

# El pasaje a la vida en *The waste land* y los textos fundacionales de la literatura inglesa

Francisco Bitar \*

Universidad Nacional del Litoral

## Resumen

Este trabajo propone trazar una serie de relaciones entre textos fundacionales de la literatura inglesa y *The waste land* de T. S. Eliot a partir de un tema recurrente en esta tradición: “el viaje por agua”. El análisis de los procedimientos empleados en cada texto permitirá, mediante una lectura comparativa, iluminar mutuamente aspectos en común: la nostalgia y el deseo que el viaje por agua suscita y, en especial, la transformación de uno en otro.

224 225

## Palabras clave:

· Viaje · Transformación · Destierro

## Abstract

This study sets a number of relationships between the foundational texts of the English literature and *The waste land* by T. S. Eliot since a recurrent theme in this tradition: “the journey by water”. By the means of a comparative lecture, this analysis will allow us to discern common aspects in the texts: the nostalgia and the desire which this journey originates and, particularly, the transformation of one in another.

## Key words:

· Journey · Transformation · Banishment

\* Estudiante de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Co-director del proyecto CReAR (proyectos para el incentivo de la producción artística, UNL): “Antología de jóvenes poetas de Santa Fe”. Integrante del proyecto CReAR: “Ensayos sobre la producción literaria y periodística de Francisco Urondo”. Se desempeña como Adscripto en Investigación en la cátedra Teoría Literaria I bajo la dirección de la Dra. Analía Gerbaudo.

La lengua anglosajona es portadora de un *carácter* que proviene de la ocupación hacia el siglo V de las legiones romanas de Bretaña por hombres procedentes de Dinamarca, los Países Bajos y el Rin, hombres del Mar del Norte y del Báltico. Esto entraña un alejamiento respecto del lugar de origen que, antes de enmendarse por desembarco, se volverá sobre los mismos invasores, esos que “conservaron durante siglos la memoria y la nostalgia de aquellas regiones” (Borges, 1966: p. 867). *La tempestad*, representada por primera vez en Londres en 1611, es prueba de la perdurabilidad de este carácter y Stephen Dedalus en *Ulises*, invitado a exponer algunos de sus puntos de vista a la biblioteca de Dublín un día de junio de 1904, lo confirma:

The note of banishment, banishment from the heart, banishment from the home, sounds uninterruptedly from *The Two Gentlemen of Verona* onward till Prospero breaks his staff, buries it certain fathoms in the hearth and drowns his book. (Joyce, 1922: p. 272)

pasaje por el cual José María Valverde traduce:

La nota del destierro, destierro del corazón, resuena ininterrumpidamente, desde *Los dos caballeros de Verona* en adelante, hasta que Próspero rompe su vara, la sepulta a varias brazas en la tierra y sumerge su libro.

Desconocemos la razón por la cual Valverde omite en su traducción el *destierro de la casa* (banishment from the home); para nuestra lectura esta noción resulta esencial. Desde la ocupación de las legiones romanas en Bretaña a Stephen Dedalus entonces, “la nota del destierro” no aparece en la literatura inglesa a título de exilio sino como el resultado de una atracción irresistible: el viaje por agua. De las figuras de la nostalgia y el deseo que este viaje suscita –y especialmente entre ellos, del espacio de transformación de uno en otro, de la nostalgia *al* deseo– intenta dar cuenta éste artículo, tomando en consideración especialmente los textos fundacionales de la literatura inglesa y *The Waste Land* de T. S. Eliot.

