poema] consiste en que debe existir un ascetismo; algo capaz de detener el efluvio del deseo”<sup>238</sup>.

---

<sup>\*\*</sup> Así *Ezequiel* 36, 24-28 (profeta a quien Eliot cita en la primera nota a *La Tierra Baldía*), que es un oráculo sobre la vuelta de Israel a su tierra, por pura misericordia de Dios, después del destierro en Babilonia: “Os recogeré de entre las naciones, os reuniré de todos los países, y os llevaré a vuestra tierra. Derramaré sobre vosotros un agua pura que os purificará: de todas vuestras inmundicias e idolatrías os he de purificar; y os daré un corazón nuevo, y os infundiré un espíritu nuevo; arrancaré de vuestra carne el corazón de piedra, y os daré un corazón de carne. Os infundiré mi espíritu, y haré que caminéis según mis preceptos, y que guardéis y cumpláis mis mandatos. Y habitaréis en la tierra que di a vuestros padres. Vosotros seréis mi pueblo, y yo seré vuestro Dios”. En la misma línea San Pablo (Cfr. Colosenses 3, 9-10; Romanos 6, 6): “Despojaos del hombre viejo con sus obras, y revestíos del hombre nuevo, que se va renovando hasta alcanzar un conocimiento perfecto, según la imagen de su Creador”. N. del A.

<sup>236</sup> George Williamson, *Op. Cit.*, pág. 129.

<sup>237</sup> Peter Ackroyd, *Op. Cit.*, pág. 75, nota 74.

<sup>238</sup> Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, pág. 156, en C.K. Stead, *Op. Cit.*, pág. 163

Finalmente, y a modo de resumen, podemos decir que creemos haber logrado fundamentar, analíticamente, la posibilidad de ver en las múltiples y singulares voces femeninas de *La Tierra Baldía* a una sola y misma mujer; cuyos atributos, cualidades y características no son sólo una expresión más de la esterilidad que inunda todo el poema sino que implican su identificación con aquello de lo que el poeta intenta liberarse en aras de un ascenso espiritual. Pensamos haber logrado dar cuenta, además –y sección por sección del poema— de cómo lo anterior mantiene durante su desarrollo lírico una permanente conexión, digamos fictiva y ficcional, con la interpretación de Jessie L. Weston en *From Ritual to Romance*: sobre las leyendas del Grial como versiones cristianizadas de antiguos ritos de fertilidad y generación, ligados a los más primitivos cultos místéricos a la Naturaleza.

Creemos, también, que el trabajo nos ha permitido establecer, razonadamente, interesantes relaciones entre aquel arquetipo de mujer desolada y estéril del poema con la primera esposa de T.S. Eliot, Vivienne Haigh-Wood; como quedara establecido especialmente en el Capítulo 3. Sin embargo, a este respecto estimamos necesario insistir que nuestra pretensión no ha sido probar el poema a la luz de la vida del poeta, ni menos ésta última a través de aquél. *La Tierra Baldía* mantiene su objetividad, como es obvio, se basta a sí mismo –como hemos enfatizado citando incluso al propio Eliot al respecto—; aunque es innegable que toda lectura se enriquece cuando es posible establecer conexiones tan particulares y sugerentes como éstas.

Finalmente, nos hemos aventurado a proponer una interpretación de Tiresias en cuanto la conciencia superlativa del poeta en el poema, en parte debido a las ideas del párrafo anterior; pero, fundamentalmente, como resultado y conclusión final de toda la tesis.

Queda al lector, por cierto, juzgar lo acertado del punto; que, por nuestra parte, puede también deberse a una *imagen rota*, a un espejo hecho pedazos...

