



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

**“Nubes sobre el páramo: el tópico de las
ruinas en *Las nubes* de Luis Cernuda y
La tierra baldía de T.S. Eliot”**

T e s i s

para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Josué Humberto Brocca Tovar kuri



Directora:

Dra. Verónica Volkow Fernández

Ciudad Universitaria, Cd. Mx,

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

I.	Prefacio: retrospectivas modernistas.....	1
II.	Estado de la cuestión.....	3
III.	Elegías en ruinas: <i>Las nubes</i>	17
	i. Lo natural eterno frente a lo humano efímero (“Noche de luna”)	17
	ii. El misterio de una voz quebrada (“La fuente”)	21
	iii. Lo arruinado frente a lo animado (“Sentimiento de otoño”)	23
	iv. La revolución en ruinas (“Lamento y esperanza”)	24
	v. Una tierra en agonía (“Elegía española [I]”)	29
	vi. La fractura del exilio (“Elegía española [II]”)	32
	vii. Dramatizar las ruinas (“Resaca en Sansueña”)	36
	viii. Fragmentando lo humano y lo divino (“La visita de Dios”)	40
	ix. La desolación de lo moderno (“Cementerio en la ciudad”)	45
	x. El despojo de una añoranza (“Deseo”).....	48
	xi. Canto a la anti-ruina (“El ruiseñor sobre la piedra”)	50
	xii. Observaciones generales en <i>Las nubes</i>	56
IV.	<i>La tierra baldía</i> : ruinas, páramos y cuerpos fragmentados	59
	i. Un páramo ubicuo (“El entierro de los muertos”)	62
	ii. La descomposición social en tres escenas (“Una partida de ajedrez”).....	68
	iii. Entre el idilio y el baldío (“El sermón de fuego”)	75
	iv. El espejo en la ruina (“Muerte por agua”).....	91
	v. La consagración del ritual (“Lo que dijo trueno”)	92
	vi. Observaciones generales en <i>La tierra baldía</i>	113
V.	Conclusiones.....	118
VI.	Epílogo: trascender las ruinas.....	129
VII.	Bibliografía.....	132

A Verónica Volkow, por su invaluable visión y disciplina.

A Eduardo Casar, Rafael Mondragón, Ingrid Solana y Roberto Cruz Arzabal sin quienes no habría sido posible escribir esta tesis.

A mis hermanos Rashid, Miguel, Marcos y Nicole, de quienes he recibido amor y aprendizajes incontables.

A mis padres, Sandra y Humberto, por fomentar en mí el interés por las humanidades y apoyar sin cuestionamientos mis decisiones profesionales.

A Jimena, por acompañarme incondicionalmente en esta travesía a lo largo de seis años maravillosos.

A mis maestros de lingüística, sin quienes no habría seguido por este camino: Javier Cuétara, Ana Aguilar Guevara, Laurette Godinas y Concepción Company.

A mis maestros de literatura, sobre todo a Jennifer Realme, Ricardo Jara, Alfredo Michel, Yara Iricea Silva, Romeo Tello y Manuel Garrido.

A Matías, Luciano y Christiane Gómez Leautaud, por su apoyo y afecto perpetuos.

A Javier y Esteban Carrillo Sánchez, así como a Javier Carrillo y Carla Sánchez, por las incontables comidas y cafés, así como por acostumbrarse a mi presencia en su casa en Coyoacán.

A Estela Jaimes y Mario Allendelagua, por su enorme cariño e increíble hospitalidad.

A todas las amistades con las que he crecido: Alejandra Ortiz, Emiliano Aivar, Lucien Broquet, Pablo Cruz Villalba, José Ramón Gutiérrez, Rodrigo Pérez Tejada, Alfredo Bante, Gerard Aguilar Kleimann, Gabriel Gallardo, Jose Manuel Marrón, Isabel Apan, Carla Juárez, Alexis Mercadal, Rafael Mora y Fernanda Tovar Masvidal.

A mis infalibles camaradas Daniel García Cornejo, Fulvio Prian Zama, David Lameiras, Rodrigo Sánchez, Francisco Gómez, Roberto Ramírez, Ernesto Casillas, Alejandro Porcel, Sofía Ayala, Chava Reyes y Alexis Moh.

A la memoria de Dolores Nieto y Federico Álvarez Arregui.

“Recordar no es rumiar el pasado.
Es unir lo que fue con lo que es.”
—Mariana Frenk-Westheim

I.
PREFACIO
RETROSPECCIONES MODERNISTAS

Así en la historia como en la crítica literaria, dos conceptos fundamentales para entender el siglo XX son “modernidad” y “modernismo.” Ambos, sin embargo, han pasado por una plétora tan vasta de significados que Fredric Jameson ha argüido que son términos que operan cual déicticos —palabras cuyo referente puede cambiar drásticamente de acuerdo al contexto en el que se enuncian—. ¹ En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshall Berman define la modernidad como el proceso de transformación material e institucional del mundo que inició hacia el siglo XVI y que persiste hasta hoy en día. Contrapone al concepto de modernismo el de “modernización”, que es el desarrollo industrial y tecnológico incesante, y define el “modernismo” como la variedad de “ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización”, es decir, los constructos culturales que pueden “darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya”. ² Para él, el modernismo es un aparato de resistencia contra el torbellino de lo moderno.

El proceso de modernidad alcanzó su clímax en el siglo XIX, con la expansión inusitada de los ideales de la revolución francesa y los avances técnicos de revolución industrial. Con esta serie de transformaciones políticas y económicas, se fortaleció también una retórica dominante con un principio teleológico implícito: que la modernización va aunada del progreso moral de la sociedad. Sin embargo, apenas en la segunda década del siglo XX, este

¹ Fredric Jameson, *Una modernidad singular*, trad. Horacio Pons, Gedisa, Barcelona, 2004, p. 27

² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, trad. Andrea Morales Vidal, Siglo XXI, Ciudad de México, 1988, p.2

discurso cayó en crisis al término de la Primera Guerra Mundial, pues Europa quedó devastada por las fuerzas de su propio progreso. Esta crisis de la modernidad, no obstante, condujo a un auge en el modernismo, pues en las décadas que sucedieron a la guerra proliferaron las manifestaciones sociales, artísticas y literarias que reflexionaron críticamente sobre la condición de un mundo modernizado desprovisto de sentido. Fue dentro de esta ola de desesperanza en la que se publicaron *La tierra baldía* y *Las nubes*. Las dos obras que estudiamos en este trabajo son fruto de un espíritu compartido de desilusión. T.S. Eliot —migrante estadounidense en Inglaterra— escribió *La tierra baldía* (1922) a inicios del periodo de *entre-deux-guerres* en Londres, justo después de que el Imperio Británico perdiera la posición de hegemonía mundial a causa de su participación en la Gran Guerra. Diecisiete años después, también desde el exilio en el Reino Unido, Luis Cernuda escribió *Las nubes* (1940) a la par de la caída del proyecto de modernidad más ambicioso de España, la Segunda República, a causa del golpe de estado franquista.

Este proyecto de tesis surgió de la conjetura de que *La tierra baldía* y *Las nubes* parten de una poética en común. En contraste a otros movimientos modernistas que pretendieron romper la tradición artística que les precedió —como el futurismo de Marinetti— creo que en ambas obras opera una idea diferente de la poesía, una que en lugar de radicalizar la discontinuidad, erige puentes hacia el pasado. Mientras que los discursos ideológicos de la modernidad —sobre todo las nociones de “progreso” y “nacionalismo”— seccionan la historia y la geografía, a mi parecer Eliot y Cernuda cuestionan estas fronteras y rompimientos a partir de mecanismos puramente textuales. La relación entre su tiempo y aquellos que los antecedieron se representará de manera privilegiada a través del tópico de las ruinas que analizaremos en esta investigación.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las nubes (1940) de Luis Cernuda ha sido considerado por críticos como Octavio Paz, Edmund Wilson, Fernando Ortiz, Brian Hughes y Alonso Rivero Taravillo como el punto de inflexión entre los poemas de juventud y la etapa más plena de madurez lírica del autor. La mayor parte de este compendio de poemas fue escrito durante el exilio del sevillano en la Gran Bretaña y es claro que la tradición literaria inglesa tuvo un papel protagónico en la renovación de su poética.

La relación de *Las nubes* con la poesía inglesa ha sido estudiada desde varios ámbitos. Muchos de estos estudios realizan análisis comparativos entre la poesía de Cernuda y el romanticismo británico debido a las resonancias que presenta con las obras de Robert Browning, William Wordsworth, John Keats y William Blake.³ No obstante, *Las nubes* también ha sido estudiado por las semejanzas formales y temáticas que comparte con el modernismo inglés, y, particularmente, con la obra de William Butler Yeats y T.S. Eliot.

En el elegíaco ensayo “La palabra edificante” (1964), Octavio Paz aseguró que así como Cernuda encontró en Blake un sustento metafísico para su rebeldía moral, acudió a Eliot en búsqueda de una nueva conciencia estética. Afirma el mexicano que Cernuda se apoyó en el trabajo tanto lírico como crítico del autor de los *Cuatro cuartetos* (1942) para “moderar al romántico que siempre fue”.⁴ Ante los ojos de Paz, el pensamiento de Eliot le permitió a Cernuda aclararse ideas y concepciones literarias. A pesar de esto, Paz destaca que los ecos de la lírica inglesa moderna en Cernuda son sólo parciales en cuanto a formas. Mientras que la poética de Eliot se cierne en técnicas polifónicas, la de Cernuda se mantuvo

³ No está de más señalar que Cernuda mismo expresó afinidad por estas figuras en el libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa: (siglo XIX)*, publicado en 1958.

⁴ Octavio Paz, “La palabra edificante”, en *Revista de la Universidad de México*, México, volumen XVIII, número 11, 1964, p. 10

en la monodía, pero encontró en su contraparte un mecanismo para “volverse sobre sí misma, desdoblarse, e interrogarse.” Dicho esto, Paz declara sentenciosamente que no cree equivocarse “al pensar que T.S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez”.⁵

Tras el ensayo de Paz, se han llevado a cabo varias investigaciones comparativas que buscan explicar la presencia de T.S. Eliot en la poesía de Luis Cernuda. La mayor parte de estos análisis giran alrededor del modelo de las influencias, y han buscado explicar la injerencia de Eliot en la obra del sevillano a partir de diversos fenómenos.

En el ensayo “T.S. Eliot en Cernuda”, Fernando Ortiz señala la similitud en la forma en que ambos poetas remiten a las tradición europea, y adjudica esto a que ambas fueron producidas durante los años desolados en los que “se respiraba la inmediata desintegración de Occidente”.⁶ Así pues, Ortiz afirma que una de las más evidentes semejanzas entre los poetas es su reconquista de la herencia europea, desde el paganismo griego hasta los románticos alemanes. Además, el autor señala que en Cernuda se manifiesta la imaginería “cíclica” que Northrop Frye reconoce en la poética de Eliot, sobre todo en las concepciones que ambos tienen del paraíso y del infierno. En contraste, apunta al igual que Philip Silver en “Cernuda, poeta ontológico”, que el parentesco del sevillano con Eliot se manifiesta más bien en una desesperanza lírica que “quiere prometernos la redención pero sabe que es imposible”.⁷ Por otro lado, Ortiz también asegura que la admiración de Cernuda por los *metaphysical poets*, por quienes Eliot también mostró afinidad, fue clave en la renovación de su lírica. Hacia el final del ensayo, el crítico menciona la admiración que tuvo el español por la poesía de Eliot, sobre todo por los *Cuatro cuartetos*, y

⁵ Paz, *op. cit.*, p. 10

⁶ Fernando Ortiz, “Eliot en Cernuda”, en *Vuelta*, México, número 127, 1987, pp. 33-37

⁷ Ortiz, *op. cit.*, p. 34

recalca cómo llegó a referirse a él como “el mejor poeta vivo” a pesar de las diferencias personales que hubo entre los dos.

En el artículo titulado “Las deudas de Cernuda”, Edmund Wilson también utiliza la tradición literaria como un eje para comparar la poesía de ambos autores. El ensayo explica que Cernuda es un lírico que trata de establecer un diálogo activo con la tradición literaria europea desde Quevedo hasta Baudelaire. Wilson expone que gracias a las lecturas que hizo Cernuda de Eliot, el sevillano encontró el valor del “préstamo poético” y lo incorporó a su propia lírica, y con base en este mecanismo, remozó su voz al hacerla converger en otras: Dante, Shakespeare, Fray Luis de León y Rodrigo Caro. Wilson demuestra esto a partir de detallados análisis comparativos de los poemas de Cernuda con estos autores.⁸ Algunos de los apuntes de este artículo son de gran relevancia para la presente investigación y me referiré a ellos en el análisis de los poemas de *Las nubes*.

En México, Vicente Quirarte defiende en el libro *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda* que el poeta español —al igual que el resto de la generación del 27— también buscó recuperar y vivificar la tradición literaria española, pero Cernuda se destacó entre sus coetáneos porque no se limitó solamente a la tradición ibérica sino que estableció contacto con la de todo Occidente.⁹ Quirarte considera que ello es la causa de que Cernuda sea un continuador de lo que J.M. Cohen definió como “la poética del hombre dividido”: la del hombre moderno que niega la imagen aceptada del mundo presente y queda suspendido entre el mundo interno y el externo.¹⁰ Con base en esta percepción, el escritor hace una comparación entre uno de los poemas de *Las nubes* —“Impresión de destierro”— y el primer poema publicado profesionalmente por Eliot, “La canción de amor de J. Alfred

⁸ Edmund Wilson, *Entre las jarchas y Cernuda*, trad. Sarah Struuck, México, Ariel, 1977

⁹ Vicente Quirarte, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México, UNAM, 1985 pp. 20-21

¹⁰ *Ibid.*, p. 35

Prufrock” y resalta similitudes entre ambos, enfocadas en el carácter conversacional y anecdótico de algunos de los versos.¹¹

En el libro *Luis Cernuda and The Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats, and Eliot in his Poetry* Brian Hughes destaca que el mayor aprendizaje que tuvo Cernuda de la lectura de Eliot fue el de la impersonalidad poética —la manipulación del sujeto lírico— y la forma en que ésta podía amoldar la influencia de la tradición a una sensibilidad moderna. Ante sus ojos, es a través del contacto de Cernuda con los poetas ingleses que el andaluz logra convertirse en un “poeta de Europa”, coincidiendo en ello con Paz y Wilson.¹²

Emilio Barón Palma estudia extensamente la relación de los poetas de la generación del 27 con T.S. Eliot en el libro *T.S. Eliot en España*. En el capítulo “Ecos de Eliot en Cernuda”, Barón Palma declara que el primer momento en el que se filtra la influencia de Eliot en la poesía de Cernuda es en *Las nubes* y se concentra en señalar ciertas similitudes entre pasajes de este libro con poemas de Eliot. El crítico comienza por enfatizar algunas semejanzas entre el poema dramático “Lázaro” a nivel de ambiente, léxico e imaginería con *La tierra baldía*, “Burnt Norton” y “Journey of the Magi”. Señala también la afinidad entre “Impresión del destierro” con “Portrait of a Lady” —porque encuentra semejanzas a nivel de decorado— y “Little Gidding”, en el que halla resonancias anecdóticas. Además, Barón Palma enfatiza algunos correlatos y diferencias entre el poema de Cernuda sobre los reyes magos —“La adoración de los magos”— y el de Eliot, e incluso advierte una similitud entre el tono de “El ruiseñor sobre la piedra” y el de “Ash Wednesday”.¹³

En otras instancias, Barón Palma ha mostrado que las afinidades entre Eliot y

¹¹ Quirarte, *op. cit.*, p. 59

¹² Brian Hughes, *Luis Cernuda and the Modern English Poets: A Study of the Influence of Browning, Yeats, and Eliot in his Poetry*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988. p. 203

¹³ Emilio Barón Palma, *T.S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996, pp. 41-52

Cernuda no sólo se presentan en su lírica, sino también en su crítica, como expresa en el artículo “Retrato del Poeta: Baudelaire visto por (Eliot y) Cernuda”. En él estipula que ambos tuvieron una gran afinidad por la lírica baudeleriana, la cual considera un punto de origen para la poesía de las vanguardias.

La presente investigación no tiene como propósito determinar cuál fue la injerencia que la lectura de *La tierra baldía* tuvo sobre la composición de *Las nubes*, sino la de estudiar los mecanismos poéticos que ambas obras tienen en común para dilucidar el código que comparten. Debido a que el papel de la tradición resulta fundamental en la configuración de la poética de ambos autores, esta tesis se enfoca en dilucidar cómo un *topos* literario específico que versa sobre la relación entre pasado y presente opera en variadas manifestaciones en las dos obras: el motivo de las ruinas.

En cuanto a marco conceptual, la comparación de esta tesis se basa en la teoría del tópico literario de María Isabel López Martínez en *El tópico literario, teoría y crítica* (2008). En él, López Martínez recuenta que el concepto de tópico fue introducido en los estudios literarios modernos por Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media Latina*. Curtius desarrolló “implícitamente las acepciones” del concepto señalando que es un motivo que se reitera en la tradición y que vincula un contenido específico a una fórmula lingüística.¹⁴ López Martínez coincide con el primero de estos aspectos pues concibe el tópico literario como un “motivo o unidad de significado que se repite a lo largo de la historia de la literatura, normalmente en más de una lengua y más de una tradición”.¹⁵ Sin embargo, no considera que la vinculación del contenido con una fórmula lingüística defina al tópico, por lo que en este aspecto prefiere la aportación de Elisabeth Frenzel, quien

¹⁴ María Isabel López Martínez, *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco/Libros, 2008 p. 24. Con el propósito de que este texto no sea confundido con el otro libro de la misma autora, lo distinguiremos como *Tópico*

¹⁵ López Martínez, *Tópico*, p. 10

percibe el t3pico como “una peque1a unidad tem1tica que se mantiene en la tradici3n, pero cuyos 3rigenes son ignotos”.¹⁶ Seg3n L3pez Mart3nez, el nexa entre contenido y f3rmula ling3estica puede ser o el1stico o muy firme, dependiendo qu3 tan copiosas son las articulaciones del t3pico. La naturaleza de los t3picos literarios es muy variada; algunos son indivisibles, otros no.

El t3pico de las ruinas, el cual abordamos en esta investigaci3n, no se encuentra siempre con un molde sint1ctico firme en las dos obras: en algunos casos lo hace, en otros no, y en unos incluso se trastocan las convenciones del uso de este motivo.¹⁷ Para estudiarlo, retomaremos elementos del t3pico que L3pez Mart3nez se1ala en *La llave de escribir: teor3a y creaci3n en los siglos de oro* en el que argumenta que la difusi3n de este *topos* en la poes3a hisp1nica se suscit3 por el auge de la revaloraci3n cl1sica durante el Renacimiento italiano y la repercusi3n que tuvo este movimiento cultural. L3pez Mart3nez se1ala que la popularidad del t3pico de las ruinas en los Siglos de Oro remite a un soneto particular de Baldassare Castiglione —“Superbi colli, e voi sacre ruine”— en el que el sujeto l3rico profiere un lamento frente a los “soberbios escollos” de una antigua fortificaci3n romana. Aunque no se puede catalogar este poema como el origen primigenio del t3pico, L3pez Mart3nez lo considera como un ejemplo mod3lico de su uso.¹⁸ La cr3tica enfatiza que esto no se debe solamente a la popular recepci3n del soneto, sino porque en 3l halla una serie de rasgos ret3ricos fundamentales que se reiteran en el uso de este *topos* en la tradici3n europea. El primero de ellos es una ap3strofe o llamado invocador a las ruinas, con el que abren partir la mayor parte de este tipo de poemas 1ureos.¹⁹ El segundo es la *descriptio* de los vestigios que a menudo se

¹⁶ L3pez Mart3nz, *T3pico*, p. 21

¹⁷ *Ibid.*, p. 29

¹⁸ Mar3a Isabel L3pez Mart3nez, “*Superbi Colli* o la fascinaci3n 1urea por las ruinas”, *La llave de escribir: teor3a y creaci3n en los siglos de oro*, Sevilla, Renacimiento, 2015, p. 239. De este punto en adelante, me referir3 a esta obra como *Llave*.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 240-241

construye a partir de la enumeración de los *fragmenta* que hay en la escena de ruinas y que, además, se estructura como un recorrido visual ascendente, que parte de un detalle particular hacia un plano general que luego involucra una reflexión filosófica.²⁰ El tercero es el uso del contraste entre pasado y presente. El motivo de las ruinas se fundamenta en la figura de la antítesis y es esencialmente temporal, pues contrapone el antiguo esplendor del pasado contra un presente devastado.²¹ Anota López Martínez que este rasgo propicia, retóricamente, los quiasmos y los paralelismos. El cuarto de los rasgos es la inclusión de otro tópico dentro de éste: la “mención de la palabra como vestigio imperecedero”. El tópico de la palabra como garantía de perpetuidad ha sido concurrente en la poesía europea desde Horacio, Propercio, y Ovidio.²² Por último, López Martínez señala un quinto rasgo que sólo se refiere a la estructura de los sonetos en los que se expresa este tópico. En ellos, las referencias a las ruinas aparecen en los cuartetos, pero en los tercetos éstas son empleadas como un término comparativo. López Martínez argumenta con esto que las ruinas generalmente no son el tema central de la composición, sino una metáfora que es utilizada para dar perspectiva a la conclusión del poema.²³

A pesar de que los rasgos anteriores son útiles para identificar el tópico de las ruinas en múltiples obras literarias, la aparición de algunas de estas características no necesariamente implica que el *topos* aparezca en un texto, así como la ausencia de otras no implica que no esté ahí: recordemos que, por definición, los tópicos no son estáticos. López Martínez, de hecho, distingue tres fases del uso del tópico durante los Siglos de Oro españoles basándose en la variación de sus rasgos: en la primera de ellas, el uso del tópico se restringe a la *imitatio* del tema poético —casi como un ejercicio de retórica—; en la siguiente, el lugar común asume “tintes

²⁰ López Martínez, *Llave*, p. 241

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 242

²³ *Ibid.*, pp. 242-243

existenciales” porque comienza a ahondar en la decrepitud del momento y se asocia el Imperio español a las ruinas de imperios previos; y en la última de ellas, el tópico sustituye los vestigios del mundo clásico por los del pasado medieval.²⁴ Así, López Martínez demuestra que en tan sólo dos siglos, el tópico de las ruinas se presentó con una gran variación de matices y formas, ya desde repeticiones miméticas del soneto de Castiglione —como lo hizo Gutierre de Cetina— hasta parodias barrocas, como las de Góngora y Quevedo, que revitalizaron este tópico y que rompieron con la automatización de su lectura.²⁵

El tópico de las ruinas se manifiesta en la tradición inglesa desde la Edad Media. Así sucede en uno de los poemas hallados en el manuscrito anónimo de la catedral de Exeter: *The Ruin*. En él, una voz lírica canta en inglés medieval el periplo de un marinero que se enfrenta a los vestigios de un asentamiento romano en la Gran Bretaña. Durante la época isabelina, el tópico de las ruinas —de manera homóloga a la española— apareció en una gran variedad de formas, géneros y temáticas.²⁶ Edmund Spenser tradujo al inglés dos poemas en los que aparece de forma tangible el *topos* de las ruinas: el “*Superbi colli*” de Castiglione y “*Antiquités de Rome*” de Joachim du Bellay. Otra notable aparición del uso de este tópico es el soneto 64 de William Shakespeare en el que voz lírica percibe el paso mortífero del tiempo al contemplar un edificio en ruinas en la tercera estrofa. El ocaso del renacimiento isabelino, sin embargo, no condenó el tópico al olvido. En *Rising from the Ruins*, Bruce Swaffield argumenta que en el siglo XVIII, el *topos* se popularizó en la poesía neoclásica inglesa después de la publicación del

²⁴ López Martínez, *Llave*, p. 243

²⁵ *Ibid.*, pp. 264 — 265

²⁶ Los factores que propiciaron la aparición de este código literario en Inglaterra fueron, entre otros, la divulgación del humanismo italiano por parte de pensadores europeos trashumantes como Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro; la importación de la imprenta de William Caxton, y la propagación de los *studia humanitatis* en el sistema educativo inglés. Stephen Greenblatt *et al.* (eds.), “The Sixteenth Century”, *The Norton Anthology of English Literature*, Nueva York, Norton & Company Inc., 2006, pp. 319-346

poema *The Ruins of Rome* de John Dyer.²⁷ Asimismo, el tópico de las ruinas también se usó de forma recurrente en la lírica inglesa del siglo XIX, como en el “Ozymandias” de Percy Bysshe Shelley, que versa sobre un hombre que encuentra en un mar de arena los fragmentos enterrados de una estatua del faraón Ramsés II; y la celeberrima “Ode on a Grecian Urn” de John Keats, en la que el romántico canta a una antigua vasija en cuyas imágenes se eterniza un tiempo perdido. El *topos* de las ruinas —así en la literatura inglesa como en la española— demuestra que ésta es una forma literaria que, dependiendo del contexto en el que se presenta, manifiesta constantes y variaciones en los tres niveles fundamentales de la retórica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Es una forma que, como las ruinas mismas, trasciende tiempos y que a la vez muta. Laurence Goldstein también ha estudiado el desarrollo de la poesía de ruinas en la tradición inglesa en el libro *Ruins and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature*, enfocándose en la ilustración y el romanticismo. Goldstein parte de la hipótesis en que los poemas de ruinas evocan una emoción hermana del horror, ya que las ruinas predicen nuestra propia decadencia. No obstante, concluye que esta tradición literaria es una que encierra “la experiencia vicaria de morir y realizarse como una tarea necesaria para recuperar el dominio de uno mismo, y a través de este dominio, la felicidad.”²⁸ Así pues, a pesar de la pronunciada brecha que existe entre la tradición hispánica y la inglesa, el tópico de las ruinas parece ser un vaso comunicante constante entre ambas.

