

“this poem is as good in its way as Ulysses in its way”

*Ezra Pound*<sup>1</sup>

**EN EL PRÓLOGO DE SU LIBRO RECIENTE** sobre Francisco Goya, el crítico de arte Robert Hughes destaca a Goya como un precursor del modernismo pictórico; a continuación Hughes explica su uso particular del término “modernismo”:

But the kind of modernism I mean is not a matter of inventiveness. It has to do with a questioning, irreverent attitude to life... that tends, above all, to take little for granted, and to seek a continuously realistic attitude in themes and subjects; to be, as Lenin would remark in Zurich many years later in a very different social context, “as radical as reality itself”<sup>2</sup>. (11)

*The Wasteland*, poema mural del poeta norteamericano Thomas Sterne Eliot, se ajusta como un guante a los términos con los que Hughes define su concepción del modernismo en la pintura. En gran medida fueron estas mismas cualidades las que contribuyeron a que el poema se convirtiese de pronto en un icono del modernismo.

Si hay que destacar una fecha clave para señalar la anunciación del modernismo literario como movimiento, ésta sería el año 1922. Tanto *The Wasteland*, traducida al castellano con el título de *La tierra baldía*, como el *Ulises* del novelista irlandés James Joyce, las dos obras cumbres del modernismo literario, coinciden en un mismo año de publicación.

Otro de los puntos de coincidencia entre las dos obras es que ambas han conseguido mantener en vilo a la crítica

<sup>1</sup> “este poema es tan bueno, en su género, como lo es el Ulises en el suyo”.

<sup>2</sup> El tipo de modernismo al que me refiero no es una cuestión de inventiva. Tiene que ver con una actitud irreverente ante la vida que lo cuestiona todo... [un modernismo] que tiende, por encima de todo, a no dar nada por hecho y a buscar una actitud continuamente realista en temas, a ser, como Lenin diría en Zurich muchos años más tarde y en un contexto social muy distinto, “tan radical como la misma realidad”.

durante muchas décadas. Joyce confesó en cierta ocasión que había escrito el *Ulises* para mantener a la crítica ocupada durante más de cien años. A tenor de los resultados, parece que Joyce ha hecho cierta su predicción. No es menor el desconcierto que *The Wasteland* ha suscitado en parte de la crítica. Muchos son los críticos que, erróneamente, se han tomado el poema como mera propuesta intelectual cuyo reto consiste en descifrar las múltiples referencias literarias del poema.

La publicación de *The Wasteland* causó un impacto inmediato en el mundo anglosajón a ambas orillas del Atlántico: apenas unos días después de su primera aparición el 16 de octubre de 1922 en la revista inglesa *Criterion*, la revista norteamericana *The Dial* lo difunde entre el público norteamericano. En la cabecera del poema, tras una cita de Petronio, Eliot había incluido una dedicatoria al poeta norteamericano Ezra Pound, dinamizador del modernismo poético en sus años de exilio en Londres y París, y protector de Eliot, a quien intentó ayudar en reiteradas ocasiones para que no tuviera que depender del trabajo y se dedicara sólo a escribir (Tytell, 172). Con sus revisiones “cesáreas” –Pound redujo los alrededor de mil versos originales en apenas cuatrocientos-, Pound había contribuido de forma decisiva a que el poema, en su versión final, compactara como un conjunto sólido en el que ninguno de sus versos resulta superfluo. En su dedicatoria, Eliot elogia a Ezra Pound como “il miglior fabbro”, “el mejor artesano”, reconociendo así la influencia de Pound en la apariencia final del poema.

Desde el mismo momento en que Eliot le hizo entrega de la primera versión del poema para su revisión, Pound advirtió la importancia que tenía el poema para el movimiento modernista. En una carta a Felix Schelling, profesor en la Universidad de Pensilvania, Pound se refiere al poema de Eliot como una obra que justificaba por sí misma el movimiento modernista y todas las innovaciones que habían intentado desarrollar desde el año 1900.<sup>3</sup>



*T.S. Eliot*, 1925  
en Lyndall Gordon  
*T.S. Eliot: An Imperfect life*.  
New York: Norton, 1999

<sup>3</sup> “Eliot’s *The Wasteland* is I think the justification of the movement, of our modern experiment since 1900” (Pound 1971, 180).