### **“La primavera ha venido, nadie sabe cómo ha sido”<sup>1</sup>**

En la clase número 6 perteneciente a los cursos de Literatura Inglesa dictados en la Universidad de Buenos Aires en 1966 y reunidos en *Borges profesor*, Borges señala que hacia el siglo IX ocurre algo muy importante “quizá lo más importante que puede ocurrir en una poesía: el hallazgo de una entonación nueva” (Borges, 2000: p. 94). Este nuevo tono quedará manifestado por la irrupción de las elegías, poemas de tipo personal “poemas solitarios, de hombres que dicen su soledad y su melancolía”. A esta serie de elegías pertenece *El navegante*, composición en la cual el poeta declara a la vez el horror del mar y la fascinación por el mar, la calidad destino del viaje por agua. En la traducción de *El navegante* realizada por Borges para *Literaturas germánicas medievales* leemos:

Quien es venturoso en la tierra ignora mis andanzas por los caminos del exilio. El granizo volaba en ráfagas. Nada oía yo salvo el clamor del mar, la ola fría como el hielo (...) Por todo ello urge mi corazón la voluntad de enfrentar yo mismo las corrientes saladas, el alto juego de las olas (...)

Hacia la mitad del poema una poderosa imagen divide en dos la elegía:  
Anoheció, nevó desde el norte y cayó sobre la tierra el granizo, la más fría de las simientes.  
Y continúa el poeta:

No hay un hombre en el mundo tan altivo, tan generoso de ánimo y tan confiado en su juventud, tan resuelto en sus actos, que no sienta la ansiedad del próximo viaje y lo que le reserva el Señor. No tiene ánimo para el arpa, ni para la distribución de sortijas, ni para el deleite de la mujer, ni para la grandeza del mundo; sólo le importan las grandes corrientes heladas. Siempre está ansioso el que desea navegar. Los bosques se cubren de flores, las ciudades resplandecen, las praderas se adornan, el mundo se renueva. Todas esas cosas incitan al animoso a emprender el viaje, a perderse lejos por los caminos del agua. (Borges, 1978: p. 795)

Ahora bien, entre el pavor que provoca el mar por un lado y el súbito deseo de navegarlo por el otro, destacamos una imagen que, como una frontera, combina los puntos de los segmentos contiguos sin limitarse a ninguna de las partes; la imagen divide el poema justamente por no pertenecer a ninguna de las partes que separa. Pero a la vez que las separa, dividiendo en dos el poema, la imagen une las partes entregando el poema en su conjunto. Lucrecio habla del carácter imperceptible de los cambios: así como un arco iris rápidamente va perdiendo su colorido cuando se oculta el sol o cesa la lluvia prismática, el acto mismo de la mutación de las cosas es imposible de observar<sup>2</sup>. Es en esa zona tan invisible como transparente –zona intermedia que une y divide– donde el poeta ve granizo y piensa en la semilla. En la elegía *El navegante* el espacio de la transformación se genera al desencadenar la irrupción, podríamos decir “la caída”, de la palabra “simiente” en un contexto semántico contrario a ella: anoheció, nevó y cayó granizo que es ya simiente: invierno, invierno, invierno *ya* primavera, parece decirnos el epíteto a la última proposición: “el granizo, la más fría de las simientes”.

El hecho de que el poeta desee “perderse lejos por los caminos del agua” sin destino fijo en tierra define el mar no como pasaje sino como lugar, zona de permanencia y hogar del navegante. A la inversa, se asientan los rasgos insulares<sup>3</sup> en los primeros poetas de la lengua anglosajona. La voz es transición entre dos viajes y brota del espacio de la transformación: mar por detrás, mar por delante y, entretanto, la tierra donde cae el granizo y prende la semilla. Del mar al mar, la ruta es la casa; la tierra, el pasaje.

### “The waste land” alrededor de la muerte

De la simiente que trajo el granizo brotan los siguientes versos de T. S. Eliot correspondientes a “The burial of the death” el primero de los cinco poemas que integran *The Waste land*.

April is the cruelest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.

Es inútil, las estaciones cambian a pesar de nosotros. El nacimiento desde la muerte: es como si el hombre no estuviera preparado para semejante ascenso, como si entre una y otra estación debiera mediar algo más todavía. La idea de Lucrecio es que esa mediación existe pero está en lo imperceptible del cambio. Como hemos visto, es allí donde debemos buscar los materiales del poeta. La voz inicial<sup>4</sup> de “The

burial of the dead” añora el cobijo tendido por la aridez de la temporada anterior cuando la nueva estación se hace presente:

Winter kept us warm, covering  
Earth with forguetful snow, feeding  
A little life with dried tubers (Eliot, 1963: p. 53).