Dámaso Alonso distingue dos razones para que una construcción literaria se comparta por dos literaturas: que exista un origen en común, o que —a manera de macrotendencia— haya ocurrido una poligénesis.²⁹ El uso del tópico de las ruinas en ambas obras se debe más

²⁷ Bruce C. Swaffield, *Rising from the Ruins: Roman Antiquities in Neoclassical Literature*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. xiii

²⁸ Laurence Goldstein, *Ruins and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1977, p. 336. La traducción es mía.

²⁹ Dámaso Alonso, “¿Tradición o poligénesis?” *Obras completas*, Tomo VIII, Madrid, Gredos, 1985 p. 716

bien al primer motivo, pues los dos autores entran en contacto con él a través de la tradición literaria europea. Así pues, con base en una obra fundamental para la disciplina de la literatura comparada en español —*Entre lo uno y lo diverso* de Claudio Guillén— es sugerente la hipótesis de que este tópico funciona como una estructura diacrónica que concilia lo local y lo universal, porque es una fórmula literaria configurada en una dimensión supranacional.³⁰

En *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*, Cecilia Enjuto Rangel señala la importante presencia de la poética de las ruinas en la lírica moderna y analiza algunas obras de T.S. Eliot y Luis Cernuda a la par de poemas de Pablo Neruda, Charles Baudelaire y Octavio Paz.³¹ Entre sus páginas se halla un análisis comparativo entre el poema “La cygne” del poeta maldito y “Otras Ruinas” de Cernuda, pieza del poemario *Vivir sin estar viviendo*. En él, Enjuto Rangel argumenta que las dos obras, a través de lo que llama una “poética de la desilusión”, abordan las ruinas como la encarnación material de un estado histórico. Señala también que ambos poetas utilizan las ruinas como recurso para cuestionar el presente y su devenir. Además de esto, compara obras de Eliot y Paz con base en la forma en que ambos establecen un diálogo con la tradición barroca mediante el motivo de las ruinas. Para hacer esto, analiza cómo Eliot recupera la poesía de John Donne en “Whispers of Immortality” y cómo Paz retoma a Francisco de Quevedo en “Homenaje y profanaciones” y compara “Petrificada Petrificante” de Octavio Paz con *La tierra baldía*, argumentando que ambos poemas relacionan las ruinas a conflictos bélicos del siglo XX y las develan como “advertencias” para la civilización de sus tiempos. Añade, también, que al concientizar la presencia del pasado en las ruinas, Eliot y Paz buscan reconciliar la Antigüedad con la Modernidad, planteando una poética de vuelta a los orígenes.³² También analiza “Noche de Luna”, “Lamento y Esperanza”,

³⁰ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 29, 372

³¹ Cecilia Enjuto Rangel, *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette, Purdue University Press, 2010

³² Enjuto Rangel, *op. cit.*, pp. 276—277

“Elegía Española [I]” y “Elegía Española [II]” de *Las nubes* comparándolas con otros poemas producidos en el contexto de la Guerra Civil Española: “Canto sobre unas ruinas” y “Alturas de Machu Pichu” de Pablo Neruda y “Elegía a un joven muerto” de Octavio Paz. La autora sostiene que en los poemas que giran alrededor de la Guerra Civil Española, las ruinas son abordadas como estragos de la modernización y como una herramienta para producir memoria histórica.³³ Asegura que, a través de los poemas de *Las nubes*, Luis Cernuda presenta dos posturas políticas distintas: una esperanzadora y nacionalista y otra más bien existencialista e incluso nihilista.³⁴ Además de las agudas lecturas de Enjuto Rangel de los poemas de Luis Cernuda y T.S. Eliot a la luz del tópico de las ruinas, su estudio nos parece importante para este análisis porque vincula este *topos* a la idea de la modernidad, argumentando que éste se adhiere a diferentes posiciones políticas y estéticas a través de las épocas. Señala, por ejemplo, que mientras que en la poesía barroca el tópico se enfocó en mostrar la vulnerabilidad de los imperios, en el romanticismo esta misma fórmula literaria fue utilizada para “deshistorizar” el pasado y suscitar, más bien, una reflexión individualista sobre la ruina del propio ser. La autora concluye que la poesía moderna de ruinas se distingue de sus antecesoras porque en ésta el *topos* cumple una función de crítica alegórica hacia la guerra y la modernización.³⁵ Afirma que el tópico de las ruinas en la poesía moderna, aún cuando distorsiona el pasado y deforma el presente, devela los “efectos de la realidad” material, por lo que este *topos* dota a los textos de cierta agencia histórica y política. Aunque en buena medida coincidimos con este último juicio, parece que con base en la definición de tópico literario que propone López Martínez y los rasgos comunes que ella describe en los poemas de ruinas, pueden vislumbrarse muchos más

³³ Enjuto Rangel, *op. cit.*, p. 205

³⁴ *Ibid.*, p. 207

³⁵ *Ibid.*, p. 274

aspectos de la operatividad del tópico así en las obras de Eliot y Cernuda como en el resto de la poesía moderna.

Resulta clave mencionar también a Francisco Ruiz Soriano, quien lleva a cabo uno de los pocos estudios comparativos que se han hecho entre la obra de Cernuda y T.S. Eliot a nivel de tópicos en “Ejemplos de tópicos coincidentes en la obra de Alberti, Eliot y Cernuda”. Analiza dos tópicos en estos autores: “la ciudad estéril” y el “cuerpo vacío”. Ruiz Soriano apunta que en la lírica de los tres poetas existe una visión de la ciudad como “un espacio 'irreal' deshumanizado, símbolo de la tierra estéril por donde vaga el hombre vacío, tanto de espiritualidad como de ideales”. Ruiz Soriano argumenta que la construcción del espacio urbano desde esta perspectiva tiene sus orígenes en Baudelaire, a partir de poemas como “Los siete ancianos” en *Las flores del mal* (1857).³⁶ El encuentro de tópicos compartidos entre los dos poetas del 27 y los de Eliot lo adjudica a la presencia de Baudelaire como un predecesor, enfocándose solamente en hechos literarios, no necesita recurrir al modelo de las influencias para explicar la relación que existe entre los poemas. Resalta una gran cantidad de similitudes entre *La tierra baldía* y algunos poemas de Cernuda pertenecientes a libros que fueron escritos años antes del contacto del sevillano con la tradición inglesa, tales como *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1930). También encuentra en los poemas de la juventud de Cernuda el uso de tópicos europeos comunes, demostrando que la tradición supranacional está presente en la obra de Cernuda antes de su lectura de T.S. Eliot, lo cual nos dirige a la hipótesis de que las similitudes y resonancias de las obras de los dos no pueden enfocarse simplemente como producto de una influencia. Además, los dos *topos* de la “ciudad estéril” y “los hombres vacíos” que trabaja Ruiz Soriano tienen una afinidad con el tópico de las ruinas, pues todos ellos giran alrededor del

³⁶ Francisco Ruiz Soriano, “Ejemplos coincidentes de los tópicos de “La ciudad estéril” y “Los hombres vacíos” en T.S. Eliot, Luis Cernuda y Rafael Alberti” en *Anales de la poesía española*, 18, vol.1/2, 1993 p. 296

concepto de la pérdida.

Atendiendo a estos estudios, es evidente que la obra de T.S. Eliot tuvo peso en la poética de Cernuda, no obstante no existe un estudio enfocado en una comparación tópica entre *La tierra baldía* y *Las nubes*, aun cuando ambas obras fueron producto de la guerra. Mientras que estudios como el de Hughes se han enfocado en resaltar resonancias formales, muchos otros enfatizan las similitudes entre las obras centrándose en la noción de la influencia. Tomando en consideración este panorama, el propósito de esta investigación es hacer un análisis comparativo de estas dos obras para revelar su afinidad temática con el tópico de las ruinas como eje. Para ello, cotejaremos los poemas de Cernuda a la luz de la primera traducción de *La tierra baldía* a lengua castellana, realizada por Ángel Flores en 1930.

Para adentrarnos en algunas de las minucias que hay en el uso del tópico en cuestión en las dos obras, utilizaremos como mapa para nuestro análisis comparativo cuatro de los rasgos categorizados por López Martínez: apóstrofe a las ruinas, la descripción de los vestigios, el uso de contrastes entre presente y pasado y la importancia de la palabra como garantía de la perpetuidad. No obstante, cabe señalar que en nuestro análisis no consideraremos el quinto de estos rasgos, puesto que este es exclusivo de sonetos y ninguno de los textos del corpus presenta dicha forma.

Tomando en consideración que López Martínez también señala que los tópicos tienden a trasladarse de lo literario a otros géneros artísticos otros medios y que en *La tierra baldía* el uso del *topos* sobrepasa las barreras de lo literario, resulta necesario también tomar en cuenta el concepto de “referencia intermedial” (remediación) que define Irina Rajewsky como “el producto de un medio que usa sus propias herramientas específicas ya sea para hacer referencia a una obra en particular que ha sido producida en otro medio (*i.e.*, lo que

en la tradición alemana es conocido como *Einzelreferenz*, ‘referencia individual’), o para hacer referencia a otro subsistema de un medio (como un género cinematográfico) o a otro medio como sistema (*Systemreferenz*, ‘referencia de sistema’).”³⁷ El uso de este concepto, aunque no es el eje de la tesis, resulta de gran provecho para extender nuestro entendimiento de los límites del tópico literario y sus manifestaciones en las obras de Eliot y Cernuda.

³⁷ Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, (6), 2005, pp. 43-64. La traducción es mía.

III. ELEGÍAS EN RUINAS: LAS NUBES

El presente capítulo se enfoca en el análisis del uso del tópico de las ruinas en *Las nubes* de Luis Cernuda, el cual fue publicado en 1940. El tópico aparece en varios de los poemas de este libro. En algunos se reiteran los rasgos tradicionales de este *topos*, en otros se les modifica, y en otros más se presentan a la par de otros motivos literarios.³⁸ Dentro del poemario, este maleable tópico funciona como un vaso comunicante entre épocas y tradiciones literarias distintas. Los poemas de *Las nubes* que seleccioné para el análisis son “Noche de luna”, “La fuente”, “Sentimiento de otoño”, “Lamento y esperanza”, “Elegía española [I]”, “Elegía española [II]”, “Resaca en Sansueña”, “La visita de Dios”, “Cementerio en la ciudad”, “Deseo” y “El ruiseñor sobre la piedra”.

Vale la pena recordar los cuatro rasgos que López Martínez reconoce en el uso de este recurso en la tradición literaria. Estos son los siguientes: el uso de un llamado vocativo a las ruinas (apóstrofe); la presencia de una descripción de los fragmentos de las ruinas que va de abajo hacia arriba o de lo particular a lo general y que conduce a una reflexión filosófica; el uso de contrastes entre pasado y presente, y por último, la utilización del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad.

LO NATURAL ETERNO FRENTE A LO HUMANO EFÍMERO (“NOCHE DE LUNA”)

En *Las nubes* de Luis Cernuda, el tópico de las ruinas se presenta desde el poema de apertura, “Noche de luna”. En él, aparece de una forma poco convencional. Usualmente, cuando el tópico de las ruinas aparece, la voz lírica es la de un sujeto que observa el objeto en ruinas. Cernuda divide este papel en dos. Quien observa las ruinas es la luna, la cual adquiere

³⁸ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo 1924-1962*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975

este papel a través de una prosopopeya, y el sujeto lírico es más bien una voz omnisciente que se expresa en tercera persona.

Además de esto, en “Noche de luna” también se modifica el tercer rasgo del tópico de las ruinas que señala López Martínez. Tradicionalmente, se contrasta un solo pasado —cuando la ruina era un monumento— con el presente en el que las contempla el sujeto lírico. En este poema no se contrastan sólo estos dos tiempos sino varias épocas del pasado, el presente y el futuro. Esto se debe a que el sujeto del poema no es un ser humano, sino un ente astronómico. La luna del poema es testigo de toda obra humana, de todo tiempo de esplendor y decadencia. La séptima estrofa del poema —después de varias reflexiones sobre la vastedad de los ciclos humanos de los que ha sido testigo la luna— particulariza el tópico de las ruinas como la descripción de los vestigios de un castillo. A esto somos conducidos por una anafórica pregunta de cantidad con respuestas de proporciones inasibles (“Cuánta sangre ha corrido/Ante el destino intacto de los dioses”, “Cuánto semen vio surgir entre espasmos/De cuerpos hoy deshechos”)³⁹:

Cuántas claras ruinas,
Con jaramago apenas adornadas,
Como fuertes castillos un día las ha visto;
Piedras más elocuentes que los siglos,
Antes holladas por el paso leve
De esbeltas cazadoras, un neblí sobre el puño,
Oblicua la mirada soñolienta
Entre un aburrimiento y un amor clandestino

Sombras, sombras efímeras.⁴⁰

Esta reflexión no sólo muestra la persistencia temática del tópico de las ruinas, sino que entabla un diálogo con el uso tradicional de este recurso literario. En el cuarto verso de este

³⁹ Cernuda, *op. cit.*, p. 134

⁴⁰ *Id.*

octeto se considera a las piedras como “más elocuentes que los siglos” y los restos materiales del pasado, a manera de testimonio de éste, recrean fantasmalmente el tiempo que ya no es. A pesar de ello, los versos que suceden a esta descripción no indagan en el pasado esplendoroso en el que sabemos que las piedras estuvieron alzadas como fuertes castillos. En los versos quinto y sexto de esta estrofa se habla de otro pasado de las piedras, uno en el que no estuvieron erigidas. Hacen una retrospectiva a un momento en el que las rocas estuvieron bajo los pies de cazadoras —un tiempo primitivo en el que se hallaban en un estado natural— y desprovistas de un significado para la sociedad. Posteriormente, en el cierre de la estrofa, se describe que la mirada de la luna es ambivalente, pues muestra tanto amor como aburrimiento. La siguiente estrofa explica esta aparente contradicción del gesto de la luna al resumir su relación con la humanidad a la que observa. Mira las obras de la especie como “sombras efímeras”. Ante sus ojos eternos, las ruinas pierden la trascendencia que le dan los ojos humanos.⁴¹ Así, el primer poema de *Las nubes* hace uso del tópico de las ruinas pero no para proferir un lamento hacia una época perdida, sino para destacar la intrascendencia del ser humano frente a una naturaleza sempiterna.

Podemos ver que en “Noche de luna” operan tres modificaciones notables con respecto a la tradición del tópico de las ruinas. La primera de ellas es la adhesión de un observador no-humano. La segunda es que la voz lírica opera como una especie de narrador que gana la misma intemporalidad que la luna que contempla los vestigios. Esto permite que el poema contraste más que un pasado con un presente; el sujeto lírico que narra el poema y la luna atestiguan el planeta desde los inicios de la especie humana hasta su ulterior desaparición. La tercera modificación que encontramos es que aunque el tercer rasgo canónico de los

⁴¹ Esta percepción, a su vez, se relaciona con otro tópico arraigado en la tradición hispánica y que fue concurrente en el barroco español: el del “gran teatro del mundo”, metáfora a partir de la que se entendía la vida humana como una serie de acciones dramáticas evanescentes. Este tópico también fue estudiado por Curtius modernos en *Literatura europea y edad media* (1948).

poemas de ruinas que señala López Martínez —el uso de contrastes temporales— sí se presenta en “Noche de luna”, esto no sucede de acuerdo con la convención. En este poema, no se acentúa la gloria de ninguna época pasada, pues en el recorrido histórico que hace el sujeto lírico sólo se acentúa la violencia como una constante de todas las épocas. En “Noche de luna”, el plano temporal que se exalta por encima de los demás es un futuro en el que ya no hay presencia de la especie: en la última estrofa se cuenta cómo la luna es testigo del fin de la humanidad y contempla en silencio “un mundo que ha sido/y la pura belleza de la nada”.⁴²

No debemos pasar por alto que “Noche de luna” establece contacto directo con un poema de ruinas áureo: “Canción a las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro. Esta relación ya la había señalado Wilson en “Las Deudas de Cernuda”, en el que cita la séptima estrofa de “Noche de luna” y señala su afinidad con los siguientes versos de Caro:

Este despedazado anfiteatro
impío honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya traducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo! Representa
cuánta fue su grandeza, y es su estrago.⁴³

Para Wilson, el hecho de que exista esta relación de intertextualidad entre “Noche de luna” y el poema de Caro “añade una nueva dimensión a la elegía de Cernuda”.⁴⁴ Podemos asociar este ejercicio intertextual con el motivo que López Martínez señala como el cuarto rasgo de la poesía de ruinas: la asociación de la palabra con la perpetuidad. Al hacer eco de estos versos áureos, “Noche de Luna” alude a la trascendencia de la “Canción a las ruinas de Itálica”.

⁴² Cernuda, *op. cit.*, p. 135

⁴³ Pedro Blanco Suárez, *Poetas de los siglos XVI y XVII*, Instituto-Escuela, Madrid, 1923, p. 299

⁴⁴ Edward Wilson, “Las deudas de Cernuda”, en *Entre las jarchas y Cernuda*, trad. Sara Struuck, Ariel, México, 1977, p. 320

“La fuente” es otro poema de *Las nubes* en el que el tópico de las ruinas se utiliza como eje para contrastar lo eterno con lo fugaz. A diferencia de “Noche de Luna”, este poema es más críptico porque en ningún punto revela la identidad de la voz lírica. Existen, sin embargo, varios elementos en el texto que nos permiten discernir quién —o qué— profiere los versos. Debido a esto, considero que “La fuente” incorpora un género de la tradición oral popular: la adivinanza. Al igual que este género, el poema se enuncia en primera persona y devela pistas con las que el receptor debe de descifrar un enigma. Si nos damos a la tarea de elucidar quién es la voz lírica, las primeras estrofas revelan que es una fuerza que no es humana, que al igual que la luna en “Noche de luna”, manifiesta emociones, como su deseo que se yergue “hacia el pálido aire”.⁴⁵

El tópico de las ruinas es esencial en la auto-caracterización del sujeto lírico. Una de las primeras descripciones que éste hace de sí mismo es en la primera estrofa, en la que compara su deseo con una “esbelta columna, mas truncada su gracia”.⁴⁶ En la tercera estrofa, asimismo, el sujeto lírico describe un escenario en ruinas donde abundan “estatuas por el tiempo vencidas”.⁴⁷ Aquí, el sujeto no reflexiona sobre las ruinas que observa sino sobre sí mismo, lo cual implica una modificación interesante del tópico. A partir de este punto, el poema adquiere un cariz metaliterario. El sujeto lírico declara que está haciendo una representación, pues “copia” la “piedra” con palabras, fijando su “trémulo esculpir de líquidos momentos”.⁴⁸ Tras esto, revela una cualidad que define su identidad: “única entre las cosas, muero y renazco siempre”.⁴⁹ Con base en este verso, sostenemos que el sujeto lírico de “La fuente” es la poesía

⁴⁵ Cernuda, *op. cit.*, 147

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 148

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Id.*

en sí misma. Como el sujeto del poema que muere y renace siempre, la palabra evanece pero trasciende. Dentro de este marco de interpretación, se puede leer en el poema una exaltación del cuarto rasgo del tópico de las ruinas, que es la asociación de la palabra a la perpetuidad. “La fuente” es un poema que hace una reflexión sobre la palabra desde el *topos* de las ruinas.

Podemos ver también que el tópico de la palabra como garantía de perpetuidad, a su vez, se presenta en la penúltima estrofa de “La fuente”. En ésta, el sujeto lírico se describe como un cuerpo a través del que perviven dejos del pasado. No obstante, estos restos no se encuentran en un estado de ruina. Más bien trascienden como misterios, porque forman parte del críptico cuerpo del sujeto lírico:

Por mí yerran al viento apaciguados dejos
De las viejas pasiones, glorias, duelos de antaño,
y son, bajo la sombra naciente de la tarde,
Misterios junto al vano rumor de los efímeros.⁵⁰

En “La fuente” no se presenta el tercer rasgo del tópico de las ruinas, que es el uso de contrastes entre pasado y presente. Más bien, todo el poema se enfoca en un presente que evanece y el sujeto lírico se describe como una fuerza que pacifica el entorno en ese tiempo. Vemos también que la voz lírica tiene consciencia de esto, pues se considera a sí misma el “divino rescate a la pena del hombre”, la “confusión de la muerte resuelta en melodía”.⁵¹

Si leemos que el sujeto lírico de “La fuente” es la poesía en sí misma, también podemos considerar que este poema se adhiere a otro tópico común entre las artes: la *paragone*, que es el debate sobre la superioridad de un arte sobre otra. En “La fuente”, esto se muestra en que el sujeto lírico —la poesía— declara que es único entre las cosas porque muere y renace siempre, mientras que las estatuas que describe han sido vencidas por el tiempo.

⁵⁰ Cernuda, *op. cit.*, p. 148

⁵¹ *Id.*

LO ARRUINADO FRENTE A LO ANIMADO (“SENTIMIENTO DE OTOÑO”)

Luis Cernuda contrapone el tópico de las ruinas a un entorno natural en otro poema de *Las nubes* titulado “Sentimiento de otoño”. En éste, a diferencia de “Noche de luna”, no acentúa el contraste entre lo natural-eterno y lo humano-efímero, pues las ruinas se funden con el ambiente en el que se encuentran. Además de esto, se modifica el tercer rasgo del tópico que señala López Martínez. En este poema no se contrasta el tiempo de la gloria pasada de las ruinas con su estado en el presente.⁵² El tiempo presente que se describe —la llegada del otoño— es un momento de vuelta a la vida.

La primera mención de ruinas en “Sentimiento de otoño” aparece en la primera estrofa. En ella, Cernuda describe cómo llueve un “otoño aún verde” encima de unos “viejos mármoles”.⁵³ Podemos ver entonces que las ruinas en este poema son los remanentes de un pasado descompuesto que contrastan con el ambiente sosegado en el que hay “formas transparentes por el valle” y “embeleso en las fuentes”.⁵⁴ Es de notar que incluso el tiempo se describe como una fuerza positiva que anuncia la llegada de “celestes alas” que brillan en el pálido aire.⁵⁵ Esta noción se reitera en la última estrofa, en la que Cernuda equipara el odio con nubes grises que pasan como una sombra; es la descripción del fin de una tempestad. Consideramos, entonces, que en “Sentimiento de otoño” el uso de contrastes temporales opera de una forma contraria a la convención. En este poema las ruinas no son el remanente de una gloria perdida, sino vestigios de un momento de destrucción contra los que reverdece una nueva estación.

⁵² Cernuda, *op.cit.*, p. 144

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Id.*

No debemos pasar por alto que en “Sentimiento de otoño” el tópico de las ruinas entra en contacto con otro *topos* clásico: el *locus amoenus*, que es un recurso esencial en la poesía bucólica. Este otro tópico se destaca como la descripción de un ambiente plácido a través de la enumeración de elementos naturales. Al igual que el *topos* de las ruinas, es fundamentalmente locodescriptivo. Ambos *topoi* se utilizan para describir un solo espacio. Éste es un poema que describe una transición. Mientras que las ruinas remiten a un pasado desolador, el espacio está en proceso de convertirse en un *locus amoenus* en el presente. Así pues, podemos observar que al establecer un diálogo con otro tópico de la lírica occidental, Cernuda modifica el uso más convencional del *topos* de las ruinas, con lo cual expande las posibilidades poéticas de los dos *topoi*. “Sentimiento de otoño” es un poema que demuestra que no toda modificación de la tradición implica una ruptura: la combinación de los tópicos existentes es suficiente para transformarlos.

LA REVOLUCIÓN EN RUINAS (“LAMENTO Y ESPERANZA”)

“Lamento y esperanza” es otro poema de *Las nubes* con un uso peculiar del tópico de las ruinas, porque es una elegía y un canto de resistencia al mismo tiempo. En este poema el uso del *topos* es un poco menos evidente que en los poemas estudiados hasta ahora, pues sólo hay una referencia explícita a un entorno en ruinas en uno de los versos de la tercera estrofa. No obstante, el poema sí se enfoca en un objeto que ha sido transformado por la fuerza del tiempo, pero éste no es un objeto material. Este objeto es la idea de la revolución.