¿Pero de qué manera consigue Eliot expresar “la sensibilidad modernista” en el poema? A intentar responder esta pregunta dedicaré el resto de este artículo.

En una de sus confesiones más personales sobre el poema, Eliot reconocía que su intención al componerlo era la de aliviarse de un sentimiento personal de hastío frente a la vida. De hecho, Eliot compuso la parte final del poema mientras trataba de recuperarse de una profunda depresión en sanatorios en Lausanne y Margate. Sus penurias económicas en el Londres de posguerra y el desgaste que le producía la convivencia con su esposa Vivien, una mujer extremadamente inteligente pero muy inestable emocionalmente y con tendencias suicidas, lo habían sumido en una fuerte depresión, estado de ánimo personal que queda claramente reflejado a lo largo de todo el poema.

En la segunda sección del poema, “A Game of Chess” (“Una partida de ajedrez”), Eliot autorretrata las miserias de su vida matrimonial a través de un tedioso diálogo de lo absurdo interpretado por una mujer neurótica y un hombre abúlico.

«Ando mal de los nervios esta noche. Sí, mal. Quédate conmigo.  
Háblame. ¿Por qué nunca me hablas? Habla.  
¿En qué estás pensando? ¿Qué piensas? ¿Qué?  
Nunca sé lo que piensas. Piensa».

Pienso que estamos en el corredor de las ratas  
Donde los hombres muertos perdieron sus huesos.

La falta total de comunicación entre ambos resulta más que evidente (“Nunca sé lo que piensas”); no es menos obvia, no obstante, la repulsa que el marido siente por su mujer, a quien acusa, de forma implícita, de haber convertido su vida en una angosta vía de repulsión (“corredor de las ratas”) que le ha llevado incluso a perder su capacidad para la erección (“huesos”).<sup>4</sup>

Ante las continuas demandas de su mujer, el marido responde con una invitación a seguir con la rutina diaria, como

4 La película *Tom y Viv*, una biografía cinematográfica del matrimonio Eliot/ Vivien protagonizada por Willem Dafoe y Miranda Richardson, contiene varias escenas en las que se muestra cómo Viv, con su actitud abiertamente excéntrica ante los demás, conseguía, una y otra vez, ruborizar públicamente a Eliot y a su sentido puritano del decoro. La biografía de Eliot escrita por Lyndall Gordon y titulada *T.S. Eliot: An Imperfect Life* documenta también parte de su vida matrimonial.

en un ritual pactado (“juego de ajedrez”) a la espera de algo que rompa esa rutina (“a la espera de una llamada”).

«¿Qué voy a hacer ahora? ¿Qué haré?  
Me iré tal como estoy, a caminar por la calle  
así, con el pelo suelto. ¿Qué haremos mañana?  
¿Qué haremos siempre? »  
Agua caliente a las diez.  
Y si llueve, un coche cerrado a las cuatro.  
Y jugaremos una partida de ajedrez  
fatigando ojos sin párpados, a la espera de una llamada.

Pero Eliot, y de ahí la validez universal del poema como reflejo del estado decadente de toda una civilización, enmascara su yo tras múltiples voces y personajes a los que, en su condición de autor/director de reparto, entrega sus papeles en la obra como si de un gran montaje teatral se tratase. El uso del “correlato objetivo”, lo que él definió como “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion” (1953, 107),<sup>5</sup> hace que su crisis personal se proyecte más allá de los límites del yo, y logre trascender como una crisis de proporciones más universales, la de una civilización de posguerra en proceso de autodestrucción.

El declive de la civilización moderna no es pues más que un “correlato objetivo”, una capa de pintura con la que impersonalizar una emoción personal, la de su profunda crisis vital. Haciendo una analogía con la pintura de vanguardias, es como si rascáramos en el lienzo de una obra mural como *El Guernica* de Picasso –*The Wasteland* es a la poesía modernista lo que *El Guernica* a la pintura de vanguardias- y lo que se nos apareciese fuera una cara desfigurada por un irresistible sentimiento de horror, algo así como *El grito* de Edward Munch.