*BIBLIOGRAFÍA (DEL AUTOR Y SU OBRA):*

- Ackroyd, Peter, *T.S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 384 págs.
- Aguilar, Esperanza, *Eliot. El hombre y no el gato*, “El Espejo de Papel”, Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile, 1962, 106 págs.
- Chiari, J, “On *The Waste Land*”, carta al *Times Literary Supplement*, 25/12/1972, pág., 220.
- Christ, Carol, “Gender, Voice, and Figuration in Eliot’s Early Poetry”, en *T.S. Eliot: The Modernist in History*, Ronald Bush (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Craig, David, “The Defeatism of ‘The Waste Land’”, en *The Critical Quarterly*, Autumn 1960, Volume Two, Number Three, pág. 242.
- Eliot., T.S., *On Poetry and Poets*, Octagon Books, New York, 1975, 308 págs.
- Eliot, T.S., *Poesías reunidas. 1909-1962*. Versión española e introducción de José María Valverde, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 232 págs.
- Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays. 1909-1950*, Hartcourt Brace & Co., London, 1980, 392 págs.
- Eliot, T.S., *The Use of Poetry and The Use of Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1996 (5° ed.), 150 págs.
- Flores, Ángel, *Tierra Baldía y Cuatro Cuartetos de T.S. Eliot*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1930, 175 págs.
- Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot*, The Cresset Press, London, 1949, 188 págs.
- Gordon, Lyndall, *T.S. Eliot: An imperfect life*, Norton & Co., New York, 2000, 722 págs.
- Mathiessen, F.O., *The Achievement of T.S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*, Oxford University Press, 1958.
- Menand, Louis, “The Women Come and Go. The Love Song of T.S. Eliot”, en *The New Yorker*, September 30, 2002, pp. 126-131.
- Moody, David A., *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1994, 388 págs.
- Montebruno, Piero, *El Eliot de otro(s) poeta(s). Tarjados de la Tierra Baldía* (Introducción, traducción y notas), Be-uve-drais Editores, Santiago, 2000, 68 págs.

North, Michael (ed.), *T.S. Eliot, The Waste Land*, Norton Critical Edition, Norton & Company, New York, 2001, 306 págs.

Incluye los trabajos críticos de:

a) *Reseñas y recepciones de época:*

- Virginia Woolf, "Eliot Chants *The Waste Land*"; y "Mr. Eliot's poem".
- Gilbert Seldes, "T.S. Eliot".
- Edmund Wilson, "The Poetry of Drouth".
- Elinor Wylie, "Mr. Eliot's Slug-Horn".
- Conrad Aiken, "An Anatomy of Melancholy".
- Charles Powell, "So Much Waste Paper".
- Gorham Munson, "The Esotericism of T.S. Eliot".
- Malcolm Cowley, "The Dilemma of *The Waste Land*".
- Ralph Ellison, "*The Waste Land* and Jazz".

b) *La nueva crítica:*

- John Crowe Ransom, "Waste Lands".
- I. A. Richards, "The Poetry of T.S. Eliot".
- F. R. Leavis, "The Significance of the Modern Waste Land".
- Cleanth Brooks, "*The Waste Land: An Analysis*".
- Delmore Schwartz, "T.S. Eliot as the International Hero".

c) *Reconsideraciones y relecturas:*

- Denis Donoghue, "A Word Within a Word".
- Robert Langbaum, "The Walking Dead".
- Marianne Thormählen, "The City in *The Waste Land*".
- A. D. Moody, "A Cure for a Crisis of Civilisation?".
- Ronald Bush, "Unknown Terror and Mystery".
- Maud Ellman, "A Sphinx Without a Secret".
- Christine Froula, "Corpse, Monument, *Hypocrite Lecteur*: Text and Transference in the Reception of *The Waste Land*".
- Tim Armstrong, "Eliot's Waste Paper".

Rojo Boggiano, Rodolfo, *Poetry and Society. An Analysis of T.S. Eliot's Critical and Poetical Works*, Tesis para optar al Grado de Master of Arts, Mount Allison University, 1949, inédita.

Seymour-Jones, Carole, *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot, First Wife of T. S. Eliot*, Constable & Robinson Lt., London, 2001, 702 págs.

Stead, C.K., *The new poetic: Yeats to Eliot*, Penguin Books, London, 1964.