La *dispositio* de “Lamento y esperanza” es de particular interés porque las estrofas del poema se refieren a distintos estadios cronológicos. En este sentido, presenta el uso de contrastes entre tiempos que López Martínez distingue como el tercer rasgo del *topos* de las

ruinas. En la primera estrofa, se nos presenta un sujeto lírico plural que se expresa en primera persona y el sujeto rememora su infancia:

Soñábamos algunos cuando niños, caídos
En una vasta hora de ocio solitario
Bajo la lámpara, ante las estampas de un libro,
Con la revolución. y vimos su ala fúlgida
Plegar como una mies los cuerpos poderosos.⁵⁶

En ella, la idea de la revolución es descrita como un sueño colectivo, un “ala fúlgida” a la que el sujeto vio “plegar como una mies los cuerpos poderosos.”⁵⁷ En la segunda estrofa, el sujeto lírico plural se enfoca en su juventud. En este momento cronológico se describe que la idea de la revolución ha sido desgastada por un mundo en el que el desorden y la injusticia se han propagado a través de ciudades y campos.

Jóvenes luego, el sueño quedó lejos
De un mundo donde desorden e injusticia,
Hinchendo oscuramente las ávidas ciudades,
Se alzaban hasta el aire absorto de los campos.
y en la revolución pensábamos: un mar
Cuya ira azul tragase tanta fría miseria.⁵⁸

En contraste con la primera estrofa, en este punto del poema la idea de la revolución se describe como una añoranza moral. El sujeto lírico plural dice que en ese momento, concebía a esta idea como el único remedio para la miseria del mundo: “Y en la revolución pensábamos: un mar/cuya ira azul tragase tanta fría miseria.”⁵⁹

El fracaso de la revolución se describe en la tercera estrofa, donde el sujeto lírico afirma:

⁵⁶ Cernuda, *op. cit.*, pp. 146-147

⁵⁷ *Ibid.*, p. 147

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ *Id.*

El hombre es una nube de la que el sueño es viento.
¿Quién podrá al pensamiento separarlo del sueño?
En la calma este soplo de muerte que nos lleva
Pisando entre ruinas un fango con rocío de sangre⁶⁰

Pensamos que el primero de estos versos declara que el hombre no puede moverse si no tiene un sueño que lo empuje. Recordando que en la primera estrofa del poema el sujeto lírico se refiere a la idea de la revolución como su sueño de la infancia, tenemos espacio para considerar que el sueño del que se habla en este verso se refiere justamente a la revolución. El sujeto describe que está estancado porque la idea del cambio social no lo empuja igual que antes. Esto implica que el “soplo” que anima al sujeto y las ruinas que lo rodean son, de alguna manera, los vestigios de la idea de la revolución.⁶¹

Parece evidente que en la tercera estrofa de “Lamento y esperanza” aparecen varias ambigüedades. Esto se debe a que el sujeto lírico establece una relación ambivalente con las ruinas que contempla. Por un lado, las ve como una esperanza, pues su cuerpo desvalido sigue caminando gracias a la fuerza del “soplo de muerte” que es la ruina del sueño revolucionario. Además, podemos considerar que el sujeto lírico tiene la certeza de que habrá un porvenir para la humanidad porque se dirige a sus receptores en tiempo futuro. Por el otro, el sujeto lírico lamenta el estado en ruinas en el que se encuentra su entorno pantanoso y rociado de sangre. Esta misma ambivalencia se revela en que el sujeto lírico no considera que los sujetos del futuro a los que se dirige vayan a ser sujetos completos, pues augura que carecerán de la fuerza de un sueño que los empuje y afirma que envidiarán la fuerza que lo anima.⁶²

En la cuarta estrofa de “Lamento y esperanza” se describe a España como el espacio en ruinas.

⁶⁰ Cernuda, *op. cit.*, 147

⁶¹ *Id.*

⁶² *Id.*

Un continente de mercaderes y de histriones,
Al acecho de este loco país, está esperando
Que vencido se hunda, solo ante su destino,
Para arrancar jirones de su esplendor antiguo.
Le alienta únicamente su propia gran historia dolorida.⁶³

Este es el momento del poema en el que aparecen más referencias al momento histórico en el que se escribió. Los cuatro primeros versos de ésta describen el estado social y político de España. En ellos, la voz lírica denuncia la forma en que una Europa capitalista (“Un continente de mercaderes y de histriones”) acecha a “este loco país” porque planea explotarlo después de que “vencido se hunda”.⁶⁴ Queda claro que el sujeto lírico da por hecho el declive de su patria. Sin embargo, el último verso de esta estrofa señala que el cuerpo de España todavía tiene un hálito que la mueve: “su propia gran historia dolorida”.⁶⁵

Podemos ver que en esta estrofa el *topos* de las ruinas se utiliza para describir a España. No obstante, en este caso los vestigios del pasado que se nos presentan —que son la historia dolorida del país— no se utilizan para enfatizar la muerte como en los poemas barrocos en los que la ruina se asociaba al *topos* del *memento mori*. En este poema los fragmentos del pasado son un indicador de la vida que resta. La “historia dolorida” de España que se describe en esta estrofa puede asociarse al “soplo de muerte” de la idea de la revolución que se describe en la anterior. En las dos descripciones, podemos ver que el pasado no es considerado como un tiempo muerto; más bien, en ambas se le describe como una fuerza que mantiene vivo al presente.

Podemos ver que en este poema el sujeto lírico lamenta el estado en ruinas de España y de la idea de la revolución en su tiempo presente; sin embargo, estas ruinas también le evocan una esperanza. En la estrofa final del poema, menciona la esperanza en un mensaje de

⁶³ Cernuda, *op. cit.*, p. 147

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Id.*

resistencia estoica (“Si con dolor el alma se ha templado, es invencible;/Pero, como el amor, debe el dolor ser mudo:/No lo digáis, sufridlo en esperanza.”).⁶⁶ Vale decir que en estos últimos versos, el sujeto lírico declara que el dolor puede volver más fuertes a los sujetos. Con ello, defiende que el individuo puede soportar la fragmentación de su entorno, de su país y de sus ideas mientras sea resistente. Para el sujeto lírico, la resistencia ante la ruina de sus tiempos implica la posterior reintegración del todo. En el último verso, el sujeto se dirige al lector y declara con contundencia que a pesar de su sufrimiento, el pueblo español tarde o temprano volverá a su esplendor, abriéndose como una “rosa eterna en los mares”.⁶⁷

Como bien lo indica el título del poema, se contraponen dos sentires aparentemente contradictorios en “Lamento y esperanza”. En gran parte, se logra esto a través de a la modificación de los usos convencionales del *topos* de las ruinas. Reiteremos, en primera instancia, que el sujeto lírico lee las ruinas de una forma ambivalente. Esto se manifiesta también en la forma en la que el poema emplea dos de los rasgos comunes que López Martínez destaca en el *topos* de las ruinas. Por un lado, el uso de contrastes entre tiempos es muy claro porque la *dispositio* de las estrofas del poema y el cambio de tiempos verbales en ellas acentúa las divisiones entre los distintos momentos cronológicos que describe el poema. Este poema modifica el uso convencional de contrastes temporales porque lamenta el estado de las ruinas en el presente, pero también apela a la resistencia. Además, confía en la existencia de un porvenir. Por otro lado, el motivo de la palabra como garantía de perpetuidad también aparece en el poema, porque el sujeto lírico varias veces se dirige a un lector colectivo futuro. Al hacer esto, reconoce la trascendencia de sus propias palabras. Además, la asociación entre palabra y perpetuidad también se muestra a través de una relación de intertextualidad en “Lamento y

⁶⁶ Cernuda, *op. cit.*, p. 147

⁶⁷ *Id.*

esperanza” ya que la primera estrofa del texto es una paráfrasis de los primeros versos de “El viaje” de Baudelaire, como bien ha señalado Edward Wilson.⁶⁸

UNA TIERRA EN AGONÍA (“ELEGÍA ESPAÑOLA (I)”)

Además de “Lamento y esperanza”, entre los poemas de *Las nubes* se pueden encontrar más elegías. Algunas de éstas son dedicadas a personajes específicos, como “A un poeta muerto” —dirigida hacia el amigo y coetáneo de Cernuda, Federico García Lorca— y “A Larra con unas violetas”. Las más emblemáticas del libro son aquellas dedicadas a la patria de Cernuda. Ambas tienen el título “Elegía española” pero las diferencia un número romano. Los dos poemas giran alrededor de la Guerra Civil y se dirigen a España en segunda persona pero hay diferencias notables entre ellas. Mientras que en la primera se habla de España como una madre desahuciada, la segunda hace un especial énfasis en la separación del sujeto lírico con la tierra española. Considero que dichas diferencias son centrales en la composición de ambos poemas e inciden en la forma en la que el *topos* de las ruinas aparece en las dos.

“Elegía española [I]” inicia con un llamado vocativo del sujeto lírico a España, pidiéndole que hable.

Dime, háblame
Tú, esencia misteriosa
De nuestra raza
Tras de tantos siglos,
Hálito creador
De los hombres hoy vivos,
A quienes veo por el odio impulsados
Hasta ofrecer sus almas
A la muerte, la patria más profunda.⁶⁹

Esto remite al primer rasgo que López Martínez destaca en el uso del tópico de las ruinas: el llamado vocativo (también llamado apóstrofe) del sujeto lírico al objeto en ruinas,

⁶⁸ Wilson, *op. cit.*, p. 321

⁶⁹ Cernuda, *op. cit.*, p. 138

que, en este poema, es España. Posteriormente, la describe como una madre sobre cuyo cuerpo sus hijos se asesinan unos a otros. Estas descripciones nos hacen pensar que en este poema se establece un contacto entre dos *topoi* europeos: el tópico de las ruinas y la figuración de la tierra como *mater generationis*. Vemos que, en este poema, la tierra madre se halla en ruinas; está en un estado equiparable a la catatonia. Esto es perceptible en cómo el sujeto lírico le pide que hable, como quien intenta despertar un cuerpo desmayado: “Dime, háblame”.⁷⁰ Esta frase se repite como anáfora en la tercera estrofa en la que le pide que diga una sola palabra. Aunque el texto se presenta como una canción mortuoria para España, el sujeto lírico no la percibe como un sujeto muerto. Con base en las órdenes que le da, podemos ver que la concibe como si se hallara en un limbo entre vida y muerte. El yo lírico incluso le canta con el afán de reanimarla:

No te alejes así, ensimismada
Bajo los largos velos cenicientos
Que nos niegan tus anchos ojos bellos.⁷¹

Más adelante, el sujeto lírico vuelve a mostrar la intención por reanimar el cuerpo entumido de España cuando le pide que contemple “a través de las lágrimas” a los cobardes que reniegan su nombre y su regazo.⁷² Esta serie de elementos nos permite ver que, aunque el poema se nos presenta como una elegía, el sujeto lírico se dirige a España como un cuerpo vivo.

Contempla ahora a través de las lágrimas:
Mira cuántos traidores,
Mira cuántos cobardes
Lejos de ti en fuga vergonzosa,
Renegando tu nombre y tu regazo,
Cuando a tus pies, mientras la larga espera,

⁷⁰ Cernuda, *op. cit.*, p. 138

⁷¹ *Ibid.*, p. 139

⁷² *Ibid.*, p. 140

Si desde el suelo alzamos hacia ti la mirada,
Tus hijos sienten oscuramente
La recompensa de estas horas fatídicas.

No sabe qué es la vida
Quien jamás alentó bajo la guerra.
Ella sobre nosotros sus alas densas cierne,
y oigo su silbo helado,
y veo los muertos bruscos
Caer sobre la hierba calcinada,
Mientras el cuerpo mío
Sufre y lucha con unos enfrente de esos otros.

No sé qué tiembla y muere en mí
Al verte así dolida y solitaria,
En ruinas los claros dones
De tus hijos, a través de los siglos;
Porque mucho he amado tu pasado,
Resplandor victorioso entre sombra y olvido.

Tu pasado eres tú
y al mismo tiempo es
La aurora que aún no alumbra nuestros campos.
Tú sola sobrevives .
Aunque venga la muerte;
Sólo en ti está la fuerza
De hacernos esperar a ciegas el futuro.⁷³

España es descrita como un cuerpo en ruinas, sin embargo se enfatiza que puede volver a la vida. De hecho, el sujeto lírico concluye el poema con la certeza de que tarde o temprano España se reintegrará, argumentando que las vidas humanas son efímeras mientras que ella es “eterna”:

Que por encima de estos yesos muertos
y encima de estos yesos vivos que combaten,
Algo advierte que tú sufres con todos.
y su odio, su crueldad, su lucha,
Ante ti vanos son, como sus vidas,
Porque tú eres eterna
y sólo los creaste
Para la paz y gloria de su stirpe.⁷⁴

⁷³ Cernuda, *op. cit.*, p. 141

⁷⁴ *Id.*

En “Elegía española [I]” se destaca una descripción de un panorama en ruinas (“No sé qué tiembla y muere en mí/Al verte así dolida y solitaria,/En ruinas los claros dones/De tus hijos a través de los siglos”).⁷⁵ En ella, es claro que se presenta el tercer rasgo del tópico de las ruinas —el uso de contrastes entre presente y pasado— porque los hijos de España de los siglos pasados son considerados virtuosos en comparación con el presente del país. El “resplendor victorioso” del pasado de España se halla yerto “entre sombra y olvido” en el presente del poema.⁷⁶ No obstante, recordemos que la ruina de España no es considerada por el sujeto lírico como un estado definitivo, pues la última estrofa nos asegura que ésta es transitoria. Podemos considerar, entonces, que el contraste temporal del poema se hace entre pasado, presente y futuro. Además, cabe señalar que el sujeto lírico hace un claro énfasis en que al ver las ruinas de los antiguos dones españoles algo muere dentro de sí mismo. Él también se encuentra en ruinas. Esto nos permite aseverar que en este poema el sujeto emula las ruinas que contempla.

LA FRACTURA DEL EXILIO (“ELEGÍA ESPAÑOLA (II)”)

En “Elegía española [II]” Cernuda describe una España diferente a la de “Elegía española [I]”. En primera instancia, en este poema se enfatiza que el sujeto lírico está separado de España, a la que se dirige en segunda persona. Desde la primera estrofa, esta separación se describe como una fractura; no obstante, se resalta que existe un puente que une al sujeto con su interlocutor: la memoria. A pesar de la separación material entre el sujeto lírico y su tierra, el recuerdo es un vehículo que permite una suerte de unión espiritual entre él y España:

⁷⁵ Cernuda, *op. cit.*, p. 141

⁷⁶ *Ibid.*, p. 141

Ya la distancia entre los dos abierta
Se lleva el sufrimiento, como nube
Rota en lluvia olvidada, y la alegría,
Hermosa claridad desvanecida;
Nada altera entre tú, mi tierra, y yo,
Pobre palabra tuya, el invisible
Fluir de los recuerdos, sustentando
Almas con la verdad de tu alma pura.
Sin luchar contra ti ya asisto inerte
A la discordia estéril que te cubre,
Al viento de locura que te arrastra.
Tan sólo Dios vela sobre nosotros,
Árbitro inmemorial del odio eterno.⁷⁷

En este poema el sujeto lírico contempla un cuerpo en ruinas desde el recuerdo. El objeto en ruinas, al igual que en “Elegía española [I]”, es la misma España. En la segunda estrofa se hace una enumeración que nos remite al segundo atributo que reconoce López Martínez en el tópico de las ruinas: la descripción de las *fragmenta* de las ruinas.

Tus pueblos han ardido y tus campos
Infecundos dan cosecha de hambre;
Rasga tu aire el ala de la muerte;
Tronchados como flores caen tus hombres
Hechos para el amor y la tarea;
Y aquellos que en la sombra suscitaron
La guerra, resguardados en la sombra,
Disfrutaban su victoria. Tú en silencio,
Tierra, pasión única mía, lloras
Tu soledad, tu pena y tu vergüenza.⁷⁸

El sujeto lírico enlista las partes de España que han sido destruidas por la guerra. Enumera pueblos que arden, campos áridos, hombres que caen “tronchados como flores”, un aire que es rasgado por “el ala de la muerte”, y el goce de la victoria de aquellos hombres “resguardados en la sombra” que suscitaron la guerra.⁷⁹ Podemos argumentar que esta lista de metáforas, a manera de sinécdoque, describe a España como un medio inhóspito donde la muerte y la

⁷⁷ Cernuda, *op. cit.*, p. 148-150

⁷⁸ *Ibid.*, p. 149

⁷⁹ *Id.*

esterilidad se han vuelto ubicuas. En ello podemos ver que el tópico de las ruinas entra en contacto con otro tópico europeo, el *locus horridus*. Es de señalar también que en este poema el objeto en ruinas se convierte también en un sujeto que las contempla, porque en los últimos tres versos de la segunda estrofa, se detalla que la misma España llora las penas que ha sufrido (“Tú en silencio,/Tierra, pasión única mía, lloras/Tu soledad, tu pena y tu vergüenza”).⁸⁰

Más adelante en el poema se especifica que el sujeto lírico también se halla en ruinas. En la tercera estrofa se describe explícitamente que la separación entre él y su tierra produce una fractura en sí mismo.

Fiel aún, extasiado como el pájaro
Que en primavera hacia su nido antiguo
Llegaba a ti y en ti dejaba el vuelo,
Con la atracción remota de un encanto
Ineludible, rosa del destino,
Mi espíritu se aleja de estas nieblas,
Canta su queja por tu cielo vasto,
Mientras el cuerpo queda vacilante,
Perdido, lejos, entre sueño y vida,
y oye el susurro lento de las horas⁸¹

Es notorio que el alma y el cuerpo del sujeto están separados. El alma del sujeto vuela sobre la tierra española, cantando un lamento por el estado de ruina en el que se encuentra. Mientras tanto, su cuerpo está suspendido en una suerte de limbo entre sueño y vida, sometido a un estado de pasividad en el que estáticamente escucha el “lento susurro de las horas.”⁸²

La división en el sujeto lírico en cuerpo y alma se debe a que el sujeto emula las ruinas de España, como también sucede en “Elegía española [I]”. La ruina del entorno afecta la constitución del sujeto. Esta separación del individuo en cuerpo y alma nos remite al tópico de

⁸⁰ Cernuda, *op. cit.*, p. 149

⁸¹ *Id.*

⁸² *Id.*

los “hombres vacíos” que Francisco Ruiz Soriano ha estudiado en la poética de Luis Cernuda, Rafael Alberti y T.S. Eliot.

El estado de fragmentación del sujeto y del entorno que se describe en “Elegía española [II]” no es definitivo. Se sugiere posible la reintegración de ambos. En la última estrofa del poema se explica que dicha reintegración podría suceder a través del encuentro físico del sujeto con España.

Si nunca más pudieran estos ojos
Enamorados reflejar tu imagen.
Si nunca más pudiera por tus bosques,
El alma en paz caída en tu regazo,
Soñar el mundo aquel que yo pensaba
Cuando la triste juventud lo quiso.
Tú nada más, fuerte torre en ruinas,
Puedes poblar mi soledad humana,
y esta ausencia de todo en ti se duerme.
Deja tu aire ir sobre mi frente,
Tu luz sobre mi pecho hasta la muerte,
Única gloria cierta que aún deseo.⁸³

Aquí, el sujeto lírico expresa una necesidad de contacto con su tierra como una terrible añoranza por la entereza. Vale apuntar que los primeros seis versos de esta estrofa se construyen con base en dos oraciones condicionales que quedan incompletas (“Si nunca más pudieran estos ojos...” y “Si nunca más pudiera por tus bosques...”)⁸⁴, lo cual parece enfatizar el estado dividido —incompleto— en el que se encuentra el sujeto lírico. A pesar de esto, en los versos séptimo y octavo de esta estrofa se anota la posibilidad de reintegración del sujeto lírico en su encuentro con España. En ellos, se compara a España con una torre en ruinas y se enfatiza cómo sólo ella puede terminar con la soledad del yo poético (“Tu nada más, fuerte en torre en ruinas/Puedes poblar mi soledad humana”).⁸⁵ El sujeto en ruinas ve la comunión con el objeto

⁸³ Cernuda, *op. cit.*, p. 149

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ *Id.*

en ruinas como una fórmula para la reintegración de ambos. Esta noción se acentúa en los últimos tres versos del poema, en los que el sujeto lírico plantea el posible reencuentro con España como el regreso a un estado de gloria (“Deja tu aire ir sobre mi frente,/Tu luz sobre mi pecho hasta la muerte,/Única gloria cierta que aún deseo”).⁸⁶ Así, el contacto entre el sujeto fragmentado con el objeto en ruinas es considerado como un método para reintegrar a los dos, una vuelta a la plenitud. El estado en ruinas del presente no define el estado del futuro en “Elegía española [II]”.

DRAMATIZAR LAS RUINAS (“RESACA EN SANSUEÑA”)

El *topos* de las ruinas también aparece en varias formas en “Resaca en Sansueña”. Este poema se divide en tres secciones: “Prólogo”, “Monólogo de la estatua” y “Final”.⁸⁷

En la primera parte del poema —“Prólogo”— una voz describe la tranquilidad de Sansueña, un pueblo costero. Un sujeto lírico en tercera persona describe el lugar como un *locus amoenus*. La calma de la naturaleza que habita en el espacio también la comparten sus habitantes. Esto se muestra, por ejemplo, cuando se describe cómo “con la gracia de esbeltos animales/Se mueven en el aire estos hombres sonoros/Bellos como la luna, cadenciosos de miembros,/Elásticos, callados, que ennoblecen la fuerza”.⁸⁸ Al final de esta sección, el sujeto lírico nos hace saber que existe un elemento que no coincide con el entorno armónico del pueblo: “Pero una estatua ciega dio al pueblo la leyenda/De algún poder maligno,/que al acecho estuviera/Desde remotos siglos en un mármol ahogado”.⁸⁹ El sujeto lírico describe a la ruina como el único elemento del panorama que rompe con la armonía del entorno de Sansueña. Es un objeto que amenaza el estado de las cosas.

⁸⁶ Cernuda, *op. cit.*, p. 150

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 154-158

⁸⁸ *Ibid.*, p. 154

⁸⁹ *Id.*

En la sección siguiente, “Monólogo de la estatua”, el objeto en ruinas se convierte en sujeto, pues expresa una voz propia. Esta modificación del *topos* parece bastante significativa aunque en esta sección del poema se manifiesten rasgos convencionales. En ocho cuartetos, la estatua de Sansueña nos cuenta el proceso de cómo se convirtió en ruina. El tema principal de su reflexión es el tiempo. En el discurrir se muestra el contraste entre un pasado glorioso y un presente en ruinas, que es el tercer rasgo del tópico de las ruinas que destaca López Martínez. Esta contraposición es muy evidente en la *dispositio* de esta sección. En la tercera estrofa, por ejemplo, la estatua describe con entusiasmo su pasado como deidad:

Soy aquel que remotas edades adoraron
Como forma del día. Mancebos y doncellas
Con voces armoniosas elevan al aire
Himnos ante la gloria blanca de mis columnas⁹⁰

En la estrofa subsecuente, la estatua describe su propio declive:

Pero los pueblos mueren y sus templos perecen
Vacíos con el tiempo el cielo y el infierno
Igual que las ruinas...⁹¹

Cabe señalar que en este contraste entre pasado y presente, la estatua reflexiona que toda gloria humana es efímera al describir que los “pueblos mueren” y los “templos perecen”. Esto nos remite a los dos *topoi* con los que estuvo asociado el tópico de las ruinas en la poesía barroca: el *ubi sunt* y el *memento mori*.

La utilización de contrastes entre pasado y presente se reitera en más ocasiones en el “Monólogo de la estatua”. La diferencia entre el pasado y el presente incluso se manifiesta como un dolor corporal, pues la sexta estrofa describe cómo la ominosa estatua sufre

⁹⁰ Cernuda, *op. cit.*, p. 156

⁹¹ *Id.*

físicamente porque los recuerdos abren en ella “como llaga incurable el hueco de la gloria.”⁹² En la séptima, ella explica que ese dolor es producto de no tener en el presente las gracias que tuvo en el pasado. Antes la estatua encarnaba la gloria “con su nimbo visible de luz” sobre la frente, pero ahora las aguas del olvido recubren su cuerpo con el “limo que corroe los mármoles sagrados”.⁹³ Pasó de haberse encontrado en una cima etérea a estar olvidada y hundida. No obstante, la estatua no piensa que este estado sea absoluto, pues finaliza el monólogo afirmando que espera un eventual rescate. Como la ruina no es definitiva, todavía es una amenaza para la dicha de Sansueña. Esto refuerza la idea de que esta ruina es un objeto que amenaza el entorno pacífico del pueblo.