Nuevamente es José María Valverde quien traduce el conjunto de los versos citados:

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

Esta voz con la que da inicio el poema se encuentra en el cruce de puntos de la transformación: invierno y primavera cohabitan la tierra, de allí es que los términos que se debaten respondan a cada una de las partes en disputa: lilas/tierra muerta, memoria/deseo, turbias raíces/lluvia de primavera. Pero el recurso que los alinea es la acción que los combina: el gerundio —que por otra parte es el lugar de la rima consonante, marca que obliga a volver sobre él nuestra atención— se instituye como la forma verbal óptima, capaz de poner en simultaneidad el conjunto de la primera proposición (“Abril es el mes más cruel”), el término de la vida y el término de la muerte. El tema de la fertilidad arrancada de lo yermo se hace presente en los versos 2 y 4 de “El entierro de los muertos”, no por la irrupción de un término en un contexto semántico contrario como ocurría en la elegía *El navegante*, sino mediante los verboides “criando” y “removiendo” que, al expresar simultaneidad, generan un espacio de cohabitación para los términos opuestos. En cuanto al verso 3, ¿qué es la muerte sino una memoria vacía de deseo, una memoria a secas?

El deseo se ve rechazado en “El entierro de los muertos” por su calidad de invitación a la vida, la cual interrumpiría la posibilidad de estar a salvo en la muerte, en una memoria a secas. La patria del hombre de Eliot es la tierra muerta, su nostalgia proviene de verse obligado a brotar; destierro y desentierro son aquí equivalentes. Ahora bien ¿cuál es el lugar del mar en *La tierra Baldía*? Madame Sosotris “conocida como la mujer más sabia de Europa con su perversa baraja” interviene:

(...) Aquí, dijo,  
está su carta, el Marinero Fenicio ahogado,  
(perlas son estos que fueron sus ojos. ¡Mirad!)

Madame Sosotris se dirige a quien ella misma da nombre con su baraja, el Marinero Fenicio. La vidente no encuentra en su mesa la imagen que corresponde a El Ahorcado, simplemente porque esa no es muerte para un navegante y de inmediato insiste: “Teme a la muerte por agua”. Es Mme. Sosotris quien asigna un lugar al viaje por mar: un nuevo deseo significa vida inmediata y muerte próxima; “si lanzarse a la vida comporta una nueva muerte, mantente en esta muerte”, parece decir la vidente. El mar en *La tierra baldía* no deja de representar una forma posible del deseo, pero es el deseo mismo, la conveniencia de responder a su llamado, el que aquí se ve cuestionado. La voz de Mme. Sosotris anticipa además la estructura del poema; a cada carta que la vidente muestra sobre la mesa le corresponde una de las cinco partes de *La tierra baldía*, incluso ésta, la del Marinero Fenicio ahogado,

reaparece en la cuarta parte del poema: “Muerte por agua”. Allí leemos:

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 su huesos en susurros. (...)

Volvamos a *El entierro de los muertos*. Además de mostrar cinco cartas, Mme. Sosotris desliza un consejo (“Teme a la muerte por agua”) y revela una visión:

Veo multitudes de gente dando vueltas en círculo

Esta visión pertenece a la procesión, elocución final de *El entierro de los muertos*, en la cual es el Marinero Fenicio quien habla en palabras de Dante:

...tantos, no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos.

Pero esa multitud no marcha en fila como en los funerales que cruzan el Puente de Londres, ni son hombres que presencian la caída de un cuerpo en un funeral de altamar, si es que el cuerpo alcanzó tal ceremonia. La multitud da vueltas en círculo, gira y gira en torno al muerto. Es una imagen aterradora por cierto, pues, siendo un muerto el eje, la rueda podría girar eternamente.