*The Wasteland*, como indiqué en mi introducción, es sobre todo un poema de búsqueda personal. Eliot se sirve de la leyenda del Santo Grial, uno de los mitos más recurrentes del poema, para expresar su largo peregrinaje por



*Vivienne Haigh Eliot*, 1930  
en Lyndall Gordon  
*T.S. Eliot: An Imperfect life*.  
New York: Norton, 1999

5 “un conjunto de objetos, una situación, una serie de hechos encadenados que servirán como fórmula para esa emoción *en particular*.”

las tierras estériles de la modernidad en busca de una salida personal ante tanta desolación; a su paso por los escenarios de su viaje solitario, el protagonista del poema, un trasunto del autor, va oyendo voces proféticas que le ayudan a interpretar lo que ve y a buscar su salida de la tierra baldía. Las voces de los profetas bíblicos, Ezequiel, Isaías, Jeremías son como hilos sueltos que se encajan en el telar del mito de la tierra baldía y conforman así un amplio mosaico con el que Eliot quiere expresar que todas las religiones, incluida el Cristianismo, forman parte de los mitos de la antigüedad, y de manera muy especial del mito de la tierra baldía. Las voces de los autores clásicos de todas las épocas, desde Petronio hasta Baudelaire, se armonizan con las voces de los profetas y hacen de *The Wasteland* una obra coral, al estilo de las tragedias griegas del pasado. Al final de su largo peregrinaje, el protagonista se aferra a todas estas voces del pasado como los únicos fragmentos que ha podido rescatar de entre las ruinas de la modernidad: “Estos fragmentos he orillado contra mi ruina”. Y, por muy paradójico que pueda parecer, la única tabla de salvación en el presente está en los fragmentos que el protagonista ha podido ir rescatando del pasado.

¿Cómo se hacen visibles estos fragmentos del pasado y, sobre todo, cómo se relacionan con el presente más inmediato? Como señala adecuadamente John T. Mayer en *Silent Voices*, *The Wasteland* opera con una especie de visión telescópica que hace que veamos el pasado (lo distante) cada vez más cerca (más relacionado con) del presente hasta formar parte de una misma línea de continuidad. Esta visión telescópica también hace posible que el protagonista de *The Wasteland* pueda viajar de forma instantánea a escenarios del pasado, como si, en su particular peregrinaje, entrara de repente en túneles del tiempo. Los últimos versos de la primera sección del poema son claramente un ejemplo de amalgama de escenarios históricos muy distantes en el tiempo; en su deambular por las calles de un Londres fantasmal, el protagonista se encuentra a un viejo conocido, Stetson, al que para gritándole: “¡Stet-

son! / ¡Tú que estabas conmigo en los barcos de Mylae!” Este habitante de Londres al que el protagonista ha reconocido resulta ser un excombatiente de la Primera Guerra Púnica entre romanos y cartaginenses, enfrentamiento que tenía su razón primordial en la supremacía comercial en la zona del Mediterráneo.

Según Mayer, el hecho de que reconozca a Stetson en los términos en los que lo hace, es señal de que el protagonista empieza a dotarse de la capacidad de visión más allá de las apariencias que es propia de los visionarios y, por tanto, de que empieza a entender que el pasado es como una rueda cuyos ciclos se repiten en el presente:

Identifying Stetson as he does, he begins to see with the reality vision of the seer, recognizing through telescoping ancient and contemporary battles that all wars are one war that repeats the same pattern of destruction, just as all cities are one city and all times one time for those bound to the wheel (260).<sup>6</sup>

La figura de la rueda es uno de los símbolos más recurrentes del poema y una de las claves para entender sus múltiples niveles de significación. “Abril es el mes más cruel”, el primer verso del poema y uno de los versos más famosos de la historia de la poesía, hace una clara alusión a la recurrencia fatal de los ciclos de la vida. En un mundo tan degradado y tan carente de espiritualidad, cualquier forma de renacimiento significa muerte. Es por esta misma razón por la que el protagonista le pregunta a Stetson por el cadáver que ha enterrado en el jardín al tiempo que se muestra angustiado ante la posibilidad de que el perro lo pueda desenterrar.

Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín,  
¿ha comenzado a retoñar? ¿Florecerá este año?  
¿O malogró su lecho la repentina escarcha?  
¡Ah, mantén lejos al Perro, ese amigo del hombre,  
o con sus uñas lo desenterrará de nuevo!

**6** Al identificar a Stetson de esa forma, empieza a ver con la capacidad de visión realista que es propia del visionario, y es capaz de reconocer, mediante la asociación telescópica de las batallas antiguas con las batallas contemporáneas, que todas las guerras son la misma guerra que repite el mismo modelo de destrucción; así como todas las ciudades resultan una misma ciudad y todas las eras una misma era para todos aquellos que están atados a la rueda.

Desesperado ante un panorama tan desolador, el protagonista recurre al esoterismo de una tal Madame Sosotris, una vidente con reputación de ser la “mujer más sabia de Europa”. La vidente muestra al protagonista un horóscopo en el que le son revelados los personajes y símbolos más importantes con los que éste habrá de encontrarse en su peregrinaje por los escenarios del poema. Entre las cartas que Madame Sosotris muestra al protagonista se encuentra la figura de la rueda, que aparece tras una carta que dibuja a un hombre con tres puñales. En una de sus notas complementarias al poema, Eliot asocia esta carta con la mítica figura del *Fisher King*, el Rey Pescador. Los tres puñales señalan claramente que sufre una herida, que en el caso del mítico Rey Pescador sabemos que está relacionada con su impotencia. La forma en que se suceden las cartas no es, como nada en este poema, aleatorio o banal. Como apunta Mayer, la figura de la rueda está asociada a la “Rueda de la Fortuna”:

for the Romans an image through which to understand the dealings of destiny and for the medieval mind a sign of the inevitable fall of the man who lives by the things of this world. But it is particularly the Eastern wheel of repetition and entrapment in the cycles of this world. Thus these two cards offer a spiritual profile of the protagonist: he has sought to live by the ways of the vital world, has been wounded through sex, and now awaits deliverance from the cycles of the wheel (258).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> para los romanos una imagen a través de la cual entendían los vaivenes del destino y para la mente medieval un signo de la caída inevitable del hombre que vive apegado a las cosas de este mundo. Pero sobre todo representa a la rueda oriental que simboliza la repetición y las ataduras a los ciclos de la vida. Así estas dos cartas ofrecen el perfil espiritual del protagonista: ha intentado vivir acorde al mundo material, ha recibido una herida sexual, y ahora espera que lo liberen de los ciclos de la vida.

La visión telescópica es la única que sirve para liberarnos de las ataduras que nos amarran a los ciclos de la rueda. Esta capacidad de visión telescópica reside por excelencia en la figura del profeta. Pero la gran tragedia de la civilización moderna, según Eliot, es que ha desoído las voces de los profetas, las únicas que pueden guiarnos más allá de nuestras propias sombras. No es de extrañar pues que Eliot haga un retrato del Londres de posguerra como una ciudad espectral, poblada de almas en pena que vagan en círculos con “la vista fija ante sus pies”:



Ciudad irreal,  
bajo la parda niebla de un amanecer de invierno,  
sobre el Puente de Londres la multitud fluía;  
nunca hubiera creído que la muerte deshiciera a tantos.  
Exhalaban suspiros, infrecuentes y breves,  
y cada cual llevaba la vista fija ante sus pies.  
Cuesta arriba, luego calle King William abajo,  
hacia donde Saint Mary Woolnoth santifica las horas  
con un sonido al final de la novena campanada.