En la última sección del poema, “Final”, parece que el objeto en ruinas desaparece del entorno. El ambiente de la ciudad es descrito como uno de absoluto sosiego. La primera estrofa sugiere que la estatua ha desaparecido:

Aquel rincón tan claro cuando el sol lo alumbraba,
Ahora es silencio y sombra, y el aire, más profundo.
Negra corola inclina con un polen de oro
Bajo el sople nocturno que refresca el estío.⁹⁴

En el pueblo de Sansueña que se describe en este final, todos los elementos de piedra aluden a la presencia de vida. Por ejemplo, en la segunda estrofa se describen “mármoles” de donde surge la voz del agua. Se trata de una metonimia con la que se describen fuentes de mármol (“la voz del agua/Clara, desde los mármoles, a través de las rejas,/Acompaña el coloquio de los enamorados”). Después, el sujeto lírico compara la quietud del pueblo con la de las rocas que erigen las terrazas de los edificios de este lugar (“Son estas/Horas de goce puro/en su quietud aérea,/Iguales a esa roca toda abierta en terrazas,/Escalones de gracia que

⁹² Cernuda, *op. cit.*, p. 156.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ *Id.*

a la luna se ofrecen”). Más adelante, describe cómo una piedra cae en el agua y “abre unos leves círculos/Al hundirse en el agua”. A diferencia de la estatua, esta piedra es una que exalta la armonía de este *locus amoenus*. La repentina desaparición de la estatua en “Final” tiene como consecuencia que nada irrumpa con la armonía de este espacio. Las piedras descritas en esta sección del poema contrastan con la estatua, que en los tiempos del “Prólogo” y el “Monólogo de la estatua” amenazaba la paz del lugar. El reino de la armonía que se nos presenta en “Final” se acentúa todavía más en las últimas dos estrofas, donde se describe cómo “la noche lenta gira/Por el cielo, dejando sobre vivos y muertos/Fluir la paz del edén remoto.”⁹⁵ Sansueña es descrita entonces como un mundo donde se presenta una armonía casi divina.

También se puede aducir que en este poema se construye la noción de que la ruina de un objeto se halla en el ojo de quien lo observa. En contraste con el estado en el que se encuentra el mundo para la estatua, éste, en cambio, se presenta muy plácido para la gente de Sansueña. No sólo se hacen contrastes entre distintos momentos cronológicos, se comparan percepciones subjetivas del entorno.

Un aspecto más que no se puede pasar por alto en este poema es que el *topos* de las ruinas va acompañado de distintas referencias a recursos de las artes dramáticas. En el “Prólogo”, la voz lírica emula al narrador de una puesta en escena, contextualizando al lector sobre la unidad de lugar en la que se lleva a cabo la acción del poema. Además de esto, en el último verso de esta parte la voz lírica llama a este poema un “drama” y también le pide a los lectores que lo escuchen en silencio, como si éstos fueran una audiencia (“Comienza el drama ahora. Escuchad silenciosos”). Considero que esta referencia intermedial es una *Systemreferenz* —como la llamaría Rajewsky— pues emula sistemáticamente aspectos exclusivos del teatro. El texto se divide en actos, el prólogo remite a los preámbulos de contextualización típicos de las

⁹⁵ Cernuda, *op. cit.*, p. 158

artes dramáticas, y el “Monólogo de la estatua” se presenta, valga la redundancia, como un monólogo.⁹⁶

En síntesis, podemos ver que en “Resaca en Sansueña” aparecen usos convencionales del tópico de las ruinas y otros novedosos. En primera instancia, el más convencional de todos es el uso de contrastes entre un pasado considerado glorioso y un presente desolado. Además de esto, se mencionó que la reflexión de la estatua alude a dos *topoi* a los que estuvo asociado el tópico de las ruinas en la poesía barroca: el *memento mori* y el *ubi sunt*. En torno a los usos novedosos, se encuentra el recurso de convertir a un objeto en ruinas en sujeto. Aparte de esto, al jugar con la noción de que la ruina de un objeto se halla en el ojo de quien la observa, permite que el contraste entre perspectivas se sume al contraste entre tiempos: el presente de la desolación de la estatua es también aquel en el que reina la calma entre los hombres.

FRAGMENTANDO LO HUMANO Y LO DIVINO (“LA VISITA DE DIOS”)

Otro poema de *Las nubes* en el que se aborda la ruina de lo divino es “La visita de Dios”. En él, el sujeto lírico describe el mundo en el que vive como un espacio de carencias, un *locus horridus*.

Pasada se halla ahora la mitad de mi vida.
El cuerpo sigue en pie y las voces aún giran
Y resuenan con encanto marchito en mis oídos,
Mas los días esbeltos ya se marcharon lejos;
Sólo recuerdos pálidos de su amor me han dejado.
Como el labrador al ver su trabajo perdido
Vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia,
También quiero esperar en esta hora confusa
Unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha.⁹⁷

⁹⁶ Ya que el teatro posee una base verbal muy fuerte, estas referencias podrían también estudiarse como vínculos con los códigos textuales de las artes dramáticas. A mi parecer, los rasgos que el poema emula del teatro aluden a la medialidad de la puesta en escena, por lo que considero fructífero más bien estudiarlos como una *Systemreferenz*.

⁹⁷ Cernuda, *op. cit.*, p. 152

Desde el primer verso, “pasada se halla ahora la mitad de mi vida”, el sujeto lírico hace énfasis en un sentimiento de pérdida.⁹⁸ En la misma estrofa, con cierto *ennui*, enfatiza que tiene una vida a medias en un entorno urbano y estéril y que sufre de las mismas carencias que el lugar que habita. Compara la infertilidad de su propia vida con la de un labrador que, al ver su trabajo perdido, “vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia”.⁹⁹

Describe que este ambiente inhóspito tiene efectos nocivos sobre la sociedad y en el mismo como individuo. A nivel social, resalta que todos los hombres sufren de desdicha existencial (“por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren/hombres callados a quienes falta el ocio/Para arrojar al cielo su tormento”).¹⁰⁰ A nivel individual, el sujeto lírico responde a su entorno inhóspito y a la indiferencia del universo a través de la dolorosa inacción. Este sentimiento se expresa de manera más evidente en la sexta estrofa, en la que el sujeto lírico primero describe cómo las zurcidoras de sus proyectos y esperanzas —figuradas como una suerte de *moiras*— han muerto, y así como sus agujas y maderas se empolvan en los rincones, él ha quedado desprovisto de la voluntad para continuar con su propia existencia. Esta condición reduce al hombre a una sombra juzgada por el pasado:

Como una sombra aislada al filo de los días,
Voy repitiendo gestos y palabras mientras lejos escucho
el inmenso bostezo de los siglos pasados.¹⁰¹

No debe pasarse por alto que en estos versos se hace una alusión al tercer rasgo del tópico de las ruinas que destaca López Martínez: el uso de contrastes temporales. El “inmenso bostezo de los siglos pasados” es una prosopopeya con la que Cernuda contrasta a los hombres del pasado con el estado arruinado en el que se encuentra el sujeto lírico.

⁹⁸ Cernuda, *op. cit.*, pp. 152-154

⁹⁹ *Ibid.*, p.152

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.153

¹⁰¹ *Id.*

La esterilidad de la atmosfera del poema no sólo se refleja en los humanos. También afecta al tiempo. En la séptima estrofa, Cernuda declara contundentemente que el futuro se ha vuelto infértil a través de una hipérbole: “El tiempo, ese blanco desierto ilimitado”.¹⁰² Esta asociación se refuerza más adelante en el poema, pues se describe al tiempo como una “nada creadora” que “con luz inmortal se abre ante los deseos juveniles” y que hace que algunos quieran “asir locamente su mágico reflejo”.¹⁰³ Más adelante, Cernuda lo describe como una figura que recibe a los hijos de los hombres como tributo porque de “nueva vida se mantiene su vida”.¹⁰⁴ El tiempo, además de ser infértil, es descrito como un ente engañoso que devora todas las cosas, una vorágine que ineludiblemente consume todo lo humano. Es un Cronos que se alimenta de sus infantes. La proyección de la infertilidad del ambiente hacia el futuro y la posterior reflexión del sujeto lírico nos permite ver que en este caso el tópico de las ruinas dialoga con otros tres *topoi* europeos. El primero de ellos es el ya mencionado *locus horridus*, en la modalidad de lugar estéril. Cuando el sujeto lírico reflexiona que el tiempo acabará con todo lo humano esto nos remite a los dos tópicos asociados a los poemas de ruinas en el barroco: *ubi sunt* y *memento mori*.

El mundo de “La visita de Dios” se construye como un espacio abandonado por Dios y que, por esta carencia, se plantea como un universo en ruinas. El sujeto lírico hace explícita la ausencia de Dios dirigiéndose a él y preguntándole en segunda persona “Pero a ti, Dios, ¿con que te aplacaremos?”.¹⁰⁵ Dos versos después, le reclama que su ausencia ha fragmentado a la sociedad, al entorno en el que vive el sujeto y a él mismo (“Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida/De tantos hombres como yo a la deriva/En el naufragio de un país”).¹⁰⁶ No

¹⁰² Cernuda, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ *Id.*

debemos pasar por alto que en estos dos últimos versos el sujeto del poema se describe a sí mismo y a sus semejantes como viviendo “a la deriva”, pues esto implica que ya no son impulsados por el hálito de lo divino. Todos son seres a medias. Al final de la estrofa, el sujeto lírico le pregunta a Dios si él tomó la decisión de derribar sus paraísos. Con ello, pone en duda si Dios verdaderamente está ausente o si ha sido por su voluntad que el mundo ha caído en la ruina. En la última estrofa, el sujeto lírico da por hecho que la ausencia de Dios es voluntaria. Esto intensifica su angustia, la cual se muestra en órdenes y súplicas que le hace a su hipotético interlocutor:

No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;
Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
Compadécete al fin, escucha este murmullo
Que ascendiendo llega como una ola
Al pie de tu divina indiferencia.¹⁰⁷

Destaca que en los últimos seis versos del poema el sujeto lírico describe los restos que quedan de Dios en el mundo como ruinas. Le ordena a Dios que mire las “tristes piedras” que él y sus semejantes llevan sobre los hombros. Estas piedras son los dones de Dios, y ellos están por enterrarlos (“enterrar tus dones”).¹⁰⁸ Los objetos en ruinas que este sujeto colectivo está por inhumar son “la hermosura, la verdad, [y] la justicia”.¹⁰⁹ En los últimos dos versos del poema, Cernuda revela que estos tres son los últimos fragmentos de Dios que quedan en la tierra:

Mira las tristes piedras que llevamos
Ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones:
La hermosura, la verdad, la justicia,
cuyo afán imposible
Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros.

¹⁰⁷ Cernuda, *op. cit.*, p. 154

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ *Id.*

Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías
Como un sueño remoto de los hombres que fueron.¹¹⁰

Es notable que en distintos puntos de “La visita de Dios” se presentan los cuatro rasgos del tópico de las ruinas en los que se enfoca esta investigación. El primer rasgo, la apóstrofe a las ruinas, se manifiesta en la forma en la que el sujeto se dirige a Dios en segunda persona, porque el mismo Dios es una de las ruinas que describe. El segundo rasgo —la descripción de los *fragmenta* de las ruinas— se presenta en dos momentos. El primero es la enumeración en la que el sujeto lírico enlista sus malestares colectivos e individuales en el inhóspito entorno urbano. Esta descripción recuerda la *descriptio* de los fragmentos de una edificación puesto que enumera las partes de una vida en ruinas. El segundo momento es la enumeración de los fragmentos de Dios a los que se refiere la voz lírica en los últimos versos del poema. El tercer rasgo, el contraste entre el pasado y el presente, aparece de forma indirecta en la prosopopeya en la que Cernuda describe los siglos pasados como personas que bostezan a causa de la miserable e insípida existencia del sujeto lírico. Por último, el cuarto rasgo del tópico de las ruinas, que es la asociación del *topos* al motivo de la palabra como garantía de perpetuidad, se expresa como una relación de intertextualidad. Esto se debe a que en la primera estrofa del poema, Luis Cernuda hace referencia al poema “A Felipe Ruiz” de Fray Luis de León, lo cual Edward Wilson ya señaló en el artículo “Las deudas de Cernuda”.¹¹¹

En síntesis, “La visita de Dios” hace referencia a múltiples rasgos canónicos del *topos* de las ruinas, aunque esto no es explícito. Resulta interesante que en “La visita de Dios” se puedan hallar desperdigados todos estos rasgos que lo enlazan a la lírica de ruinas, pues el concepto esencial del poema es la desintegración. Representa un mundo en el que Dios está ausente, pero en el que existen vestigios de su presencia, como el mismo tópico de las ruinas.

¹¹⁰ Cernuda, *op. cit.*, p. 154.

¹¹¹ Wilson, *op. cit.*, p. 322

LA DESOLACIÓN DE LO MODERNO (“CEMENTERIO EN LA CIUDAD”)

En el poema “Cementerio en la ciudad” el tópico de las ruinas se utiliza para describir la sordidez de una urbe moderna. Cernuda construye el poema describiendo la cotidianidad de un barrio pobre y lo equipara al cementerio con el que colinda.

Tras de la reja abierta entre los muros,
La tierra negra sin árboles ni hierba,
Con bancos de madera donde allá a la tarde
Se sientan silenciosos unos viejos.
En torno están las casas, cerca hay tiendas,

Calles por las que juegan niños, y los trenes
Pasan al lado de las tumbas. Es un barrio pobre.¹¹²

Con ello, se destaca la desolación paralela de dos tiempos: el presente vivo y el pasado enterrado. En la primera estrofa, la equiparación de todos los tiempos desolados se presenta en el plano acústico, describiéndose que los únicos sonidos perceptibles en el cementerio son los niños que juegan en las calles y los trenes que “pasan al lado de las tumbas”.¹¹³ Al convivir los dos sonidos en el *locus* del cementerio, podemos leer este fragmento como un *memento mori*. Por sí misma, la cercanía de los niños a las tumbas acentúa la mortalidad de sus jóvenes vidas. Aunado a esto, podemos leer que la presencia de los trenes —símbolo de la modernidad— implica la aceleración del tiempo simbolizado en el paso de los niños a la tumba. Esta primera estrofa construye un universo en el que el presente, el pasado y el futuro se encuentran en ruinas. Podemos verlo como un *locus horridus* que mantiene su desolación a través de todos los planos temporales.

La ciudad del poema es un reflejo del cementerio. Es también un espacio en ruinas. Cernuda describe las fachadas del barrio y acentúa su color gris, con lo cual las asocia a la

¹¹² Cernuda, *op. cit.*, p. 169

¹¹³ *Id.*

piedra de las tumbas (“Como remiendos de las fachadas grises,/Cuelgan en las ventanas trapos húmedos de lluvia”).¹¹⁴ Este aspecto arruinado del presente se muestra también en la modificación del cuarto rasgo del tópico de las ruinas, la palabra como garantía de la perpetuidad. En esta desolada ciudad, ni siquiera los nombres de los muertos han sobrevivido al paso de los años:

Borradas están ya las inscripciones
De las losas con muertos de dos siglos,
Sin amigos que les olviden,
Muertos
Clandestinos [...] ¹¹⁵

Como ni siquiera los nombres de los muertos han sobrevivido, es claro que no existe la posibilidad de reintegración de las ruinas que se encuentran en este panorama.

Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más.
La tierra.
¿Es el infierno así? Hay dolor sin olvido,
Con ruido y miseria, frío largo y sin esperanza.
Aquí no existe el sueño silencioso
De la muerte, que todavía la vida
Se agita entre estas tumbas, como una prostituta
Prosigue su negocio bajo la noche inmóvil. ¹¹⁶

La ruina de la ciudad se enfatiza mediante varios recursos. Uno de ellos es la escasez de la vida natural (“Ni una hoja ni un pájaro. La piedra nada más./La tierra”). Otro es una pregunta que hace el sujeto lírico con la que compara la ciudad con el infierno (“¿Es el infierno así?”). Otro más es la ubicuidad del dolor, que manifiesta una presencia “sin olvido/con ruido y miseria”.¹¹⁷ Más adelante, resulta claro que todos los sujetos del poema se encuentran en ruinas al igual que la ciudad. Vale decir que la ruina del presente en “Cementerio en la ciudad” es tan grande que

¹¹⁴ Cernuda, *op. cit.*, p. 170

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ *Id.*

ni siquiera la muerte implica un descanso. En este espacio la vida “se agita entre estas tumbas” y “como una prostituta/prosigue su negocio bajo la noche inmóvil”.¹¹⁸ Los habitantes vivos de la ciudad y los muertos del cementerio son descritos como si estuvieran en un estado automatizado, suspendidos entre vida y muerte. Todos los objetos y todos los sujetos del universo de este poema están en ruinas. Hacia el final del poema, se describe que el sonido del pasar de los trenes por la noche agita “largos ecos de bronce iracundo”.¹¹⁹ El sujeto lírico da por hecho que los muertos podrían confundir este sonido con la llegada del día del juicio final. Tras ello, la voz lírica se dirige a los muertos en segunda persona, cerrando el poema con una invitación al sosiego colectivo. No obstante, esto más bien transmite intranquilidad a los lectores:

No es el juicio aún, muertos anónimos.
Sosegaos, dormid: dormid si es que podéis.
Acaso Dios también se olvida de vosotros.¹²⁰

Así, ante el resquebrajamiento absoluto de vida y muerte, el poema manifiesta que la única posible reintegración de este panorama resta en la desaparición de la memoria y la dilución de todos los sujetos en el olvido.

Dos aspectos nos parecen destacables en “Cementerio en la ciudad”. El primero de ellos es que en él la ruina es ubicua. Pensamos que a causa de esto, el tercer rasgo del tópico de las ruinas —el contraste entre presente y pasado— no aparece en este poema. En lugar de esto, hallamos una equiparación entre lo vivo y lo muerto. A excepción del sujeto lírico, todos los individuos y objetos del poema que se describen se hallan suspendidos en un limbo entre vida y muerte. Describe un mundo descompuesto. Además de esto, nos parece destacable

¹¹⁸ Cernuda, *op. cit.*, p. 170.

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ *Id.*

también que en este poema el tópico de las ruinas, además de dialogar con el *topos* del *locus horridus*, también lo hace con uno de la tradición judeocristiana: el del juicio final.

EL DESPOJO DE UNA AÑORANZA (“DESEO”)

“Deseo” es un poema más de *Las nubes* en el que el tópico de las ruinas se presenta fundamentalmente a través de una relación de intertextualidad. Como lo indica el título, el poema se enfoca en una añoranza.

Por el campo tranquilo de septiembre,
Del álamo amarillo alguna hoja,
Como una estrella rota,
Girando al suelo viene.

Si así el alma inconsciente,
Señor de las estrellas y las hojas,
Fuese, encendida sombra,
De la vida a la muerte.¹²¹

En este poema se describe un campo tranquilo en septiembre y la voz lírica sigue el trayecto parsimonioso de una hoja seca que cae de un álamo al suelo. El sujeto lírico desearía que la armonía del trayecto de la hoja se expresara también en el camino de la vida a la muerte, pero reflexiona que esto es imposible (“Si así el alma inconsciente [...] / Fuese, encendida sombra, / De la vida a la muerte”).¹²² Este poema entra en contacto con el tópico de las ruinas por dos referencias intertextuales a un poema homónimo de Federico García Lorca. La primera de ellas, naturalmente, es el título. La segunda es un símil que hace Cernuda en la primera estrofa —en el que equipara a la hoja que cae como una estrella (“Del álamo amarillo alguna hoja / como una estrella rota”)¹²³— porque éste resuena con el poema de Lorca.

¹²¹ Cernuda, *op. cit.*, p. 171

¹²² *Id.*

¹²³ *Id.*

Sólo tu corazón caliente,
y nada más.

Mi paraíso, un campo
sin rui señor
ni liras,
con un río discreto
y una fuentecilla.

Sin la espuela del viento
sobre la fronda,
ni la estrella que quiere
ser hoja.

Una enorme luz
que fuera
luciérnaga
de otra,
en un campo de
miradas rotas.

Un reposo claro
y allí nuestros besos,
lunares sonoros
del eco,
se abrirían muy lejos.

Y tu corazón caliente,
nada más.¹²⁴

“Deseo” de Lorca aparece en su primer compendio lírico, *Libro de poemas*. En éste, el sujeto lírico expresa que su idea del paraíso puede hacerse verdadera con el cumplimiento de una sola añoranza: obtener el corazón de su amante (“Sólo tu corazón caliente,/y nada más”).¹²⁵ A este *locus amoenus* psicológico, Lorca asocia una estrella y una hoja, como también sucede en el poema de *Las nubes*. Cernuda, sin embargo, compara a la estrella con la hoja y no viceversa, que es como lo hace Lorca: “Mi paraíso un campo [...] / Sin la espuela del

¹²⁴ Federico García Lorca, *Libro de poemas, Poema del cante jondo, Romancero gitano, Poeta en Nueva York. Odas, Llanto por Sánchez Mejías, Bodas de Sangre, Yerma, Porrúa*, Ciudad de México, 2003, p. 49

¹²⁵ *Id.*

viento/sobre la fronda,/ni la estrella que quiere/ser hoja”.¹²⁶ Cotejando ambos textos podemos ver que los deseos que cada uno expresa son muy distintos: la añoranza de García Lorca es una de plenitud erótica, mientras que la de Cernuda es una de armonía existencial. Esto produce un contraste sumamente pronunciado entre los panoramas que describen los sujetos líricos. Mientras que en el de Lorca el deseo se antoja realizable, en el de Cernuda el cumplimiento de la añoranza —el sosiego existencial— resulta imposible. Con base en esto, podríamos argumentar que el deseo del sujeto lírico de Cernuda es la ruina del deseo del sujeto lírico de García Lorca. Tomando esto en consideración, podemos ver que, en este poema, también se utiliza el tercer rasgo del tópico de las ruinas: el uso de contrastes entre presente y pasado. Esto se vislumbra en la diferencia del “deseo” que expresan los sujetos líricos de cada poema, los cuales se vinculan a través de una relación de intertextualidad.¹²⁷

CANTO A LA ANTI-RUINA (“EL RUISEÑOR SOBRE LA PIEDRA”)

Finalmente llegamos a “El ruiseñor sobre la piedra”, el emblemático poema con el que concluye *Las nubes*. Este se nos presenta como una oda al Escorial, el famoso monumento erigido por Felipe II en el siglo XVI. Aunque este poema no gira alrededor de una ruina, sí dialoga con varios de los rasgos del tópico de las ruinas. El objeto central del poema es la edificación que sigue en pie a pesar del paso de los años. Es la antítesis de una ruina.

El primer aspecto en el que vale la pena centrarnos de “El ruiseñor sobre la piedra” es cómo se relaciona el sujeto lírico con el objeto que describe. Al igual que en “Elegía española (II)”, en este poema el sujeto y el objeto no se encuentran frente a frente, sino que el sujeto contempla al objeto través de la memoria. Desde el principio del poema, el Escorial se describe como un monumento que no ha sido abatido por el tiempo ni por la guerra. Tanto en el

¹²⁶ García Lorca, *op. cit.*, p. 49

¹²⁷ No debemos pasar por alto que el contraste entre el mundo del deseo y la realidad es un *leitmotiv* en la obra lírica de Luis Cernuda, tanto así que el compendio de toda su obra lírica se titula *La realidad y el deseo*.

recuerdo del sujeto lírico como en el mundo material, las piedras del Escorial se mantienen firmes. Resulta interesante que así como en otros poemas de *Las nubes* el sujeto lírico se mimetiza con el objeto que contempla, en este poema el observar el edificio histórico produce cierta integridad en el sujeto lírico. Aún cuando el sujeto habla desde el exilio, el recuerdo del Escorial lo transporta de las hostiles tierras del Norte, en las que se encuentra, a un espacio interior donde se halla con el monumento en una atmósfera armoniosa:

Tus muros no los veo
Con estos ojos míos,
Ni mis manos los tocan.
Están aquí, dentro de mí, tan claros,
Que con su luz borran la sombra
Nórdica donde estoy, y me devuelven
A la sierra granítica en que sueñas
Inmóvil, por la verde oscura de los montes
Brillando al sol como un acero limpio,
Desnudo y puro como carne efímera,
Pero tu entraña es dura, hermana de los dioses.¹²⁸

Aquí el Escorial se aborda como la antítesis de una ruina. Si bien tradicionalmente el *topos* de las ruinas entra en contacto con tópicos que enfatizan la naturaleza efímera de lo humano —como el *memento mori* y el *ubi sunt*—, aquí el sujeto lírico asocia las piedras inmutadas del Escorial con una humanidad trascendente. Esto se vislumbra en la descripción que se hace del monumento como “carne efímera”. También esta trascendencia aparece en una prosopopeya. El templo se humaniza cuando el poeta habla de su dura “entraña”, a la que le confiere cualidades divinas. Vemos que el sujeto lírico asocia al Escorial con la especie humana, pero también con lo eterno. Es un objeto que encarna a un colectivo y que resiste el paso del tiempo.

¹²⁸ Cernuda, *op. cit.*, p. 146

Enfoquémonos ahora en cómo dialoga “El ruiseñor sobre la piedra” con los rasgos típicos del tópico de las ruinas que señala López Martínez. El primero de ellos es el apóstrofe con el que el sujeto lírico apela al objeto en ruinas en vocativo. En la primera estrofa del poema, el sujeto se dirige directamente en segunda persona al monumento (“Así, Escorial, te mira mi recuerdo.”). Así, la voz lírica apelará al monumento en segunda persona reiteradas veces.