La *Gesta de Beowulf*, escrita hacia el siglo VIII de nuestra era y considerada el monumento épico más antiguo de las literaturas germánicas, termina con el funeral de su protagonista. Como muestra de la adoración a su Príncipe, sus hombres levantaron una pira “cubierta de yelmos, escudos y brillantes cotas de malla”, arrojaron dentro a su señor y el humo ascendió. Erigieron un túmulo sobre un promontorio y

dejaron el oro en la tierra, donde aún permanece, tan inútil para los hombres como antes lo era.

De la misma forma, Phlebas el Fenicio olvidó la ganancia y la pérdida. Los hombres de *Beowulf* han terminado con los preparativos, comienza la procesión:

Cabalgaron luego alrededor del túmulo doce guerreros, todos hijos de nobles. Querían decir su pesar, lamentar a su rey, recitar su elegía y hacer su alabanza. (Borges 2000: pp. 349-350)

El movimiento en torno al muerto es circular y convoca al gesto en lugar de la palabra. Esto quiere decir que en algún lugar del trayecto cabalgado en torno al túmulo, se pasará por el mismo lugar *queriendo decir* cada guerrero su elegía, su pesar; encontrará en lugar de la palabra un lugar ya recorrido.

Que *El entierro de los muertos* concluya su elocución final un amanecer de invierno y en el lugar del lector (el Marinero Fenicio toma prestada esta vez la voz de Baudelaire “¡Tú! Hypocrite lecteur –mon semblable-mon frère!”), nos pone antes del comienzo del poema y responde al rodeo de la voz en torno al túmulo, su imposibilidad al *querer decir* la muerte. El humo, el oro olvidado, la procesión circular y el brote desde lo muerto no entregan más que una topografía de ese *querer decir*. Es esta:

Arriba el alma/  
Abajo el oro/  
Los vivos en torno/  
Los muertos adentro.

## Bibliografía

- ARIAS, M. Y HADIS, M.: (2000) *Borges profesor* Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, J. L. Y VÁSQUEZ, M. E.: (1965) “Literaturas Germánicas Medievales” en *Obras Completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- (1966) “Introducción a la literatura inglesa” en *Obras Completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- BORGES, J. L. Y KODAMA, M.: (1978) “Breve antología anglosajona” en *Obras Completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- ELIOT, T. S.: (1963) *Poesías reunidas 1909/1962*, Alianza tres, Madrid, 1975, [trad. al español: José María Valverde].
- (1963) *Collected Poems 1909/1962*, Harcourt Brace, New York, 2000.
- DURAND, D.: (2005) *El cielo de Boedo*, Gog y Magog, Buenos Aires, 2005.
- JOYCE, J.: (1922) *Ulises*, Bruguera, Barcelona, 1979, [trad. al español: José María Valverde].
- (1922) *Ulises*, Penguin Books, Londres, 2000.
- SHAKESPEARE, W.: *La tempestad*, Cátedra, Madrid, 2000, [trad. al español de Manuel Ángel Conejero].

## Notas

<sup>1</sup> Antonio Machado.

<sup>2</sup> Esta idea de Lucrecio es mencionada por Daniel Durand, en cuyo libro *El cielo de Boedo* se inspiran estas notas.

<sup>3</sup> Son estos rasgos de insularidad –idea que se desprende de la frase de Novalis: “Cada inglés es una isla”– a los que Borges atribuye la imposibilidad de agrupar la literatura inglesa en escuelas o grupos. Una de las tesis de este trabajo es que esa insularidad es ella misma un tema en torno al cual se agrupan unos textos.

<sup>4</sup> Insistimos sobre la idea de que el texto de Eliot se establece a partir de la superposición de varias voces; *The waste land*, previa supervisión de Ezra Pound, quien entre otras cosas sugirió cambiar de título, llevaba por nombre *He do the police in many voices*.