La referencia a Londres como “ciudad irreal” está cargada de intenciones; como el mismo Eliot explica en una nota, lo que tiene en mente son unos versos de Charles Baudelaire y que encabezan su poema titulado “Les Sept Vieillards” (“Los siete viejos”) de *Le Fleurs du Mal* (*Las flores del mal*). El poeta simbolista francés se refiere a su ciudad como “¡Ciudad hormigueante, ciudad plena de sueños, / donde asalta de día el espectro al viandante!”. Eliot compara así la multitud de londinenses que atraviesa el Puente de Londres a primera hora de la mañana para ir al trabajo con espectros viandantes que suspiran sus penas como los condenados en el Infierno de Dante.

En la tercera sección del poema, titulada “The Fire Sermon” (“El sermón del fuego”), el protagonista se convence de la necesidad de purificación personal a través del alejamiento de todo lo mundano. Tras constatar que las ninfas, símbolo del mito pastoral y de la unión de la naturaleza con la divinidad, han partido del río Támesis, el protagonista se sienta a llorar junto a las aguas del río Lemán: “A orillas del Lemán me eché a llorar . . .” – una alusión doble al profeta Jeremías junto a las aguas de las lamentaciones en Babilonia y a su propio exilio curativo cerca del lago Lemán, en Suiza. En lo que es una imagen muy descriptiva del posicionamiento de Eliot frente a la modernidad, el canal en el que el protagonista está pescando es un canal sin vida y turbio (“dull”) por el que se deslizan ratas de “viscosa panza”. Igualmente “viscosas” y turbias resultan las numerosas escenas sexuales que figuran en esta sec-



ción. Por ejemplo, Eliot describe la relación sexual entre una secretaria y un empleado de oficinas como un acto sordido y tedioso interpretado por dos autómatas. Ante sus insinuaciones, la secretaria se muestra “aburrida y cansada” mientras él “se esfuerza en excitarla con caricias / que ella no rechaza pero tampoco desea”. Justo en este momento, el protagonista vuelve a entrar en escena, esta vez asumiendo definitivamente la identidad de Tiresias, a quien la diosa Juno condenó con la ceguera, pero que, en compensación, obtuvo de Júpiter el don del poder profético para toda la eternidad. Eliot lee el mito de Tiresias como simbólico de la capacidad para ver más allá del mundo de las apariencias. Con su nueva identidad, el protagonista se prepara para su particular camino de liberación. Las citas finales del poema, que aluden a un pasaje del libro de *Las confesiones* de San Agustín y extractos del “Sermón del fuego” de Buda, indican los términos en los que se llevará a cabo este proceso de liberación: por una parte, el protagonista habrá de sacudirse, como hizo San Agustín en su visita a la ciudad de Cartago, de cualquier forma de apego a los placeres lascivos de este mundo; por otra parte, tendrá que iniciar un camino de transformación personal en solitario a través de la meditación y la renuncia a la influencia del ego. Sólo así conseguirá liberarse de la rueda que lo ata al mundo de las apariencias e iniciar su verdadero camino de salvación con la promesa de ver “algo distinto, tanto / de tu sombra siguiéndote a zancadas en la mañana / como de tu sombra alzándose a tu encuentro al atardecer”.

En la última sección del poema, titulada “What the Thunder Said” (“Lo que dijo el trueno”), el protagonista se acerca a la capilla final en la que, según la leyenda del Santo Grial, habrá de hallar la respuesta a la salvación de la tierra baldía si consigue entender el significado del ritual que se le presenta ante sus ojos y responder adecuadamente. En su travesía por el desierto rocoso, el protagonista recuerda escenas de la pasión de Cristo al tiempo que anhela la llegada del agua, símbolo de la espiritualidad

que podría salvar la tierra de su esterilidad y hacerla fértil. La voz del Trueno, precedida de una ráfaga de viento húmedo, anuncia finalmente la cercanía de la lluvia. En la fábula hindú, el Prajapati, el señor de todas las criaturas, usa la voz del Trueno para comunicarse con ellas. DA, la voz del Trueno, es interpretada de forma distinta por los tres grupos a los que está destinada: los dioses, los humanos y los demonios. Unos la interpretan como “Dar”, otros como “Tener Compasión” y los últimos como “Tener Control”. En la fábula hindú, la voz del Trueno se dirige al río Ganga, cuyas aguas se han secado, con lo que la identificación con el mito de la tierra baldía parece evidente. De nuevo, Eliot quiere indicar que todas las religiones de todas las épocas no son, en su sustrato, más que el mismo mito y que por tanto, si no tenemos capacidad para poner el presente en relación con nuestro conocimiento del pasado, seremos incapaces de entender lo que nos está ocurriendo.