Lirio sereno en piedra erguido
Junto al huerto monástico pareces.
Ruisseñor claro entre los pinos
Que un canto silencioso levantara.
O fruto de granada, recio afuera,
Mas propicio y jugoso en lo escondido.
Así, Escorial, te mira mi recuerdo.
Si hacia los cielos anchos te alzas duro,
Sobre el agua serena del estanque
Hecho gracia sonrías. Y las nubes
Coronan tus designios inmortales.¹²⁹

El segundo rasgo tradicional del tópico —la *descriptio* de las partes de las ruinas que suscita una reflexión filosófica— no se presenta de forma canónica en el poema. Esto no es de sorprender, pues el recinto descrito se presenta de forma íntegra siendo enaltecido como un ente vivo. Esto se muestra en las metáforas e hipérboles que comparan al monumento con elementos naturales. Por ejemplo, en los primeros seis versos del poema, el poeta lo compara con el lirio, el ruiseñor, y el fruto de granada. Esta prosopopeya se explicita más en la séptima estrofa (“Vivo estás como el aire/Abierto de montaña,/Como el verdor desnudo/De solitarias cimas”).¹³⁰ El monumento al que se dirige se halla en un estado de tal integridad que el sujeto lírico se refiere a él como si se dirigiera a un sujeto vivo.

¹²⁹ Cernuda, *op. cit.*, p. 184

¹³⁰ *Ibid.*, p. 186

Eres alegre, con gozo mesurado
Hecho de impulso y de recogimiento,
Que no comprende el hombre si no ha sido
Hermano de tus nubes y tus piedras.
Vivo estás como el aire
Abierto de montaña,
Como el verdor desnudo
De solitarias cimas,
Como los hombres vivos
Que te hicieron un día,
Alzando en ti la imagen
De la alegría humana,
Dura porque no pase,
Muda porque es un sueño.¹³¹

Podemos argumentar que el motivo por el que el sujeto lírico se dirige al Escorial como otro sujeto se debe a que él percibe al monumento como una extensión física de los hombres que lo hicieron. Tomamos como base para este argumento la misma séptima estrofa, en la que se compara la vida del Escorial con la de aquellos que lo alzaron (“Como los hombres vivos/ Que te hicieron un día/ Alzando en ti la imagen/ De la alegría humana”).¹³² Con esto, podemos ver que el sujeto lírico percibe que las creaciones humanas pueden leerse como extensiones vivas de quienes las hicieron. El Escorial, en este poema, es un espacio que permite que otros sujetos trasciendan el tiempo. Es una encarnación de la permanencia de la vida humana. “El ruiseñor sobre la piedra” defiende la tesis contraria a la del *memento mori*. Así pues, mientras que la tradicional *descriptio* de los fragmentos de las ruinas ahonda y enfatiza el abatimiento de lo humano; la que hace Cernuda del Escorial —entero e inmutable— resalta la presencia de vidas que trascendieron. Cabe señalar, no obstante, que al describir al Escorial como un objeto que traslada las vidas pasadas al presente, el sujeto lírico hace una reflexión filosófica. Esta descripción del Escorial se distingue de la *descriptio* canónica del *topos* de las ruinas porque no se enfoca en fragmentos, pero se asemeja a ésta porque también deriva en una reflexión.

¹³¹ Cernuda, *op. cit.*, p. 184.

¹³² *Id.*

El tercero de los rasgos que señala López Martínez en el *topos* de las ruinas—el uso de contrastes antitéticos entre presente y pasado— sí aparece en “El ruiseñor sobre la piedra”, pero modificado, pues el sujeto lírico opone el carácter esteticista de los hombres que erigieron el Escorial en el pasado con el utilitarismo nórdico de aquellos que rodean al sujeto lírico en el presente. Esto se enfatiza en las estrofas octava y novena. Cernuda primero describe al Escorial como “El himno de los hombres/Que no supieron cosas útiles/Y despreciaron cosas prácticas”.¹³³ Después enuncia una pregunta con la que contrasta esa visión del mundo con aquella que domina en su presente:

¿Qué es lo útil, lo práctico,
Sino la vieja añagaza diabólica
De esclavizar al hombre
Al infierno en el mundo?¹³⁴

El sujeto lírico contrasta la sensibilidad estética del pasado con el utilitarismo que domina su presente. Más adelante, destaca la belleza de la inutilidad e incluso la juzga como un valor estético (“Lo hermoso es lo que pasa/Negándose a servir”).¹³⁵ En contraste a esto, desprecia la visión de mundo promovida en las tierras en las que se encuentra a través de otra pregunta:

¿Qué vale el horrible mundo práctico
Y útil, pesadilla del norte,
Vómito de la niebla y el fastidio?¹³⁶

Aquí el contraste entre presente y pasado se enfoca a los valores que imperan en cada uno de los diferentes tiempos: el esteticismo del siglo XVII español se contrasta con el utilitarismo del siglo XX. El Escorial ha trascendido los siglos y como es una extensión de los

¹³³ Cernuda, *op. cit.*, pp. 186-187

¹³⁴ *Ibid.*, p. 187

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Id.*

hombres que lo crearon, también representa los valores de esa sociedad. Su permanencia implica que el esteticismo persiste a pesar del dominio del utilitarismo. A través del uso de estos contrastes, podemos ver que el Escorial en “El ruiseñor sobre la piedra” no sólo es entendido como un recinto religioso que ha resistido el transcurrir de los siglos. Es alzado como un bastión de resistencia de valores humanos más loables.

El cuarto rasgo señalado por López Martínez —el tópico de la palabra como garantía de perpetuidad— no aparece en el “El ruiseñor sobre la piedra”. Ello se debe a que la cualidad central del objeto que se describe en el poema es la trascendencia en lugar de la intrascendencia como sucede en las manifestaciones convencionales del *topos* de las ruinas. Es el objeto en sí, el Escorial, lo que aquí se considera perpetuo. De hecho, la trascendencia del Escorial es tan grande que incluso traspasa el plano físico. En los últimos seis versos del poema se señala que incluso si la forma material del monumento desaparece, su espíritu persistirá:

Y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas,
Es tan sólo una imagen;
Y si el tiempo nos lleva, ahogando tanto afán insatisfecho,
Es solo como un sueño;
que ha de vivir tu voluntad de piedra.
Ha de vivir, y nosotros contigo.¹³⁷

En el cierre del poema, Cernuda vincula el Escorial con un sujeto plural, que podemos asociar a los seres que comparten los valores que representa el templo. A través de esta equiparación, el poeta relaciona el devenir de este colectivo con el del templo.

Así como los poemas tradicionales de las ruinas lamentan lo pétreo desolado, “El ruiseñor sobre la piedra” dialoga con sus fórmulas en una canción de resistencia. Si bien en el

¹³⁷ Cernuda, *op. cit.*, p. 188

canon los espacios en ruinas se asocian a la fugacidad y el ocaso de las sociedades humanas, el poema final de *Las nubes* vincula el monumento inmutado a la supervivencia de valores centenarios. Podemos ver que en el poema final de *Las nubes*, Cernuda ofrece una alternativa de leer las piedras del pasado: dialoga con las convenciones del tópico de las ruinas para hablar de una edificación que resiste, eterna y hermosa, a todos los males que trae consigo su propio tiempo histórico.

OBSERVACIONES GENERALES EN LAS NUBES

En este capítulo he demostrado la presencia del tópico de las ruinas en algunos poemas de *Las nubes* de Luis Cernuda. Encontramos que en los poemas de este compendio se pueden hallar modificaciones en torno a la estructura esencial del *topos*: un sujeto lírico describe un objeto en ruinas al que se enfrenta. Recapitemos algunas de estas modificaciones. En “Noche de luna”, el sujeto lírico no es quien mira a las ruinas, sino que lo hace la luna. Asimismo, en “La fuente”, el sujeto lírico en lugar de contemplar las ruinas, se contempla a sí mismo. En “Lamento y esperanza”, el sujeto lírico establece una relación ambivalente con el objeto en ruinas que, en realidad, es un ente abstracto, la idea de la revolución. Las mira como un símbolo de esperanza pero también de desesperanza. En “Elegía española [I]” y “Elegía española [II]”, el sujeto lírico emula el estado en ruinas del ámbito que describe. Ese espacio es España. Por momentos, el territorio también se vuelve consciente de su propia ruina. En la segunda de ellas, no obstante, el sujeto asegura que el contacto físico entre sujeto y objeto puede devolver a ambos un estado de integridad. En “La visita de Dios”, el sujeto y el entorno en el que se encuentra se halla completamente en ruinas. Además de esto, son dos los objetos en ruinas que se describen: el mundo donde vive el sujeto lírico y los restos de Dios. Por último, en “Resaca en Sansueña”, Cernuda transforma un objeto en ruinas en un sujeto consciente de su propia ruina. En “Elegía española [III]”, el objeto que es España toma la

posición de sujeto, pero ésta no expresa una voz propia como lo hace la estatua. No debemos pasar por alto también que el contraste entre perspectivas que se presenta en “Resaca en Sansueña” también muestra que la ruina se encuentra en el ojo de quien observa. Podemos relacionar esto también con la mirada ambivalente que muestra la luna en el cierre de “Noche de luna”. La relativización de esta condición de la ruina permite que el *topos* altere su estructura sin perder su esencia. Consideramos, en síntesis, que en este poemario el tópico de las ruinas presenta una porosidad bilateral: los sujetos copian rasgos de los objetos que observan y los objetos manifiestan características de los sujetos que los describen, en una suerte de juego de espejos.

Demostramos también, en este capítulo, cómo los poemas de *Las nubes* hacen uso y dialogan con los cuatro rasgos fundamentales del tópico de las ruinas que señala López Martínez. Notamos que los dos rasgos más reiterados son el tercero —el uso de contrastes entre presente y pasado— y el cuarto, que es la aparición del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad. El uso de contrastes aparece en “Noche de luna”, “Sentimiento de otoño”, “Lamento y esperanza”, “Elegía española [I]”, “Resaca en Sansueña”, “La visita de Dios”, “Deseo”, y “El ruiseñor sobre la piedra”. Sin embargo, en varios de ellos, este recurso se modifica. En “Noche de Luna”, “Lamento y esperanza”, y “Elegía española [I]” los contrastes se hacen entre pasado, presente y futuro. En “Sentimiento de otoño”, el presente se halla en un estado de transición entre la ruina y la armonía. No pasemos por alto tampoco que en “Deseo” el contraste depende de una lectura intertextual con “Deseo” de García Lorca. También cabe señalar que en “Resaca en Sansueña” no se hacen sólo contrastes entre tiempos, sino también entre perspectivas.

El tópico del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad al que se asocia el *topos* de las ruinas aparece en “Noche de luna”, “La fuente”, “Lamento y esperanza”, “La visita de

Dios”, “Cementerio en la ciudad” y “Deseo”. Sólo en algunos aparece de forma explícita. Estos son “Noche de luna”, “La fuente”, y “Lamento y esperanza”. Este rasgo se presenta implícitamente a través de vínculos intertextuales en “Noche de luna”, “La fuente”, “Lamento y esperanza”, “La visita de Dios”, y “Deseo”. En “Cementerio en la ciudad”, se alude a este discurso en una descripción en la que se indica que ni siquiera los nombres de la gente han sobrevivido la desolación de la ciudad en la que se encuentran. Los otros dos rasgos que señala López Martínez, del llamado en vocativo al objeto en ruinas y las reflexiones filosóficas sobre ruinas, aparecen en menor medida. El llamado en vocativo se presenta en “La visita de Dios”, “Elegía española [I]”, “Elegía española [II]” y en “El ruiseñor sobre la piedra”. La *descriptio* sólo se presenta en su forma canónica en “Elegía española [III]” y “La visita de Dios”. Sin embargo, también podemos encontrar una alusión a este rasgo del *topos* de las ruinas en “El ruiseñor sobre la piedra”.

Por último, en el transcurso de este análisis encontramos también que el tópico de las ruinas entra en contacto con otros *topoi* de la tradición europea. Entre estos, hallamos el *locus amoenus*, el *locus horridus* (del cual se deriva el tópico de la “ciudad estéril” que ya ha estudiado Francisco Ruíz Soriano), el *memento mori*, el *ubi sunt*, la *paragone*, “los hombres vacíos”, el tópico de la tierra como *mater generationis* e incluso el tópico bíblico del juicio final. Pensamos que la combinación del *topos* de las ruinas con estos otros tópicos extiende sus usos potenciales, además de que también enfatiza su maleabilidad.

IV. LA TIERRA BALDÍA: PÁRAMOS, RUINAS Y CUERPOS FRAGMENTADOS

En este capítulo observaré el funcionamiento del tópico de las ruinas en *La tierra baldía* de T.S. Eliot (1922). Para ello revisaré la primera traducción de este texto, que fue realizada por Ángel Flores en 1930, aunque también me referiré a la versión original del poema en los casos en los que lo considero imprescindible. El motivo por el que escojo esta versión del texto para el presente análisis se debe a tres motivos: el primero de ellos es que, a pesar que el enfoque de esta tesis sea comparatista, fue un requisito departamental que los textos a analizar en esta investigación estuvieran escritos en español; el segundo es que la traducción de Flores es más cercana histórica y estilísticamente a la versión de Eliot que otras —como la de Agustí Bartra y la de Manuel Caballero Cebrián— y el tercero es que esta traducción del poema precede a la publicación de *Las nubes* de Luis Cernuda.

El tópico de las ruinas es un eje formal y temático de *La tierra baldía*. En el epílogo que acompaña al poema desde su primera publicación en forma de libro, titulado “Notas sobre *La tierra baldía*”, se revela que el poema de Eliot se compone de múltiples referencias intertextuales e intermediales. Tal epílogo es un mapa que remite a los lectores a los distintos contextos históricos a los que pertenece cada fragmento del poema, y nos permite entender el poema en sí mismo como un objeto hecho de ruinas, que son citas.¹³⁸

¹³⁸ Ruth Nevo considera el poema de Eliot como el “ur-texto” de la teoría de la deconstrucción por la existencia de este aparato de notas, ya que establece un camino para vislumbrar sedimentos latentes u ocultos de significado en distintos estratos textuales. Además, considera que el texto disloca el papel de todos los elementos del modelo de las funciones de la comunicación de Jakobson: arguye que el poema deconstruye al autor, al mensaje, al referente, al código, e incluso al lector. Concluye que esto implica que *La tierra baldía* es un texto que niega la posibilidad de una lectura unívoca. Ruth Nevo, “The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction”, *New Literary History*, Baltimore, vol. 13, 3, 1982, pp. 453-461.

La ubicuidad del t3pico de las ruinas en *La tierra bald3a* se hace m3s evidente si analizamos cautelosamente la relaci3n entre este *topos* y el sujeto l3rico. Tradicionalmente, este t3pico se presenta en poemas en los que un sujeto l3rico observa un objeto en ruinas y reflexiona. No obstante, esto cambia en el poema de Eliot, pues el sujeto l3rico no es uno solo, sino que se compone por una pl3tora de identidades. En 3l se confunden las voces de personajes hist3ricos y ficticios de or3genes diversos.¹³⁹ Los l3mites entre estas voces no son siempre tangibles, por lo que podemos considerar que el sujeto l3rico est3 suspendido entre la monodia y la polifon3a. Es un ente hecho de las ruinas de diversas voces. Consecuentemente, hallamos que el sujeto que observa las ruinas no es el sujeto l3rico. De hecho, pensamos que 3ste est3 conformado por una construcci3n hermen3utica. Podr3amos considerar que el sujeto que observa la ruina es el receptor del texto, pues es 3l quien observa el objeto en ruinas, que es el poema en s3 mismo.

A pesar de que las ruinas sean ubicuas en *La tierra bald3a*, a lo largo del texto se presentan varias claves que sugieren que 3stas pueden ser restauradas. De hecho, varios fragmentos del texto nos permiten pensar que 3ste puede ser le3do como un ritual de restauraci3n. Uno de los elementos que sostiene esta aseveraci3n aparece en el pre3mbulo a las “Notas a *La tierra bald3a*”. Eliot dirige al lector a dos textos que, seg3n el mismo autor, fueron imprescindibles para la composici3n del poema: *La rama sagrada* (1890) de James George Frazer y *Del ritual al romance* (1922) de Jesse Weston. El libro de Frazer es un extenso estudio transcultural que se enfoca en la historia de las religiones; mientras que el libro de Weston es un estudio comparativo en el que se estudia la relaci3n entre algunos elementos de los antiguos

¹³⁹ Pierre Brunel describe *The Waste Land* como un tejido de citas y referencias que se compone como una rapsodia. Lo ve como un poema ejemplar del “hecho comparatista” por la presencia de elementos extranjeros, que se muestran resistentes y al mismo tiempo maleables dentro del texto. Reconoce que en el texto las palabras prestadas, las citas textuales, los elementos m3ticos y las identidades de los personajes se mezclan, combin3ndose en una red propia de significados. Pierre Brunel, “El hecho comparatista”, en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (comps.), trad. Isabel Vericat N3ñez, M3xico, Siglo XXI, 1994, p. 36

rituales paganos de fertilidad con ciertos tópicos comunes en los romances artúricos medievales.¹⁴⁰ La autora destaca que varios personajes y elementos narrativos de los romances artúricos son afines a ciertos rasgos de los rituales estudiados por Frazer, sobre todo a aquellos en los que se veneraba a deidades como Tamuz en Babilonia, Adonis en Fenicia, Atis en Frigia y Osiris en Egipto.¹⁴¹ *La tierra baldía* incorpora elementos de estos rituales estudiados por Frazer y Weston, como el tópico del lugar estéril, el del Rey Pescador, y el de la liberación de las aguas.¹⁴² Por ello parece que el poema de Eliot, al igual que los romances artúricos, alude a un ritual poético de restauración.

Considero que la división estructural de *La tierra baldía* permite la lectura del texto como un ritual restaurativo. Éste se divide en cinco secciones: “El entierro de los muertos”, “Una partida de ajedrez”, “El sermón de fuego”, “Muerte por agua” y “Lo que dijo trueno”. Esta estructura en cinco partes es una referencia intermedial sistémica (*Systemreferenz*) a la división de un drama en cinco actos, común en el teatro anglosajón.¹⁴³ Sumado a esto, desde la *Poética* de Aristóteles se sabe que el teatro tiene un origen ritual.¹⁴⁴ Tomando esto en consideración, podemos argumentar que *La tierra baldía* se vincula indirectamente a la tradición ritual porque emula una estructura dramática.

Pasemos ahora a destacar algunos de los rasgos temáticos que *La tierra baldía* comparte con los usos más tradicionales del *topos*. Es pertinente repetir cuáles son los rasgos del tópico

¹⁴⁰ Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Princeton University Press, Princeton, 1993, pp. 3-4

¹⁴¹ “Bajo los nombres de Osiris, Tamuz, Adonis y Atis, los pueblos de Egipto y de Asia Menor representaron la decadencia y el despertar anual de la vida, en particular de la vegetal, personificándola como un dios que muere anualmente y vuelve a revivir. En nombre y detalles variaron los ritos de lugar en lugar, aunque sustancialmente eran los mismos.” James George Frazer, *La rama dorada*, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano y Oscar Figueroa Castro, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016, p. 239

¹⁴² Weston, *op. cit.*, p. 114

¹⁴³ Recordemos que Rajewsky define el concepto de referencia intermedial como “el producto de un medio que usa sus propias herramientas específicas ya sea para hacer referencia a una obra en particular que ha sido producida en otro medio (*i.e.*, lo que en la tradición alemana es conocido como *Einzelreferenz*, ‘referencia individual’), o para hacer referencia a otro subsistema de un medio (como un género cinematográfico) o a otro medio como sistema (*Systemreferenz*, ‘referencia de sistema’).” Rajewsky, *op. cit.*, pp. 43-64. La traducción es mía.

¹⁴⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. Juan García Bacca, Ciudad de México, UNAM, 2012, 4, 1449a

de las ruinas que López Martínez señala en *La llave de escribir*. El primero de ellos es la aparición de un llamado en vocativo (también conocido como “apóstrofe”) a las ruinas. El segundo es el uso de una descripción de los fragmentos de las ruinas que va de abajo hacia arriba o de lo particular a lo general. Comúnmente, ésta conduce a una reflexión filosófica. El tercero es el uso de contrastes entre el pasado glorioso de la ruina con su presente desolado. El cuarto es el uso paralelo de este tópico con el motivo de la palabra como garantía de perpetuidad.

A continuación, analizamos las cinco secciones del texto según su orden de aparición para demostrar la funcionalidad del tópico de las ruinas en *La tierra baldía* y analizar la especificidad de su utilización y la maleabilidad que tiene este tópico literario al interior de la obra.

UN PÁRAMO UBUICUO (“EL ENTIERRO DE LOS MUERTOS”)

Desde la primera estrofa de “El entierro de los muertos”, un sujeto lírico en primera persona del plural alude a un espacio en ruinas. En ésta, afirma:

Abril es el más cruel: engendra
Lilas de la tierra muerta, mezcla
Memorias y anhelos, remueve
Raíces perezosas con lluvias primaverales¹⁴⁵

Los primeros dos versos hacen una referencia clara al tópico del *locus horridus*, particularmente como lugar estéril, pues describen un espacio desolado. El sujeto lírico considera a abril —asociado al renacer de la vida natural en primavera— como el “mes más cruel” porque trae consigo nueva vida —las lilas— a una tierra muerta. Refuerza esta idea en el cuarto verso, en el que dice que este mes sólo remueve raíces perezosas con las lluvias de primavera. El tercer verso es de destacar, pues alude al tiempo, factor esencial en la poética de las ruinas, declarando que la llegada de abril confunde memoria y anhelo. Mientras que con la

¹⁴⁵ T.S. Eliot, *Tierra baldía – Cuarto Cuartetos*, trad. Ángel Flores y Vicente Gaos, Ciudad de México, Premià editora, 1980, p. 19. A partir de este punto, con el motivo de evitar confusiones con la versión original, nos referiremos a este libro en el aparato de notas bajo las siglas TB.

memoria el ser se relaciona con el pasado, en el anhelo se vincula a tiempos hipotéticos. Pasado, presente y futuro están entremezclados para los sujetos de *La tierra baldía*. Podría haber un cariz metaliterario en este verso, pues en todo el poema —así como en la percepción de los sujetos descritos en este pasaje— se empalman varios estadios temporales. Al estar hecho de ruinas, es un texto en el que todos los tiempos se amontonan casi hasta volverse indiferenciables.

En la segunda estrofa de “El entierro de los muertos”, el sujeto lírico describe puntualmente un panorama en ruinas y enfatiza la cualidad quebrantada e infértil de los objetos que hay en éste:

¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen
En estos escombros pétreos? Hijo de hombre.
Tú no puedes decirlo, ni adivinarlo, pues Tú tan sólo conoces
Un montón de imágenes rotas, donde el sol bate.
El árbol muerto no cobija, el grillo no consuela.
Y la reseca piedra no mana agua. Sólo
Hay sombra bajo esta roca roja.
(Ven bajo la sombra de esta roca roja),
Y te enseñaré algo diferente
De tu sombra que te sigue a zancadas por la mañana
O de tu sombra que al atardecer se levanta para encontrarte;
Te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo.¹⁴⁶

Es claro que en esta estrofa de nuevo hay un punto de contacto entre el tópico de las ruinas con el *topos* del *locus horridus*. Por un lado, se describe un espacio arruinado (un lugar de “escombros pétreos”), por el otro, se enumeran elementos de una naturaleza hostil (“el sol bate/el árbol muerto no cobija”) y se enfatiza un panorama acústico silencioso que acentúa la carencia de vida (“el grillo no consuela/Y la reseca piedra no mana agua”). La ruina de este espacio se refuerza todavía a través de la mención de la “roca roja”. Pierre Brunel anota que

¹⁴⁶ Eliot, TB, p. 21

éste es un motivo de *Parzival* de Wolfram de Eschenbach.¹⁴⁷ En dicho romance, el ermitaño

Trevrizent le describe a Parzival el grial:

[Es una] roca cuya naturaleza es la más pura [...] Por el poder de la roca se quema el fénix, convirtiéndose en cenizas, pero esas cenizas lo devuelven a la vida. [...] El poder que la roca le obsequia al hombre es tal que su carne y sus huesos se rejuvenecen de inmediato [...] Hoy es Viernes Santo y ellos [los caballeros que salvaguardan el grial] pueden esperar con confianza que una paloma blanca descienda desde los cielos. Ésta llevará una hostia blanca a la roca. En la roca la dejará [...] y así es como la roca recibe todo aquello que es bueno en la tierra y que se come y que se bebe [...] —quiero decir, todos los frutos de la tierra. Además, la roca les otorga [a los caballeros] cualquier presa que viva debajo del cielo, así vuele, corra, o nade.¹⁴⁸

No obstante, en *La tierra baldía* esta piedra no representa ninguna salvación ni poderes mágicos, como ocurre en *Parzival*. Más bien, ésta se presenta como un objeto igual al resto de los escombros que la rodean. Este vínculo intertextual nos permite ver la roca roja del poema de Eliot como la ruina del Grial de *Parzival*. Esto implica la presencia del tercer rasgo del *topos* descrito por López Martínez, que es el contraste entre el pasado glorioso de la ruina y su estado en el presente.