*The Letters of T.S. Eliot. Vol. 1: 1898-1922* (Edited by Valerie Eliot), Faber and Faber, London, 1988, 640 págs.

Williamson, George, *A Reader's Guide to T.S. Eliot. A poem by poem Analysis*, Thames and Hudson, London, 1968 (3<sup>rd</sup> Printing), 272 págs.

## *BIBLIOGRAFÍA BÁSICA GENERAL*

*A Bitter Trial. Evelyn Waugh and Cardinal Heenan on The Liturgical Changes*, Scott M.P. Reid Editor, The Saint Austin Press, Curdridge, 1996, 74 pp.

Agustín (santo, Obispo de Hipona), *Las Confesiones*, Palabra, Madrid, 1990, 256 págs.

Beigbeder, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1995, 426 págs.

Bloom, Harold, “Hamlet”, en *Shakespeare: The Invention of The Human*, Riverhead Books, New York, 1998, pp. 383-431 (Versión castellana en *Shakespeare. La invención de lo humano*, Anagrama, 2002).

Brendon, Piers, *Winston Churchill*, Editorial Juventud, Barcelona, 1988, 256 págs.

Carpenter, Humphrey (en colaboración con Christopher Tolkien) (traducción de Rubén Maser), *Cartas de J.R.R. Tolkien*, Minotauro, Barcelona, 1993, 540 págs.

Campbell, Joseph, *The Masks of God*, Penguin-Arkana, New York, 1987, 4 vols.

Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, Penguin Books, New York-UK, 2003, 528 págs.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1969, 496 págs.

Claro, María Elena, *Algo sobre Virginia Woolf*, “El Espejo de Papel”, Cuadernos del centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile, 1967, 104 págs.

Curtius, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 2 vols., 904 págs.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Editorial Labor, Bogotá, 1996, 228 págs.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós Ibérica Barcelona, 1998, 191 págs.

Fontana, David, *El lenguaje de los símbolos*, Editorial Blume, Barcelona, 2003, 320 págs.

Frazer, James George, *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 860 págs.

Frye, Northrop, *Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974-1988*, University Press of Virginia, (Reprint edition), Charlottesville & London, 1992.

Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, 497 págs.

Hertling, Ludwig, *Historia de la Iglesia*, Editorial Herder, Barcelona, 1989, 584 págs.



- Holroyd, Michael, *Lytton Strachey: The New Biography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995, 768 págs.
- Johnson, Paul, *Tiempos modernos*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1988, 700 págs.
- Lewis, C.S., *La abolición del hombre*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 2000, 112 págs.
- Mair, G.H., *Modern English Literature. 1450-1939*, Oxford University Press, Oxford, 1956, 248 págs.
- Morgan, Kenneth O., *The Oxford History of Britain*, Oxford University Press, Great Britain, 1990, 754 págs.
- Orlandis, José, *Historia breve del cristianismo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1989, 232 págs.
- Petronio, *Satiricón*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, 240 págs.
- Sagrada Biblia*, Nacar F., Eloíno; Colunga, Alberto; EDICA, Madrid, 1978, 1642 págs.
- Saintsbury, George, *Historia de la literatura inglesa*, Losada, Buenos Aires, 1957.
- Shakespeare, William, *Complete Works*, Penguin Books, New York-UK, 2001, 1754 págs.
- Strachey, Lytton, *La reina Victoria*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, 258 págs.
- Steiner, George, *Nostalgia del Absoluto*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, 96 págs.
- Tadie, Andrew A.; MacDonald, Michael H., *Permanent things*, William B. Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids, Michigan/Cambridge, U.K., 1995, 312 págs.
- Taylor, A.J.P., *Historia de Inglaterra. 1914-1945*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 592 págs.
- The Oxford Book of Modern Verse. 1892-1935* (Chosen by W.B. Yeats), Oxford at The Clarendon Press, Oxford, 1952, 452 págs.
- Weston, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Chivers Press, Bath, 1980, 204 páginas.