Como señala de forma muy acertada Ángel Rupérez en un artículo titulado “Vanguardias lejanas”: “eso es lo que quiso demostrar Eliot con este poema: que lo nuevo radical procedía del conocimiento de lo antiguo intemporal”. Sin duda es esta última una de las contribuciones más decisivas que hace Eliot al modernismo universal. Resulta curioso constatar el grado de estupor que tal afirmación produce en ciertos ámbitos en los que la asociación de ideas moderno= radicalmente nuevo= ruptura con el pasado<sup>8</sup> está ya tan arraigada en la mente que desenraizarla resulta un proceso arduo y en muchos casos fallido. Y es que muy lejos del estereotipo del autor modernista como un inveterado iconoclasta del pasado, alguien empeñado en hacer añicos la historia dado su presunto desprecio por ella, lo cierto es que los modernistas se interesan por la historia hasta puntos rayanos en la obsesión; en su artículo titulado “The Price of Modernism: Publishing The Waste Land”, Lawrence Rainey afirma: “The modernists were obsessed with history, they mourned it and dammed it, contested it as tenaciously as Jacob wrestling with the Angel” (91).<sup>9</sup> Gra-

8 Como apunta James McFarlane en “The Mind of Modernism”, ya en 1983 Hugo von Hofmannsthal advertía que el término “modern” se podía escindir en dos significados bien distintos: ensoñación o evasión, por un lado, análisis o representación de la realidad por el otro. La sensibilidad modernista anglosajona, como lo demuestra el poema de Eliot, optó, desde un principio, por la vía del análisis y la búsqueda continua en la representación de la realidad mientras que, por el contrario, la sensibilidad modernista en las letras hispanoamericanas se decantó por el exotismo y los paisajes ensoñadores (McFarlane, 71).

9 “Los modernistas estaban obsesionados con la historia, lamentaban su pérdida, la maldecían, pugaban con ella con la tenacidad de Jacobo en su lucha con el Ángel”.

cias a su capacidad para la visión telescópica, Eliot consiguió juntar pasado y presente para mostrar algo “tan radicalmente nuevo” y tan “radicalmente intemporal” como la propia realidad. “Shantih, shantih, shantih”.

### OBRAS CITADAS

- BAUDELAIRE, Charles. 1992. *Las flores del mal*. Trad. Manuel Neila. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BRADBURY, Malcolm et James McFarlane. 1978. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin.
- BUSH, Ronald, ed. 1990. *T.S. Eliot: The Modernist in History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELIOT, Thomas Sterne. 1953. *Selected Prose*. Ed. John Hayward. London: Penguin.
- ELIOT, Thomas Sterne. 2001. *La tierra baldía, cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*. Trad. Juan Malpartida y Jordi Doce. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GORDON, Lyndall. 1999. *T.S. Eliot: An Imperfect Life*. New York: Norton.
- HUGHES, Robert. 2005. *Goya*. London: Random House.
- MAYER, John. 1989. *T.S. Eliot's Silent Voices*. New York: Oxford University Press.
- McFARLANE, James. 1978. “The Mind of Modernism” Bradbury 71-93.
- POUND, Ezra. 1971. *Ezra Pound, Selected Letters 1907-1941*. Ed. D.D. Paige. New York: New Directions.
- RAINEY, Lawrence. 1990. “The Price of Modernism: Publishing *The Waste Land*” Bush 91-133.
- RUPÉREZ, Ángel. 2006. “Vanguardias Lejanas”. *Babelia. El País*. 4 de Febrero: 28.
- TYTELL, John. *Ezra Pound: The Solitary Volcano*. New York: Anchor Press.