Además, hay versos que fortalecen la idea de que *La tierra baldía* es un poema cimentado en ruinas porque podemos hallar reflexiones metaliterarias en éstos. Por ejemplo, en el séptimo verso, cuando el sujeto lírico se dirige al lector en segunda persona del singular y le explica que lo único que conoce es “un montón de imágenes rotas”. Dicha pila de imágenes quebradas es una referencia al texto en sí mismo. Más adelante, el sujeto lírico afirma, en segunda persona, que nos mostrará el “miedo en un puñado de polvo”. Si consideramos que ese polvo —materia descompuesta— es el texto en sí mismo, podemos leer este verso como una especie de *memento mori*, tópico asociado al de las ruinas en la literatura barroca. Aquel

¹⁴⁷ Esta referencia no se muestra en las “Notas a *La tierra baldía*”. Brunel, *op. cit.*, p. 36

¹⁴⁸ Wolfram von Eschenbach, *Parzival and Titurel*, trad. Cyril Edwards, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 198. La traducción es mía.

polvo que la voz lírica ofrece mostrarnos debajo de la sombra de la roca, contiene el miedo porque anuncia nuestra propia intrascendencia. La sombra misma habrá de convertirse en polvo. El poema hecho de ruinas le atisba el ocaso de todo lo humano a sus lectores.

En “El entierro de los muertos”, encontramos que el tópico de las ruinas se usa a la par de dos referencias intermediales (*Einzelreferenz*)¹⁴⁹. Se trata de la inserción de dos fragmentos de *Tristán e Isolda* de Wagner. Estos versos se distinguen de aquellos que los preceden porque Eliot cita los versos de la ópera en alemán:

Frisch weht der Wind

Der Heimat zu.

Mein Irisch Kind,

Wo weilest du?

“Me diste jacintos por primera vez hace un año;

Me llamaban la niña de los jacintos.”

—Mas cuando regresamos tarde, del jardín de los jacintos.

Tus brazos cargados y tus cabellos húmedos, no pude

Hablar, y los ojos se me nublaron, no estaba ni

Vivo ni muerto, y no sabía nada.

Mirando en el corazón de la luz, el silencio

*Oöd und leer das Meer*¹⁵⁰

La primera de estas citas contrasta semánticamente con el ambiente desolado descrito en los versos anteriores de “El entierro de los muertos”. En las notas, Flores traduce estos versos como “Fresco sopla el viento/Hacia el hogar/Irlandesita mía/En donde estás esperando”.¹⁵¹ Esta estrofa describe un tiempo plácido, el cual promete la unión de dos amantes separados. No obstante, contrasta con el argumento de la obra de Wagner, pues en ésta el tiempo es desfavorable para la unión de los amantes; Tristán e Isolda no logran superar los obstáculos que impiden su amor —sólo era posible consagrarlo fuera del matrimonio— y mueren a causa de ello.

¹⁴⁹ En ambas citas, el texto de Eliot hace una remediación de un fragmento de la obra en específico sin replicar los efectos de este medio en el texto.

¹⁵⁰ Eliot, TB, p. 21

¹⁵¹ *Ibid*, p. 20

La segunda cita a *Tristán e Isolda* proviene del acto final y es una descripción de un espacio sórdido, que es una suerte de *locus horridus*: “*oëd und leer das Meer*” (“vacío y desolado está el mar”). Mientras que en la primera cita se describe un ambiente favorable para la navegación y la unión erótica, en el verso de la última escena se habla de un mar indócil que sugiere la imposibilidad de la relación amorosa. La diferencia del mar que describe la primera cita y el mar sórdido que describe la segunda corresponde al tercer rasgo que López Martínez destaca en el tópico de las ruinas: el contraste entre pasado y presente. Este contraste se puede ver también en los versos entre las dos citas, en las que se contrasta la vitalidad de la niña de los jacintos con la del sujeto lírico que no está ni vivo ni muerto. Esto acentúa la desolación del mundo que se describe en el resto de “El entierro de los muertos”. A su vez, la presencia de estas citas en el entorno desolado alude al cuarto rasgo del *topos* de las ruinas: el motivo de la palabra como garantía de perpetuidad. Al hacer estas dos citas, Eliot además alude a uno de los *leitmotivs* de la ópera de Wagner: la imposibilidad de la unión de los amantes, el cual concuerda con el ambiente infértil que se filtra a través de *La tierra baldía*. Hacia la parte final de “El entierro de los muertos”, un sujeto lírico en primera persona describe Londres como una ciudad en ruinas en la que una procesión de muertos cruza el London Bridge:

Ciudad Irreal,
Bajo la parda niebla de un amanecer de invierno.
Tal multitud fluía sobre el Puente de Londres,
Que nunca hubiera yo creído ser tantos los que la muerte arrebatara.
Llevaban todos los ojos clavados
Delante de sus pies y exhalaban suspiros...
Cuesta arriba y luego calle King William abajo
Hacia donde Santa María Woolnoth guarda las horas
Con un sonido grave al final de la novena campanada.¹⁵²

En esta estrofa se destaca el sexto verso, pues establece un vínculo intertextual. Se trata de la traducción de un verso de la *Divina comedia* en el que Dante expresa su primera

¹⁵² Eliot, TB, p. 25

impresión del inframundo en el Canto III del *Infierno*.¹⁵³ Vale la pena señalar que en el texto original de Eliot, la muerte de estos hombres se describe mediante “*I had not thought death had undone so many*”, donde el participio “*undone*” implica descomposición estructural. La multitud de muertos que camina este puente funciona como una especie de sinécdoque que representa la ruina futura de toda la urbe; mientras que la ruina inminente de Londres se enfatiza más en la cantidad de referencias a sus espacios, que aparecen como un espectro de lo que alguna vez fueron: la iglesia de Santa María Woolnoth, el Puente de Londres, y la calle King William.

Podemos distinguir una alusión al tercer rasgo del tópico de las ruinas que señala López Martínez, que es el uso de contrastes entre tiempos. Londres, uno de los centros neurálgicos de las revoluciones modernas, es descrita como una ciudad desolada comparada al inframundo dantesco. Además, la traducción del verso de Dante y la aparición de los nombres de los espacios londinenses reiteran el cuarto rasgo del tópico: el uso del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad.

Unas cuantas estrofas más adelante, la condición arruinada de Londres se enfatiza todavía más, cuando el sujeto lírico distingue a un personaje entre el río de fenecidos y le pregunta: “¿Stetson! /¿Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín/Ha comenzado a germinar? /¿Florecerá este año?”.¹⁵⁴ En ese entorno infértil, lo único que se siembran son cuerpos.¹⁵⁵ Consecuentemente, podemos leer que esta pregunta acentúa todavía más la desolación del Londres de *La tierra baldía*, mediante una ironía macabra. Esto implica otro punto de contacto entre el tópico de las ruinas y el *locus horridus*.

¹⁵³ T.S. Eliot, *The Waste Land and Other Poems*, Londres, Faber and Faber, 1968, p. 53. Para evitar confusiones con la traducción de Ángel Flores, haremos referencia a este texto bajo las siglas WL.

¹⁵⁴ Eliot, TB, p. 25

¹⁵⁵ Este verso puede asociarse a algunos de los rituales dedicados a Adonis y Atis que describe James George Frazer en *La rama dorada*, pues en ellos se enterraba la efigie de un dios, a quien se consideraba muerto, con la esperanza de que este ritual conllevara a la restauración de un ciclo vital. Frazer, *loc. cit.*

En la estrofa final de “El entierro de los muertos”, el tópico de las ruinas se manifiesta en el amontonamiento explícito de voces de distintos tiempos. Después de dirigirse a Stetson, el sujeto lírico apela en segunda persona al lector y hace una cita directa de “Au Lecteur” de Baudelaire: “¡Tú, *hypocrite lecteur!* —*mon semblable*—, *mon frère!*”.¹⁵⁶ A través de este guiño, nos muestra con claridad que la identidad del sujeto lírico de *La tierra baldía* es múltiple y que no tiene límites definidos, puesto que su voz se empalma con la del poeta maldito. Llama también la atención que, en este verso, el sujeto lírico afirma que los lectores somos semejantes a él. Tal vez, al llamar nuestra atención busca hacernos reconocer que nosotros también somos sujetos en ruinas viviendo pasivamente en un entorno desolado. No obstante, esta afirmación también puede leerse como un llamado a la acción, lo cual destacaría la capacidad de agencia que tenemos los lectores para alterar (o incluso reintegrar) el panorama descompuesto del poema. Es claro que la aparición de la cita de Baudelaire en esta estrofa apela al motivo de la palabra como garantía de trascendencia, el cuarto rasgo común del tópico de las ruinas.

LA DESCOMPOSICIÓN SOCIAL EN TRES ESCENAS (“UNA PARTIDA DE AJEDREZ”)

En la segunda sección de *La tierra baldía* —“Una partida de ajedrez”— distinguimos tres escenas. En cada una de ellas el tópico de las ruinas se presenta de maneras diferentes.

La primera escena es una descripción extensa de un recinto decorado con opulencia. En ésta, se destacan ciertos objetos que remiten a mitos clásicos, como dos esculturas doradas de Cupido —una en posición observadora, y otra que se esconde detrás de su ala— y una pintura de Filomela transformándose en rruiseñor. Estos elementos vinculan este *locus* al tópico de las ruinas, pues afirman la presencia del pasado en el presente. Además, se destaca que las

¹⁵⁶ Eliot, TB, p. 25

paredes de este cuarto están trazadas con “tocones marchitos del tiempo”.¹⁵⁷ No obstante, en este caso no es el sujeto lírico —y tampoco es sólo el lector— quien observa los objetos y contrasta su pasado con el presente. Hay una modificación del tópico. Aquí son las efigies del pasado clásico quienes atestiguan el momento presente. Esto se muestra cuando se describe que estas figuras se asoman de las paredes y silencian el cuarto (“Sobresalían, inclinándose, silenciando el ámbito de la alcoba”).¹⁵⁸ Además, vemos que en esta escena del poema se alude al segundo atributo que destaca López Martínez en el tópico de las ruinas: la descripción de los *fragmenta* de las ruinas, puesto que aquí también se hace una enumeración de los objetos que conectan presente y pasado dentro de la descripción del cuarto. Sin embargo, en estos versos no sólo se enlistan restos materiales que abren ventanas hacia otros tiempos, sino que también se enumeran elementos que apelan a los sentidos y producen sinestesia, como los olores que emanan de unos frascos posados en una mesa. Otro aspecto en el que esta descripción se distingue de la *descriptio* canónica del *topos* de las ruinas es que ésta no sigue la misma dirección. Mientras que López Martínez señala que la mayor parte de las descripciones del tópico de las ruinas se llevan a cabo en un orden de abajo hacia arriba, en “Una partida de ajedrez” la dirección de la *descriptio* depende de las cualidades de los objetos que se describen en ella. Primero se sigue una línea de la silla al techo, al llegar a éste, la luz redirige al sujeto lírico a la mesa donde están los frascos. Cuando éstos emanan sus perfumes, el enfoque del sujeto lírico de nuevo vuelve a un orden de abajo hacia arriba. Aparte de esto, la *descriptio* canónica suele conducir a una reflexión del sujeto lírico, pero en este caso no es así. Una última diferencia entre esta descripción y la canónica es que en este fragmento se presenta más de un observador

¹⁵⁷ Eliot, TB, p. 29

¹⁵⁸ Cabe destacar que la volición de estas figuras es más evidente en el texto original de Eliot que en la traducción de Flores, pues mientras que en inglés el autor describe una acción que llevan a cabo estas formas con el gerundio “*staring*”, en la versión del puertorriqueño simplemente se califica a éstas como “llamativas”, lo cual indica una cualidad y no una acción ejercida en el presente. *Id.*

del espacio, como ya indicamos en el párrafo anterior. Los personajes míticos —que vinculan el pasado con el presente— son los que observan el momento que ocurre. Hay, así, una fragmentación de la mirada. Las figuras clásicas cumplen con dos papeles: por un lado observan y por el otro son las bisagras que conectan pasado con presente. Además de esto, el sujeto lírico y el lector de esta sección también comparten el rol de observadores.

Lo que distinguimos como la segunda escena de “Una partida de ajedrez” es una conversación entre un sujeto lírico masculino y una interlocutora. En medio de una más bien extraña sucesión de preguntas y respuestas entre ambos, el sujeto describe un espacio en ruinas que también es un *locus horridus*:

Me parece que estamos en el callejón de las ratas
Donde los muertos perdieron sus huesos¹⁵⁹

En estos tres versos, podemos ver que el sujeto lírico percibe que tanto él como su interlocutora se hallan confinados en un callejón del que no pueden escapar. Es un lugar donde todos los cuerpos están incompletos; incluso los muertos han perdido su osamenta.

En el resto de esta escena, la ruina del mundo se enfatiza aún más. Tras la descripción del callejón de las ratas, la conversación es interrumpida dos veces por el viento. La voz femenina pregunta primero qué es el ruido y el sujeto contesta que es el “viento bajo la puerta”.¹⁶⁰ Después, ella vuelve a hacer la misma pregunta, pero esta vez añade otra incógnita más: “¿Qué hace el viento?”.¹⁶¹ Ahora la respuesta es más seca: “Nada, otra vez nada”.¹⁶² Con estas palabras, el sujeto lírico describe a este elemento como un ente fútil.¹⁶³ Después de este intercambio, la interlocutora se dirige de nuevo al sujeto, esta vez preguntándole por aquello

¹⁵⁹ Eliot, TB, p. 29

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 31

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ Si tomamos en consideración que este elemento natural es fundamental para el crecimiento de la naturaleza dado el papel protagónico que tiene en la fertilización de la tierra y en el ciclo vital de casi todos los organismos, es argumentable que esta parte de la conversación apela al tópico del lugar estéril en el que se enmarca *La tierra baldía*.

que sabe, aquello que ve, y aquello que recuerda: “¿No /‘Sabes nada? ¿No ves nada? ¿No te acuerdas de/Nada?”.¹⁶⁴ El sujeto contesta:

Recuerdo
Los que eran ojos son perlas¹⁶⁵

Estos versos aparecen previamente en “El entierro de los muertos”, cuando Madame Sosostriis, personaje de la novela *Crome Yellow* de Aldous Huxley, revela la carta apócrifa del Marino Fenicio de una baraja del tarot. Es claro que estos versos describen a un ahogado cuyos ojos han sido reemplazados por perlas a manera de prótesis. Vale señalar que estos versos son a la vez una cita de del primer acto de *La tempestad* de William Shakespeare, donde Ariel engaña al príncipe Fernando al describir el presunto cadáver del Rey Alonso:

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell¹⁶⁶

Si consideramos que el sujeto lírico se identifica con el marino, queda claro que este recuerdo responde a dos de las preguntas de la interlocutora, porque rememora un cuerpo incompleto y afirma que no puede ver nada ya que sus globos oculares han sido reemplazados por perlas. Este no es el primer cuerpo incompleto al que se hace referencia en “Una partida de ajedrez”. Si nos remitimos a las *Metamorfosis* de Ovidio, encontramos que antes de ser

¹⁶⁴ Eliot, TB, p.31

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ William Shakespeare, *The Tempest*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. Bretislav Hodek, Londres, Spring Books, 1970, p. 6

convertida en ave, Filomela —que aparece como un personaje en la escena anterior— fue mutilada, pues el rey Tereo le cortó la lengua después de ultrajarla.¹⁶⁷

En el cierre de esta escena los sujetos del poema emulan la ruina de su entorno. En éste, la voz femenina le hace preguntas al sujeto lírico y estas manifiestan una fuerte incertidumbre sobre el futuro: “¿Qué haremos mañana?/¿Qué haremos siempre?”.¹⁶⁸ El sujeto responde aludiendo al ritmo de la cotidianidad (“Agua caliente a las diez. /Y si llueve, un coche cerrado a las cuatro.”) sugiriendo que ambos se acostumbren a sus carencias corporales; que presionen sus “ojos sin párpados” y que, además, jueguen ajedrez hasta la llegada de un tercero (“que llamen a la puerta”).¹⁶⁹ Parece ser que el sujeto se resigna a que la ruina de su tiempo también será ubicua en el futuro. Toda esta escena enfatiza la desintegración de la realidad en *La tierra baldía*: la naturaleza es infértil y los cuerpos —ya muertos o vivos— se definen por sus carencias, ya sean los ojos, los huesos, la lengua o los párpados. No obstante, el hecho de que el sujeto lírico sugiera esperar a que alguien toque la puerta puede interpretarse como un atisbo de esperanza de que estos cuerpos mutilados en algún punto recuperarán su completitud. Tal vez podemos pensar que ese tercero que toca la puerta es el lector del texto, quien es un agente potencial de la restauración de las ruinas de *La tierra baldía* si leemos la poema como un proceso ritual.

En la tercera escena que distinguimos en “Una partida de ajedrez”, el tópico de las ruinas se presenta como un conflicto entre tiempos. La instancia lírica trata de recordar una conversación pasada; no obstante, otra voz, escrita en mayúsculas, la interrumpe en reiteradas ocasiones e interfiere en sus recuerdos con la frase “DENSE PRISA POR FAVOR QUE/ YA

¹⁶⁷ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1979, 5, 549-560

¹⁶⁸ Eliot, TB, p. 31

¹⁶⁹ *Id.*

ES HORA”.¹⁷⁰ Considero que esta interrupción del discurrir mnemónico es un tanto afín al *topos* de las ruinas, porque al confrontar el recordar y el deber enfrenta el pasado con el futuro. Además, el sujeto lírico de nuevo apela al motivo de los cuerpos arruinados en esta subsección. Enfatiza, por ejemplo, el estado en ruinas de la mujer con la que tuvo la conversación que recuerda. Esta interlocutora —Lil— es una mujer de treinta y un años que carece de dientes y aparenta muchísima más edad que la que tiene. Ella piensa que esta condición es consecuencia de haber ingerido unas píldoras abortivas que tuvo que tomar porque casi muere al dar a luz a Jorge, el más joven de sus hijos. Al explicar esto, Lil resalta que el boticario le había dicho que éstas no tendrían efectos negativos en su cuerpo; sin embargo, provocaron cambios irreversibles. Aparte de esto, al inicio de la conversación, el sujeto lírico le advierte a Lil que su esposo —Alberto, un militar que está siendo movilizadado de vuelta a Inglaterra en el tiempo de la conversación— querrá saber qué es lo que ella hizo con el dinero que le había entregado para hacerse de los dientes que carece. Resulta claro que Lil es un cuerpo en ruinas cuyas ausencias no se reflejan sólo en las cavidades de su boca, sino también en el despojo de su fertilidad y de su juventud. El sujeto que hace esta remembranza, a su manera, también está arruinado. No tiene compasión por su interlocutora; por el contrario, la trata con condescendencia e incluso la llama “una verdadera tonta”. Aunque él no manifiesta una carencia corporal evidente, es un ser desprovisto de una facultad esencial para vivir en sociedades: la empatía.

El conflicto entre tiempos se manifiesta con gran tensión en la estrofa final de “Una partida de ajedrez”. En ella relata que al regreso de Alberto, la familia de Lil invita al personaje a cenar un “jamoncito caliente” a manera de celebración; sin embargo, después de mencionarlo, la voz escrita en mayúsculas —el deber— interrumpe el discurrir del sujeto dos

¹⁷⁰ Eliot, TB, p. 31

veces diciendo “DENSE PRISA POR FAVOR QUE /YA ES HORA” como un recordatorio del paso incesante del tiempo.¹⁷¹ Tras ello, esta sección del poema cierra con el sujeto lírico despidiéndose apaciguadamente de una sucesión de sujetos (Bill, Louis, y May) que hasta entonces no habían sido mencionados en el texto. Esta despedida se presta a una lectura ambivalente. Si interpretamos estas palabras como una despedida resignada, este cierre sugiere que el conflicto entre los dos tiempos permanece; si las consideramos sinceras, podría existir una conciliación entre ambos. No obstante, esto depende ulteriormente del lector.

En síntesis, “Una partida de ajedrez” se relaciona con el tópico de las ruinas mayoritariamente por el enfrentamiento de tiempos, que se enlaza con el tercer rasgo del *topos* destacado por López Martínez, que son los contrastes temporales. En esta sección del poema, el texto se suspende entre pasado y futuro, por lo que el presente se vuelve inasible; queda reducido a una enunciación de un conflicto entre los otros dos tiempos. Es notable también que en esta sección del poema se apela a algunos rasgos canónicos del *topos* pero a la vez los modifica, como sucede en la primera escena, en la que el papel del observador de ruinas es compartido por las figuras clásicas que se encuentran en el cuarto, el sujeto lírico, y los lectores. Otra modificación interesante es la construcción de un panorama en ruinas a través de diálogos, lo cual rompe con la convención del uso de descripciones líricas. Además, se describe que los cuerpos en el entorno están incompletos, lo que muestra que los sujetos del texto comparten, o emulan, la ruina de lo que los rodea. No obstante, el texto también apunta a ciertas claves que sugieren posible la reintegración de estos sujetos en ruinas y del conflicto entre tiempos que se transmuta en esta sección, lo cual concuerda con la lectura del poema como un ritual de restauración.

¹⁷¹ Eliot, TB, p. 35

ENTRE EL IDILIO Y EL BALDÍO (“EL SERMÓN DE FUEGO”)

En la tercera sección de *La tierra baldía*, “El sermón de fuego”, el tópico de las ruinas se presenta desde la primera estrofa. En ella, Eliot hace una referencia explícita a “Prothalamion” de Edmund Spenser, un poema escrito en honor del matrimonio doble de las hermanas Elizabeth y Katherine Somerset con Henry Guildford y William Petre. Así en el poema de Eliot como en el de Spenser, la enunciación poética es bastante similar. En ambos un sujeto lírico que se halla a las orillas del río Támesis le pide a éste que fluya hasta que termine su cantar. El estribillo del poema de Spenser aparece palabra por palabra en el texto de Eliot, y cumple con la misma función lírica (“*Sweet Thames run softly till I end my song*”, “Dulce Támesis, fluye suavemente, hasta que termine mi cantar”); no obstante existen grandes diferencias entre el Támesis de “Prothalamion” y el de “El sermón de fuego”. En el primero, el río es un espacio exuberante y jubiloso. Se describe que en sus orillas hay ninfas tejiendo coronas de flores y las hermanas Somerset son representadas como gráciles cisnes que nadan por el cuerpo de agua.¹⁷² Es un *locus amoenus*. Por el otro lado, el Támesis de “El sermón de fuego” es un *locus horridus*. Así pues, en los primeros tres versos de esta sección del poema, se describe que el río surca una tierra café de escasa vegetación, tan inhabitada que no hay quien escuche el viento en ella. El ocaso de este espacio se manifiesta con el verso “las ninfas se han marchado”.¹⁷³ A nuestro parecer, esta relación de intertextualidad nos permite ver una clara comparación entre el Támesis de Spenser y el de *La tierra baldía*. Consecuentemente, este fragmento del texto se relaciona con el tercer rasgo que López Martínez destaca en los poemas de ruinas: la comparación contrastiva entre un presente desolado y un pasado glorioso. Las aguas que mira el sujeto de *La tierra baldía* no son sino la ruina de las que contempló el de Spenser.

¹⁷² Edmund Spenser, “Prothalamion”, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45217/prothalamion-56d224a0e2feb>, consultado el 10 de agosto de 2018

¹⁷³ Eliot, TB, p. 37

Cabe señalar que en este fragmento del texto, no son solo dos tiempos los que se comparan, sino tres. En la primera estrofa, Eliot acentúa las diferencias entre un Támesis vivo que es posterior al de “Prothalamion” y el río enfermo frente al que se enfrenta el sujeto lírico. Este contraste no se hace con base en una relación intertextual, sino en la carencia de signos de la vida humana. Contrasta el Támesis muerto que el sujeto lírico contempla en “El sermón de fuego” con el de la Inglaterra industrial, que arrastraba objetos usados por humanos:

El río no arrastra botellas vacías, papeles de sándwiches.
Pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas de cigarros
U otros testimonios de noches estivales. Las ninfas se han marchado ¹⁷⁴

Estos versos llaman la atención por dos factores: el primero de ellos es que los objetos que Eliot señala como antiguos testimonios de noches de verano no son sino desechos. Aquí, la basura es percibida como una señal de vida. Esto resulta un tanto desconcertante para los lectores del siglo XXI. Dada la serie de catástrofes ambientales que el planeta enfrenta hoy en día, la representación de los desechos materiales se encuentra asociada a la destrucción de la vida, no se leen como un testimonio de ésta. Quizás esta asociación, basada en los descubrimientos científicos del impacto humano sobre el medio ambiente, haya fomentado la divulgación de un tópico que resulta sumamente operativo en nuestros tiempos: la asociación de la basura con la muerte. El segundo factor en el que parece necesario reparar es que a causa de la ausencia de los desechos humanos en el río de “El sermón de fuego”, se pronuncia aún más el contraste de este *locus* con el Támesis de Spenser. Incluso el sujeto lírico de nuevo reitera que “las ninfas se han marchado”. Lamenta la ausencia de las náyades y también la de la ociosa clase dominante londinense. Aunque primero se refiere a los miembros de esta última con desdén (“perezosos”); es claro que adolece su ausencia (“Se fueron, no han dejado sus

¹⁷⁴ Eliot, TB, p. 37

nuevas direcciones”). El inhabitado río de “El sermón de fuego” está tan desolado que el sujeto lírico incluso extraña sus viejas presencias amaneradas.¹⁷⁵

El Támesis que se presenta en esta sección de *La tierra baldía* es uno en el que no queda un atisbo de lo que fue en el siglo XVI ni a inicios del XX. No hay rastros de vida, ya sea idílica o industrializada, en lo que queda del río. A diferencia de lo que sucede en el poema de Spenser, en este caso el sujeto lírico ni siquiera puede satisfacer el deseo de terminar su canción, pues es interrumpido por la sonrisa de un esqueleto que se ríe a sus espaldas (“Pero mi espalda en el viento frío oigo/Sacudimientos de huesos y risas ahogadas”).¹⁷⁶ El río que antes rebozaba de vida ahora está habitado por cadáveres.

En la siguiente estrofa el tópico de las ruinas resalta con la clara revelación de un sujeto lírico múltiple y fragmentado. El sujeto lírico toma una identidad dual: es el Rey Pescador de la tradición artúrica y Fernando de Nápoles de *La tempestad* de William Shakespeare. Esto se revela en los primeros seis versos de esta estrofa, en los que aparece una cita explícita del drama:

Mientras yo pescaba en el apacible canal,
En una noche de invierno detrás de la fábrica de gas,
Meditando sobre el naufragio de mi hermano rey
Y sobre la muerte anterior de mi padre rey.¹⁷⁷

Recordemos que el Rey Pescador es un personaje relacionado a la desolación del espacio que habita. De acuerdo a Jesse Weston, en la tradición artúrica este personaje se encuentra desahuciado a causa de una herida y la naturaleza que lo rodea emula su deterioro. Asimismo, el rey y la tierra yerma vuelven a la plenitud después de que un caballero lleva a cabo la “liberación de las aguas” del río y sana las heridas del rey.¹⁷⁸ En este fragmento de *La*

¹⁷⁵ Eliot, TB, p. 37

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 39

¹⁷⁷ Eliot, TB, p. 39

¹⁷⁸ Weston, *op. cit.*, pp. 13-14

tierra baldía, es claro que el espacio en el que se encuentra el Rey Pescador, en efecto, comparte su condición deteriorada. De nuevo podemos ver una intersección entre el tópico de las ruinas con el *locus horridus*. El deterioro de este espacio se muestra claramente en el plano acústico. Primero se describe el movimiento de una rata que se escurre entre la vegetación invernal de las orillas del río mientras que el rey pesca. Más adelante, se habla del río seco como una fosa común (“Blancos cuerpos desnudos sobre la baja tierra húmeda/Y huesos abandonados en una fría guardilla de techo bajo”); en la que el único sonido que se percibe es el que hacen los roedores al caminar sobre huesos (“Sacudidos por la pata del ratón, año tras año”).¹⁷⁹ Estos dos últimos versos acentúan todavía más la desolación de este espacio, pues declaran que este *statu quo* se ha prolongado a través de los años.

Al final de esta estrofa, una comparación entre planos temporales acentúa la desolación del Támesis, lo cual muestra la presencia del tópico de las ruinas en este fragmento. En estos versos, queda claro que el sujeto lírico puede percibir los sonidos fantasmales de un pasado en el que aún había movimiento y vida en este espacio. Dichos sonidos provienen de un ambiente industrial y llevan al sujeto lírico a pensar en una primavera en la que sucede un encuentro sexual entre un hombre y una mujer:

Pero a mi espalda de vez en cuando oigo
Bocinas y autos,
que llevarán a Sweeney
En la primavera adonde la señora Porter.¹⁸⁰

Esta estrofa es llamativa porque en ella se contrastan varios tiempos junto con diversas referencias intertextuales. En primera instancia, el primer verso de esta estrofa es una referencia a un poema célebre de Andrew Marvell, “To His Coy Mistress”. Además de esto,

¹⁷⁹ Eliot, TB, p. 39.

¹⁸⁰ *Id.*

Sweeney es un personaje estereotípico escrito por Eliot que aparece en tres poemas previos¹⁸¹ y la señora Porter es la matrona de un burdel que protagoniza una balada australiana. Además de esto, la estructura de los últimos tres versos alude a las líneas de una obra de John Day, *Parlamento de abejas*, en las que se advierte cómo los sonidos de los cuernos y la caza llevarán a Acteón a donde Diana en la primavera, quienes se comparan con Sweeney y la señora Porter en el poema de Eliot. Flores traduce las líneas del texto de Day, con lo que se visibiliza la semejanza entre ambas estrofas:

Cuando de repente oirás,
un ruido de trompetas y caza, que traerá
en la primavera a Acteón adonde Diana
y todos la verán desnuda.¹⁸²

En estos cuatro versos de *La tierra baldía* se contrastan tres momentos distintos: la primavera mítica del encuentro del cazador con la diosa¹⁸³, el tiempo urbano decadente en el que Sweeney visita a la matrona de meretrices y el río desolado lleno de cadáveres en el que se encuentra el sujeto lírico. Cotejando estas referencias y sus orígenes, en esta estrofa aún opera el contraste entre planos temporales que López Martínez destaca como el tercer rasgo del tópico de las ruinas. Cabe señalar que, en este caso, el contraste desafía la convención porque ahora son tres planos temporales los que se contrastan y no sólo dos. Esto parece de interés, pues el segundo plano temporal es una fase de decadencia. En “El sermón de fuego”, la industrialización de Londres corresponde a esta etapa de decadencia, así como el esplendor refiere al mito clásico y el presente en el que el sujeto lírico enuncia el poema representa el

¹⁸¹ Estos tres poemas son “Sweeney Among the Nightingales” (1918), “Mr. Eliot’s Sunday Morning Service” (1918) y “Sweeney Erect” (1919). Posteriormente, también incluyó a este personaje en un drama que el autor publicó inconcluso bajo el título *Sweeney Agonistes*.

¹⁸² Eliot, TB, p. 38

¹⁸³ En las *Metamorfosis* de Ovidio se recuenta la historia de estos dos personajes. Según este texto, Acteón era un cazador quien, perdido en el bosque, corre con el infortunio de llegar a un río e interrumpir el baño de la diosa Diana, rodeada de náyades. El pudor de la diosa la lleva a empapar al cazador con las aguas del río, con lo que lo convierte en venado. Acteón huye pero pierde el habla. Los propios sabuesos de Acteón lo encuentran bajo la forma de venado, lo desconocen y lo devoran.

estadio de mayor desolación del que se habla en el poema. Además de esto, el hecho de que estos contrastes se hagan mediante vínculos de intertextualidad enfatiza también el cuarto rasgo que López Martínez señala en el uso el tópico de las ruinas, que es la asociación con el motivo de la palabra como garantía de perpetuidad. Los tiempos pueden compararse porque las palabras que los describen han sobrevivido. Al comentar la letra de la canción que versa sobre la señora Porter, el sujeto lírico cierra la estrofa con “Tuit tuit tuit/Yag yag yag yag yag yag”, versos que Eliot inserta después de referirse a la transformación de Filomela en “Una partida de ajedrez”. Ello permite relacionar el encuentro de Sweeney con la Sra. Porter con la violación y la mutilación de Filomela por parte de Tereo. En esta estrofa se manifiesta con gran claridad cómo se desdibujan los límites entre los personajes del poema: el sujeto lírico es a la vez el Rey Pescador y Fernando de Nápoles; Sweeney se asocia a Acteón (e incluso con Tereo) y la Sra. Porter lo hace con Diana y Filomela.

La ubicuidad de la ruina en los ambientes de este poema se enfatiza más adelante en “El sermón de fuego”. En la tercera estrofa, Eliot incorpora un verso que utilizó en “El entierro de los muertos” para contrastar el pasado esplendoroso de Londres y su estado en el presente: “Ciudad Irreal”.¹⁸⁴ No obstante, a diferencia de la primera parte del poema, en esta sección este verso no se utiliza para una descripción espacial minuciosa; sólo destaca la presencia de una neblina café que cubre la ciudad. La voz que enuncia se enfoca más bien en recountar una conversación que tuvo con un mercader originario de Esmirna.¹⁸⁵

Considero que este mercader es un sujeto en ruinas que emula el entorno infértil de la ciudad. Esto se acentúa por la variedad de elementos que Eliot utiliza para caracterizarlo. En primera instancia, llama la atención el nombre con el que lo bautiza el poeta: “Eugenides”,

¹⁸⁴ Eliot, TB, p. 39

¹⁸⁵ Esmirna fue una urbe en Anatolia que en la Antigüedad estuvo poblada por los griegos. Hoy en día forma parte de Turquía y va bajo el nombre de “Izmir”.

cuya etimología en griego es *ευ* (“bien”) y *γεννα* (“origen”), “bien nacido”. Este nombre, sin embargo, contrasta con su aspecto desaliñado, su uso demótico —impuro— del francés, y la presumiblemente lujuriosa propuesta que le hace al sujeto lírico de acompañarlo a un hotel. Tampoco puede pasarse por alto que la condición desahuciada del personaje también se presenta en los bienes que vende y que llenan sus bolsillos, pues las pasas (“*currants*”¹⁸⁶) son frutos secos, sin vida. En las notas, Eliot identifica a este personaje con una de las cartas que Madame Sosostris saca de su baraja en “El entierro de los muertos”: el mercader de un solo ojo.

Después de la descripción del Sr. Eugenides, se lee una estrofa central para *La tierra baldía*. En ella, la voz se funde con un personaje de la mitología clásica que puede considerarse el eje de la obra de Eliot: el profeta Tiresias. Antes de adentrarnos en el análisis de este personaje, resulta productivo hacer referencia una de las “Notas a *La tierra baldía*” pues considero que ésta devela aspectos que extienden las posibilidades de estudiar el poema con base en el tópico de las ruinas. Se trata de la nota 218:

Tiresias, aunque mero espectador y de ningún modo “protagonista”, es sin, sin embargo, el personaje más importante del poema, uniendo a todos los demás. Así como el comerciante tuerto, vendedor de grosellas, se disuelve en el Marino Fenicio, y éste no se diferencia del todo de Fernando, Príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que ve Tiresias es, en rigor, la sustancia del poema.¹⁸⁷

En este fragmento, Eliot explica que el hecho de que las identidades no están del todo definidas en *La tierra baldía* permite que éstas se empalmen unas sobre otras, a manera de palimpsesto. Ello permite aseverar que todos los personajes del poema —tanto femeninos cuanto masculinos— son sujetos en ruinas, pues todos están asociados a seres mutilados como Filomela y el Marino Fenicio.

¹⁸⁶ Eliot, WL, p. 35

¹⁸⁷ Eliot, TB, p. 40

Tiresias, en quien se funden lo masculino y lo femenino, es una suerte de metapersonaje que integra toda la experiencia humana. Como tal, podemos pensarlo como un sujeto compuesto de las ruinas de todos los otros. Llama la atención que está consciente de su propia condición, pero sólo puede atestiguarla desde la inacción. Además, tiene acceso a todo plano temporal: desde la Tebas clásica hasta el Londres moderno. Esto fomenta —y a la vez justifica— la superposición de tiempos en el poema. Es una ruina hecha de otras y que tiene consciencia de su propia condición. Manifiesta esta autoconsciencia desde el momento en el que toma la palabra, pues desde entonces revela que está suspendido entre tiempos:

A la hora violeta, cuando alzamos del escritorio los ojos y las espaldas
Cuando la máquina humana aguarda,
Como un taxímetro que espera vibrando,
Yo, Tiresias, aunque ciego palpitando entre dos vidas
Viejo con arrugadas tetas de mujer, puedo ver.¹⁸⁸

Todos los demás personajes del poema comparten la condición de Tiresias de estar palpitando “entre dos vidas”, todos están fragmentados. De hecho, en cierto sentido, al englobar todas estas experiencias, incluso podemos pensar que los demás sujetos líricos no son sino partes del mismo Tiresias, y que los momentos de reflexividad metaliteraria son la expresión de su voz subjetiva. El cuerpo de la humanidad fragmentada de *La tierra baldía* es el cuerpo arruinado de Tiresias.

Una de las primeras divisiones que Tiresias señala en sí mismo y que, consecuentemente, sufre el resto de la humanidad se vislumbra en el tercer verso de la estrofa anteriormente señalada. En este, habla de nuestra especie como la “máquina humana.” A través de esta metáfora, alude a la fragmentación del ser humano y a su engranaje dentro del

¹⁸⁸ Eliot, TB, p. 41

aparato de la modernidad.¹⁸⁹ Esto se enfatiza todavía más en el verso subsecuente, donde Tiresias se compara a sí mismo con un taxímetro, resaltando su pasividad, y con ello, la de todos los demás humanos.

Esta mecanización del humano también conduce a la ruina de la especie, como se muestra más adelante en “El sermón de fuego”, en una escena en la que Tiresias recuenta cómo un joven “carbunculo”, que trabaja como el secretario de un agente de una pequeña casa mercantil, abusa sexualmente de una mecanógrafa. Al contar este suceso, Tiresias focaliza las percepciones de ambos personajes y acentúa las acciones mecánicas y los pensamientos automatizados de los dos. La escena permite ver que la mecanógrafa, a pesar de haber sido ultrajada, se mantiene insensible ante los hechos. Después de que el joven se va de su lecho, ella prosigue con su cotidianidad como si fuera una autómeta:

Su cerebro consigue formular un pensamiento borroso:
‘Bueno, asunto concluido, me alegro que haya terminado ya’.
Cuando una mujer hermosa comete tales locuras y
Vuelve a pasearse por su cuarto sola,
Se alisa los cabellos con mano automática
Y pone un disco en el gramófono¹⁹⁰

Además de la forma mecánica en la que actúa la mujer, se encuentra arruinada por el ultraje. Esta condición la asocia a la mítica Filomela, que después de ser violado por Tereo se transformó en ruiseñor. Así como los personajes masculinos del poema se relacionan al Marinero Fenicio, los personajes femeninos del poema se vinculan con el arquetipo de la mujer ultrajada. Además, en esta misma estrofa, la mecanógrafa se identifica con otro sujeto femenino, que es Olivia Primrose de *El vicario de Wakefield* de Oliver Goldsmith. Esto se debe a que, en la versión en inglés del poema, Eliot cita un verso en boca de este personaje: “*When*

¹⁸⁹ En el original, Eliot utiliza más bien una sinécdoque para describir esta fusión entre hombre y tecnología: “*the human engine*”, Eliot, WL, p. 35

¹⁹⁰ Eliot, TB, p. 41

lovely woman stoops to folly".¹⁹¹ Dentro de la novela, Olivia Primrose es casi engañada por el libertino Thornhill, quien planeaba atraparla en un matrimonio espurio para desposarla de su virtud. Olivia recita el poema después de descubrir esa traición.¹⁹² Así pues, en esta estrofa de "El sermón de fuego", la identidad de la mecanógrafa ultrajada se empalma con la de Filomela —una mujer violada y mutilada— y Olivia, que fue traicionada.

El hecho de que Tiresias es un sujeto que engloba toda la experiencia humana del poema se enfatiza en esta estrofa, pues él mismo percibe el encuentro entre la mecanógrafa y el joven "carbunculo". De hecho, lo enfatiza haciendo hincapié en todos los tiempos que ha vivido: "Y yo, Tiresias, he tolerado todo/Lo ocurrido en este mismo diván o lecho:/Yo que estuve sentado bajo los muros de Tebas/Y anduve entre lo más bajo de los muertos"¹⁹³. Aunque Tiresias vive tanto la experiencia del victimario como la de la víctima, dice haber "tolerado" el suceso, lo cual evidencia su sufrimiento. En el texto original de Eliot, este sufrimiento se expresa con más claridad, puesto que utiliza un verbo que implica dolor: "*foresuffered*".¹⁹⁴

Podemos leer al secretario y a la mecanógrafa como una sinécdoque del cuerpo social que pervive en *La tierra baldía*, al igual que el mercader de Esmirna. La descripción de los personajes es estereotípica, por lo que éstos se presentan como seres humanos comunes y corrientes. Esto se muestra en los objetos que la mecanógrafa coloca en su diván antes del encuentro ("Medias, chinelas, enaguas, y sostenes"), así como en la descripción estereotípica del joven ("uno de esos bribones sobre quien el descaro se asienta/como una chistera sobre

¹⁹¹ Este es uno de los versos desafortunados de la traducción de Flores. Al traducir dicho verso como "cuando una mujer hermosa comete tales locuras", él le otorga agencia a la mecanógrafa en el encuentro sexual; sin embargo, es claro por los demás elementos de la estrofa que éste no es el caso.

¹⁹² En "*When lovely woman stoops to folly*", una voz lírica femenina afirma que la única forma en la que una mujer traicionada por un hombre puede esconder su vergüenza, apaciguar su melancolía, y perdonar a quien le hizo daño, es muriendo. Oliver Goldsmith, *El vicario de Wakefield*, trad. Armando Lázaro Ros, Barcelona, Orbis, 1991, p. 133

¹⁹³ Eliot, TB, p. 43

¹⁹⁴ Eliot, WL, p. 36

un millonario de Bradford”).¹⁹⁵ Al considerar a los dos personajes como los estereotipos del decadente Londres moderno, el encuentro sexual enfatiza que las relaciones sociales de esta urbe están mecanizadas y que son abusivas y violentas. Al igual que Tiresias, el cuerpo social está en ruinas.¹⁹⁶

En el recuento que hace Tiresias de esta violación, se presentan algunos atisbos del tercer rasgo del *topos* de las ruinas según López Martínez: la comparación contrastiva entre dos tiempos. En este recuento se presentan varios desdoblamientos temporales y además se contrastan pasado y presente en los paréntesis en los que Tiresias comenta la escena.

Este mismo rasgo del tópico aparece en la estrofa subsecuente, acompañado de varias referencias intertextuales. En ésta, el sujeto lírico de nuevo expresa la voz de Fernando de Nápoles de *La tempestad* con el verso: “Esta música se deslizó junto a mí sobre las ondas”.¹⁹⁷ El sujeto lírico cambia el contexto de esta cita, describiendo cómo la música se desliza a través de la urbe moderna. El territorio que recorre la música se describe con puntualidad, pues menciona los nombres de espacios modernos en Londres, como el “Strand” y las calles “Reina Victoria” y la “Lower Thames Street”. Llama la atención que en este momento el personaje hace un llamado en vocativo a la urbe: “Oh ciudad, ciudad”.¹⁹⁸ Este último nos remite al primer atributo que López Martínez destaca en el tópico de las ruinas, que es el uso de una apóstrofe con la que el sujeto lírico apela al objeto en ruinas. El espacio del que surge la música de mandolina es el templo de San Magnus Mártir. Se describe que las paredes de esta iglesia ostentan un esplendor jónico de “blancura y oro”; sin embargo, parece que el mismo recinto es utilizado como un espacio de ocio para los “vendedores de pescado” que descansan

¹⁹⁵ Eliot, TB, pp. 41—43

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 41

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 44-45

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 45

ahí al mediodía.¹⁹⁹ En esta estrofa se presenta un *locus* urbano menos fragmentado que el que hasta este punto ha imperado en el poema. Incluso el sonido de la mandolina es descrito como un “agradable” lamento. El templo de Magnus Mártir luce esplendoroso en contraste con la mayoría de los espacios descritos hasta esta estrofa. Esto nos permite ver que aquí se usa una comparación temporal contrastiva. No obstante, en este caso el objeto en ruinas no es un edificio del pasado, sino el entorno moderno. La gloria que aún muestra el templo barroco contrasta con el estado desolado en el que se encuentran los páramos y las urbes estériles que imperan en *La tierra baldía*. A pesar de la ruina de la ciudad, se nos describe que esta es una edificación que se encuentra inmutada. Asimismo, comprendemos que la música de la mandolina que describe el sujeto lírico (desde la voz de Fernando de Nápoles) también contrasta con la desolación ubicua en el territorio de la urbe moderna, pues esta música es una especie de extensión del templo.

Hacia el final de “El sermón de fuego”, el *topos* de las ruinas se usa en consonancia con dos referencias intermediales. Esto sucede en una subsección del poema a la que Eliot nombra como la “Canción de las (tres) hijas del Tánemesis” en el aparato de notas. Esta canción hace referencia a la primera escena del acto tercero de *El ocaso de los dioses*, una ópera de Richard Wagner. En dicha escena, las hijas del Rin, que son tres ninfas, lamentan el robo del oro del río por parte del enano Alberich. Las tres ninfas de la obra de Eliot claramente aluden a las de Wagner. Se trata de un ejemplo de *Einzelreferenz*. La otra referencia intermedial que aparece en la sección es una mezcla de *Einzelreferenz* y de *Systemreferenz*. Aparece en los estribillos en los que las hermanas del Tánemesis —que toman la función de la voz lírica— imitan los ininteligibles *vibratos* del canto de las ninfas del Rin (“Weialala leia”, “Wallala leialala”). En

¹⁹⁹ Eliot, TB, p. 45.

estos versos, Eliot no sólo nos remite a la obra de Wagner, sino que imita efectos musicales a través de recursos exclusivamente literarios.

Temáticamente, la “Canción de las (tres) hijas del Tamésis” describe un periodo decadente. En ella, podemos ver cómo se narra que una procesión de barcos se retira de Inglaterra:

El río suda
Aceite y brea.
Los lanchones se van
Con la cambiante marea.
Velas rojas
Anclas,
A sotavento, se mecen sobre los mástiles
Los lanchones
Sumergen maderos a la deriva.
Navegando Hacia Greenwich,
Más allá de Isle of Dogs.
Weialala leia
Wallala leialala
Elizabeth y Leicester remando
La popa era
Dorado casco
Rojo y oro.
La estela juguetona
Inundó de olas las orillas
El viento del sudoeste
Cargó agua abajo
Las campanadas
De las torres blancas.
Weialala leia
Wallala leialala²⁰⁰

El río es equiparado a un cuerpo que suda dos sustancias provenientes de los barcos que navegan sobre él: el aceite, que probablemente hace referencia a combustibles, y la brea, que es tradicionalmente usada para calafatear embarcaciones. Esta prosopopeya nos permite medir la magnitud del éxodo que se describe en la canción. Los lanchones que describen las ninfas navegan el río más allá de la Isle of Dogs: parecen dirigirse hacia el Este para abandonar el río

²⁰⁰ Eliot, TB, pp. 45—47

y adentrarse al mar. Entre los personajes que van sobre estos barcos, las ninfas hacen hincapié en la reina Elizabeth, quien rema en uno cuya proa está pintada de rojo y dorado. En ese mismo verso, las ninfas mencionan la ciudad de Leicester. Ello permite conjeturar que el éxodo que describen no es exclusivamente de Londres. Si leemos la mención de la ciudad de Leicester como una metonimia de continente por contenido, este nombre se refiere a que toda la población de una urbe en el centro de Inglaterra rema para huir de la isla. El verso puede leerse como uno en el que el pasado glorioso de la Gran Bretaña —representado por Elizabeth— abandona la isla junto con la población de Leicester. Consecuentemente, podemos leer la “Canción de las (tres) hijas del Tamésis” como la descripción de un tiempo en el que el presente se transforma en ruina. Canta la desolación del río. Este abandono se enfatiza en los versos que narran cómo la estela de los barcos —que no es más que la huella de su abandono— inunda las orillas del río y cómo las “campanadas de las torres blancas”, en lugar de ser escuchadas por los habitantes de la isla, son hundidas por el viento del sudoeste “agua abajo.”²⁰¹ Es una canción sobre el declive de Inglaterra.

En la estrofa que sigue a la “Canción de las (tres) hermanas del Támesis” el tópico de las ruinas aparece a través de un vínculo intertextual que enfatiza la ruina de los personajes del poema. Inmediatamente después de la canción, el sujeto lírico adquiere un papel femenino que pronuncia los versos: “Highbury me vio nacer. Richmond y Kew/me echaron a perder.”²⁰² Estos versos aluden a las palabras que dice Pia Tolommei en el Canto V del *Purgatorio* de Dante, donde se encuentran las almas que no pudieron arrepentirse de sus pecados en vida y recibir la unción de los enfermos debido a muertes violentas: “*Riccorditti me*

²⁰¹ Eliot, TB, p. 47

²⁰² *Id.*

che son la Pia,/Siena mi fe, disfecemi Maremma".²⁰³ Es claro que los versos de Eliot repiten la misma estructura que las palabras proferidas por Pia, además de que también usan verbos semánticamente muy afines. Son lamentos homólogos, pero proferidos por personas en distintos contextos. Mientras que Tolommei se refiere a topónimos italianos, esta voz de *La tierra baldía* alude a barrios londinenses. El sujeto lírico de Eliot como el personaje que menciona Dante son sujetos fragmentados. El fenómeno se acentúa por el hecho de que Dante usa el verbo "*disfecemi*" para contextualizar el estado de Pia. Aunque la traducción "me echaron a perder" hace eco de esta descripción, la versión de Eliot resalta todavía más la descomposición del personaje, pues decide traducir el *disfecemi* de Dante con "*undid me*".²⁰⁴ Así pues, en este caso, el vínculo intertextual que enlaza al sujeto lírico múltiple de *La tierra baldía* con un personaje previo, acentúa el estado "suspendido" en el que éste se encuentra, puesto que lo compara con una persona atrapada en el purgatorio. Incluso podemos considerar que esta misma relación intertextual asocia todo el *locus* del Londres moderno con este espacio de expiación. En esta estrofa podemos hallar una modificación al tercer rasgo del tópico de las ruinas, que es el uso de la comparación contrastiva entre presente y pasado. En esta ocasión, en lugar de contrastar los dos planos temporales, la cualidad arruinada de los sujetos que hablan señala las semejanzas entre el pasado y presente, no sus diferencias. También se alude al cuarto rasgo del *topos*, que es el motivo que dicta que la palabra es una garantía de perpetuidad: la voz de Pia pervive a través de los siglos, dando forma al lamento de este sujeto lírico descompuesto en el poema de Eliot.

En la siguiente estrofa, la descomposición del sujeto lírico se detalla a través de descripciones físicas. El sujeto toma la voz de un personaje que se desliza entre los suburbios

²⁰³ Ángel Flores agrega al aparato de notas una traducción propia de la cita: "Acuérdate de mí, que soy la Pía. Nací en Siena y perecí en Maremma". *Ibid.*, p. 46

²⁰⁴ Eliot, WL, p. 38

de Londres, y describe su propia descomposición y la de los cuerpos que lo rodean. Esta voz termina por confundirse con otras que expresan la misma idea, pues Eliot marca un diálogo entrecomillando los versos. Todas las voces que se expresan aquí son sujetos conscientes de su propia ruina:

‘Mis pies están en Moorgate, y mi corazón
Bajo mis pies [...]’
‘Sobre Margate Sands.
No puedo coordinar
Nada con nada.
Las uñas rotas de manos sucias.
Mi gente, humilde gente, no espera
Nada.’²⁰⁵

El cierre de “El sermón de fuego” también enfatiza el cuarto rasgo del *topos*, el motivo de la palabra perpetua, porque cita dos textos de índole religiosa. Asimismo, modifica este último porque es a partir de esos textos articula la posibilidad de reintegración de las ruinas. En el final de la sección del poema se sobreponen el *Ādittapariyāya Sutta*, el sermón budista de fuego, que profesa la liberación del alma a partir de la toma de consciencia del arder de los sentidos y un fragmento de las *Confesiones* de San Agustín, en el que expresa su primera impresión al llegar a la ciudad de Cartago: “luego vine a Cartago, donde un caldero de amores impuros sonaban en mis oídos”.²⁰⁶ San Agustín describe esta ciudad como un *locus* metafóricamente ardiente, lo cual concuerda semánticamente con el texto budista al que lo vincula Eliot. Llama la atención que, en esta estrofa, se pronuncia un ritmo que emula el del rito budista. Esto se muestra en la iteración del gerundio “abrasando” (“*burning*”), que es una traducción literal del “*āditta*” que se usa como mantra en el sutra.²⁰⁷ Se puede considerar como una referencia intermedial que es a la vez una *Einzelreferenz*, pues es una cita directa del

²⁰⁵ Eliot, TB, p. 47

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 48

²⁰⁷ La fuente que utiliza Eliot para el sermón del fuego es la traducción de Henry Clarke Warren en *Buddhism in Translations* (Harvard University Press, 1896). No obstante, no utiliza la traducción que este último hace del mantra, mientras que él académico opta por especificar el mantra con oraciones de atributo, Eliot emplea el verbo “quemar” (“burn”) en gerundio, “burning”. Eliot, WL, p. 48.

Ādittapariyāya Sutta, y una *Systemreferenz* porque se trata de emular el uso ritual del mantra a través del texto. Llama la atención que este ritual se articula de forma fortuita con un rezo cristiano (“Oh Señor Tú, me estás desplumando/Oh Señor Tú, desplumas”). La concordancia sugiere que en esta estrofa, estos rezagos de dos tradiciones espirituales se articulan en un solo rito debido a sus afinidades semánticas. Ante la ruina del entorno y los sujetos que se describen en toda la sección, el respeto al fuego —una fuerza purificadora— parece construir un ritual religioso hecho de fragmentos budistas y cristianos. Este pasaje sugiere que una posible reintegración puede suceder a través de un vuelco hacia la espiritualidad.

EL ESPEJO EN LA RUINA (“MUERTE POR AGUA”)

La cuarta sección del poema, “Muerte por agua”, es la más corta de *La tierra baldía*. Podemos distinguir dos partes. En la primera, la voz lírica se conjuga en tercera persona y describe el cadáver de Flebas, el Marino Fenicio. Al igual que el resto de los cuerpos del poema el suyo es uno incompleto. Es descrito como si estuviera suspendido entre dos vidas. Así pues después de haber olvidado “el grito de la gaviota, y el hondo mar de leva/Y las ganancias y las pérdidas”, una corriente submarina recoge sus huesos.²⁰⁸ En la vorágine del mar, este cuerpo se desdobra en distintos planos temporales; en el proceso en el que lo succiona el remolino pasa “todas las etapas/De su edad y juventud mientras flotaba y se hundía”.²⁰⁹ A la luz de los rasgos del tópico de las ruinas que señala López Martínez, en esta parte del poema se alude indirectamente al tercero: la comparación contrastiva entre pasado y presente. El cadáver del Marino, que lleva dos semanas muerto, contrasta con las etapas de “juventud” de su vida previa que se describen cuando este cuerpo entra al remolino.

²⁰⁸ Eliot, TB, p. 51

²⁰⁹ *Id.*

En la segunda parte de la sección, el sujeto lírico se dirige en segunda persona al lector.

En estos versos, utiliza a Flebas como una advertencia:

Gentíloco o judío
Oh, tú, que volteas la rueda del timón y miras a barlovento
Acuérdate de Flebas, que una vez fue bello
y robusto como tú²¹⁰

Estos versos nos dicen a los lectores que nosotros también podemos sufrir la misma ruina que los personajes de *La tierra baldía*, como sucede con Flebas. Notamos aquí una alusión al tercer rasgo del tópico. Se hace un contraste entre el pasado de Flebas cuando aún era bello y robusto, con su estado cadavérico del presente. Asimismo se relaciona a Flebas con el lector. Al hacerlo, encontramos que el tópico de las ruinas entra en contacto con una de sus resoluciones reiteradas en la literatura barroca: el *memento mori*. En estos versos el sujeto lírico advierte que tarde o temprano los lectores del texto sufriremos el mismo destino que Flebas el Marino.

LA CONSAGRACIÓN DEL RITUAL (“LO QUE DIJO TRUENO”)

La quinta y última de las secciones de *La tierra baldía* se titula “Lo que dijo trueno”. Desde el inicio de la sección podemos hallar el uso del tópico de las ruinas. En ésta, el sujeto lírico nos describe un *locus* desasosegante y fragmentado. Esto implica de nuevo el contacto entre el tópico de las ruinas y el *locus horridus*. Así, en el tercer verso se nos describe un lugar que antes rebozaba de vida pero que ahora es estéril, que son jardines en “helado silencio”. Asimismo, en el cuarto verso se alude a una edificación en ruinas que transmite dolor, pues se nos habla de “agonía en lugares pétreos”.²¹¹ Asimismo, en este caso el sujeto lírico parece emular las ruinas del entorno. Conjugado en primera persona del plural, declara que se halla

²¹⁰ Eliot, TB, p. 51

²¹¹ *Ibid.*, p. 53

“muriendo/Con un poco de paciencia.”²¹² Esta mimetización del entorno se hace muy clara en la descripción sonora de la estrofa, pues en esta se mezclan llantos y gritos humanos con la reverberación del trueno (“Gritería y lloro./Prisión y palacio y reverberación/De trueno primaveral sobre distantes montes”)²¹³. El *statu quo* que se describe en esta estrofa concuerda con la ubicuidad del tópico de las ruinas a lo largo de toda *La tierra baldía*, pues se manifiesta tanto en los sujetos que aparecen en el poema como en el mismo entorno.

En esta sección podemos notar que conforme avanza la descripción de las ruinas, más se intensifica la angustia del sujeto lírico. Podemos considerarlo una modificación del segundo rasgo del tópico, que es la *descriptio* de los fragmentos de las ruinas. Los detalles de las ruinas en los que más se enfoca el sujeto lírico son dos: la presencia ubicua de la piedra y la ausencia del agua. A lo largo de la segunda y tercera estrofas, estas dos cualidades del espacio se reiteran diez veces. Al comienzo, éstas se expresan con cierta sobriedad —“Aquí no hay agua, sólo roca”²¹⁴— pero una vez llegada la tercera estrofa, la desesperación del sujeto se incrementa a tal nivel que incluso imagina escenarios hipotéticos en los que sí hay agua en este espacio:

Si hubiese agua,
Y no roca,
Si hubiese roca
Y también agua,
Y agua,
Un manantial,
Un pozo entre las rocas,
Si sólo se oyera rumor de agua
No la cigarra
Ni la hierba seca cantando
Sino rumor de agua sobre roca
Allí donde canta el zorzal entre los pinos
Drip drop drip drop drop drop drop,
Pero no hay agua²¹⁵

²¹² *Id.*

²¹³ Eliot, TB, p. 51

²¹⁴ *Ibid.*, p. 53

²¹⁵ *Ibid.*, p. 54

Es claro que en esta estrofa se contraponen dos espacios distintos: aquél que es añorado por el sujeto y aquél en el que se encuentra. También podemos considerar que en esta estrofa se hace uso del tercer rasgo del *topos* señalado por López Martínez, que es la comparación contrastiva entre tiempos; con la particularidad de que en este caso más bien se contrasta el presente con un tiempo hipotético. Este uso de contrastes también se manifiesta en la descripción de la atmósfera sonora. Mientras que en la segunda estrofa se señala que lo único que suena en este espacio es el “estéril seco trueno sin lluvia”, el sujeto lírico añora el sonido del agua a finales de la tercera estrofa. El dramatismo de la situación se muestra en los últimos dos versos de ésta, pues ahí yuxtapone una onomatopeya (la “canción goteante” de un pájaro que se asemeja al sonido que hace el agua al correr) con una oración compuesta adversativa restrictiva (“Drip drop drip drop drop drop drop/Pero no hay agua”). Esto visibiliza el contraste entre el deseo del sujeto lírico y el entorno inhóspito en el que se encuentra.

El contacto del *locus horridus* con el tópico de las ruinas se visibiliza también en estas estrofas, a través de la descripción antropomórfica del espacio, pues se describe el entorno como un cadáver. Así pues, se habla de este ambiente como una “Muerta montaña, /boca de cariosos dientes que no puede escupir”.²¹⁶

En las estrofas iniciales de “Lo que dijo trueno” se alude a los rasgos cuarto y tercero que señala López Martínez en el tópico de las ruinas: el contraste entre pasado y presente y la reiteración del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad. En las “Notas a *La tierra baldía*” se esclarece que esta parte del poema alude a tres hipotextos: el episodio bíblico de la procesión a Emaús del evangelio de San Lucas, el tópico artúrico de la Capilla Peligrosa, y a la descripción del contexto sociopolítico de Europa del Este en el periodo de entreguerras que

²¹⁶ Eliot, TB, p. 54

hace Herman Hesse en el ensayo “Los hermanos Karamasoff o el declive de Europa” en *Blick ins Chaos*.

La asociación de la procesión a Emaús con el tópico de la Capilla Peligrosa no es gratuita; se debe a que las dos aluden a un motivo en común. En el episodio bíblico recontado en Lucas 24: 13-35, se cuenta que dos hombres —Cleofás y un discípulo anónimo de Jesús— caminan hacia el pueblo de Emaús tras la muerte de Cristo. En el camino, el mesías se une a ellos, pero no lo reconocen y él los alecciona sobre las sagradas escrituras. Llegada la noche, los tres se juntan a cenar. En el transcurso de la comida, Jesús toma un pan y lo parte. En el preciso momento de esta acción, los dos cristianos se percatan de la identidad del profeta y Jesús desaparece instantáneamente. Tras esto, los hombres vuelven a Jerusalén para anunciar la resurrección del mesías. Éste es el primer momento en el que se habla de la resurrección del mesías explícitamente en el evangelio. En *Del ritual al romance*, Jesse Weston explica que existen diversas variaciones del tópico de la Capilla Peligrosa. En todas ellas, se narra que el caballero protagonista —Gawain, Perceval o Lancelot— se halla de noche con una capilla en la que habita una personificación del mal, representada por una mano colorada (negra o roja) o por el cadáver de un caballero abandonado en el altar.²¹⁷ En todos estos textos la capilla es descrita como un espacio mortífero, pero en cada uno de ellos el protagonista sobrevive su paso por ella. Weston recuenta que en el primer romance de Gawain se explica que la razón por la que los caballeros sobreviven a los peligros de la capilla son las virtudes de su espíritu, particularmente la cortesía y la lealtad. En los romances estudiados por Weston, esta capilla es descrita como el recinto de la maldad pura, un lugar tan mortífero al que sólo pueden sobrevivir los seres más virtuosos. Por ello, un motivo común entre el tópico artúrico y el episodio bíblico es la protección de la fe ante la adversidad. La superposición de estas dos

²¹⁷ Weston, *op. cit.*, p. 177

narrativas con la destrucción de los Balcanes sugiere un mensaje de resistencia a través de la fe. Podemos considerar que este motivo espiritual dialoga con el tópico de las ruinas de dos maneras: ya sea como un escudo que permite a los sujetos resistir la ruina de su entorno o, incluso, como un factor que puede incidir en la reintegración de las ruinas.

La alusión al motivo de la protección de la fe hace que las ruinas que se describen en “Lo que dijo trueno” se atisben menos desoladoras. Inmediatamente después de la estrofa en la que el sujeto lírico se desespera por la ausencia de agua en este espacio, se levantan una serie de preguntas hacia el lector que remiten a la aparición de Cristo en el camino a Emaús:

¿Quién es ese tercero que camina siempre a tu lado?
Cuenta: somos dos, tú y yo, juntos.
Pero cuando miro delante de mí sobre el blanco camino
Siempre hay otra persona que camina a tu lado
Deslizándose en su capa parda, con caperuza,
No sé si es hombre o mujer.
¿Pero quién es ese que va siempre a tu lado?²¹⁸

La aparición de esta tercera figura encapuchada en el camino, a quien podemos asociar con Jesús, fortalece el vínculo intertextual con la biblia y el motivo de la protección de la fe en el poema. No obstante, esta estrofa sugiere otras posibles lecturas. Recordemos que todas las identidades del poema —ya sean personajes o sujetos líricos— se funden entre sí y que Tiresias es caracterizado como un sujeto que simboliza a toda la humanidad. El penúltimo verso de la estrofa, en el que se duda si el tercero a quien hace referencia esta estrofa es “hombre o mujer”, nos permite pensar que el tercero podría también ser Tiresias, pues su cuerpo es masculino y femenino al mismo tiempo. Ello, no obstante, no restringe la capacidad de también leer a este “tercero” como Jesús, pues el profeta también ha sido tradicionalmente

²¹⁸ Eliot, TB, p. 55

representado como un ser andrógino.²¹⁹ Dados estos factores, podemos pensar que este “tercero” es un sujeto que empalma la identidad de Tiresias y de Jesús.

En esta estrofa el sujeto lírico habla de sí mismo y a su vez apela al lector en segunda persona. El verso clave para esta interpretación es el tercero: “Cuenta: somos dos, tú y yo juntos”. Podemos ver que en éste, la voz lírica del texto se afirma como sujeto, confirma también al lector como tal, y dicta que los dos se acompañan en un determinado proceso. Ese proceso puede definirse como la lectura del poema en sí misma. Quizá también podemos entender a ese tercero que se nos describe —esa extraña fusión de Tiresias y Jesús— como una representación de la tradición literaria europea, ya que los dos pilares de ésta son la cultura clásica y el legado judeocristiano. Así, la tradición aparecería como un tercer sujeto que acompaña al texto y al lector.

La estrofa siguiente representa el momento del poema en el que Eliot, con más explicitud, se refiere a la situación desolada que pervive en Europa del Este. En las notas, alude al siguiente fragmento de “Los hermanos Karamazoff o el declive de Europa” de Herman Hesse:

Ya la mitad de Europa, por lo menos la mitad de la Europa Oriental, va camino del abismo en una como sagrada intoxicación, y borracha e himnicamente camina cantando al abismo como Dmitri Karamasoff. Al oír esos cantos, los burgueses sonríen algo molestos, pero los santos y los visionarios los escuchan con lágrimas en los ojos.²²⁰

El panorama que se describe en la estrofa de Eliot coincide con la visión de Hesse por la representación que hace de las hordas humanas que “hormigean” por la “tierra resquebrajada” mientras que, desde el cielo, vibra un “susurro de maternal lamento”.²²¹ En el

²¹⁹ Curiosamente, un ejemplo de este tipo de representaciones del Mesías es la pintura de la cena de Emaús de Caravaggio.

²²⁰ Eliot, TB, p. 56

²²¹ *Ibid.*, p.57

panorama sólo se describen llanuras desoladas, pero la muchedumbre camina por ella a ciegas.

Enumerando el declive de distintas ciudades Occidente y Medio Oriente, se construye la imagen de un mundo en ruinas:

¿Qué ciudad es esa sobre las montañas
Chasquidos y reformas y explosiones en el aire violeta.
Torres que se derrumban?
¿Jerusalén, Atenas, Alejandría
Viena, Londres?²²²

Así como las identidades humanas se funden las unas con otras a lo largo del poema, en este caso todas las ciudades en ruinas se confunden en una sola, la ciudad desolada en las montañas.²²³ Resulta interesante que el *topos* de las ruinas no es usado para referirse a un solo lugar en específico sino que transgrede barreras geográficas y temporales, aludiendo a una ruina ubicua. Asimismo, podemos considerar que esta enumeración de las ciudades alude al segundo rasgo del tópico que destaca López Martínez, que es la *descriptio* de los fragmentos de las ruinas. En esta estrofa, curiosamente, las ciudades en ruinas que se enumeran son los fragmentos de una ruina mayor. También considero que las descripciones de los chasquidos, reformas, y explosiones a los que se refiere Eliot son considerados como los *fragmenta* de este entorno. Más adelante, enumera otros elementos con gran dramatismo. Vuelve a la imagen de las torres en el aire y describe cómo de ellas “salían toques de reminiscentes campanas, que guardaban las horas/y cánticos de cisternas vacuas y agotados/aljibes.”²²⁴

Tras esta descripción apocalíptica, Eliot contrasta el ruido de las campanas con un entorno silencioso en el que aparece la Capilla Peligrosa en la siguiente estrofa. Ello se refiere al tercer rasgo del tópico de las ruinas que señala López Martínez, es decir a la comparación contrastiva entre presente y pasado. En esta viñeta se describe a la capilla en ruinas:

²²² Eliot, TB, p.57

²²³ En el texto original Eliot incluye la palabra “Unreal” después de la enumeración de las ciudades panoramas urbanos fragmentados. Por ninguna razón evidente, Flores la omite en su versión.

²²⁴ Eliot, *loc. cit.*

En esta corrupta cavidad de las montañas,
Bajo el lánguido claror de luna, la hierba canta
Sobre las tumbas derruídas, en torno a la capilla
Allí está la desierta capilla, solitario hogar del viento
No tiene ventanas, y la puerta se mece en
sus goznes,
Huesos secos a nadie hacen daño²²⁵

La capilla en ruinas del poema contrasta con la Capilla Peligrosa que describe Weston en *Del ritual al romance*. En la estrofa nos encontramos con una ruina cualquiera: en vez de hospedar fuerzas demoniacas, sólo la habita el viento, y los cadáveres que se encuentran en la capilla no son una amenaza, como se puede ver en el verso “huesos secos a nadie hacen daño”. Ante la ausencia de vida, la Capilla Peligrosa ha dejado de ser mortífera. Podemos considerar que, en este punto, se hace una modificación del tópico de las ruinas. Tradicionalmente, el tiempo en el que la ruina estuvoalzada es descrito como un pasado esplendoroso. No obstante, como el edificio que se describe en ruinas en este fragmento es una representación de la maldad, el hecho de que esté en ruinas implica que la circunstancia del presente es mejor que la anterior. Así pues, se alude a que la ruina de todas las cosas también implica la ruina de todos los males.

Esta estrofa enmarca un punto de inflexión de suma importancia para “Lo que dijo el trueno”, pues anuncia un cambio de tono sobre la desolación que se transmite en poema. Los elementos de la naturaleza son descritos con rasgos de vida que contrastan y enfatizan el ocaso de lo humano que representa la capilla arruinada. El primero de éstos es el “lánguido” claror de la luna que ilumina la escena. En el campo acústico, el viento produce sonidos que enfatizan que, en la naturaleza, aún resta algo de vida mientras que en la civilización humana no. Mientras que “la hierba canta”, el único elemento que sugiere sonoridad en la capilla es la

²²⁵Eliot, TB, p. 59

desvalida puerta que se “mece en sus goznes”.²²⁶ A finales de la estrofa, Eliot alude a otro elemento en el panorama que muestra la permanencia de la vida natural: un gallo en la cumbre. La presencia de éste se hace notar en el plano sonoro con una onomatopeya explícita de su canto: “Qui qui riquí qui qui riquí”.²²⁷ No obstante, este canto no anuncia el sol, sino la llegada de la lluvia. En este punto, se rompe con la sequía estéril que se insinúa al inicio de “Lo que dijo trueno” y casi todos los demás ambientes del poema. La llegada de la lluvia implica el fin del espacio del poema como un *locus sterilis*. No debemos pasar por alto que a través de esto, Eliot también hace referencia a otro de los tópicos que Weston describe en *Del ritual al romance*: la liberación de las aguas. En los romances artúricos, este suceso narrativo marcaba el fin del hechizo de esterilidad que aquejaba las tierras del Rey Pescador.²²⁸ Cabe señalar que este momento es uno de los más dramáticos del poema, sobre todo por la armonía compuesta por el canto del gallo, el caer del trueno, el paso de la brisa y la llegada de la lluvia:

Sólo un gallo se alzaba en la cumbre.
Qui qui riquí qui qui riquí
Bajo el relámpago. Luego una brisa húmeda
Trayendo lluvia.²²⁹

Considero que la llegada de la lluvia sugiere la reintegración del panorama en ruinas. La hipotética restauración se sugiere a través del contacto del del tópico de las ruinas con otros tres tópicos literarios: la Capilla Peligrosa, el *locus sterilis*, y la liberación de las aguas.

Después de la descripción de la liberación de las aguas, el sujeto lírico adquiere un cariz mítico y pasa a relatar una escena que sucede en la India. En esta parte del poema, el sujeto lírico describe que el río Ganges —al cual se refiere por su nombre sánscrito, *Ganga*— se encontraba “hundido”, es decir, seco. Sin embargo, su estado está a punto de cambiar, pues al

²²⁶ Eliot, TB, p. 59

²²⁷ *Id.*

²²⁸ Weston considera que la liberación de las aguas es un tópico transcultural, pues traza sus orígenes hasta los cantos a Indra en el *Rig-Veda*. Weston, *op. cit.*, p. 26

²²⁹ Eliot, *loc. cit.*

igual que éste, las “hojas débiles” aguardan la lluvia que se anuncia por los nubarrones que, a la distancia, se amontonan sobre las cumbres de los Himalayas (“Himavant”²³⁰). En este punto del poema, aún cuando se apela a la restauración de las ruinas, se hace uso de dos rasgos canónicos del *topos*: la comparación entre pasado y presente y la reiteración del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad, pues se establece un vínculo intertextual con un texto sacro de la tradición hinduista: el *Brihadaranyaka Upanishad*. En particular, Eliot alude a una historia titulada “La voz del trueno”, a la que tuvo acceso vía la traducción del alemán Paul Deussen en *Sechzig Upanishad de Veda* de 1897. La historia a la que se refiere recuenta una lección que una figura divina, el Prajapathi Brahma, le da a un grupo de dioses, hombres y demonios conocidos como asuras. Se cuenta que después de haber sido entrenados espiritualmente por el Brahma, los hombres, asuras y dioses se acercaron a él para pedirle un último consejo. El Brahma le contesta a cada uno de los grupos con una sola sílaba, la cual emula el sonido del trueno: “Da”. Los dioses, los hombres y los asuras interpretan distintas cosas de esta enunciación. El Brahma le pregunta a los dioses si han entendido la lección y estos contestan que sí. La lección que ellos entienden de este consejo es “*Damyata*”, que significa ejercer el autocontrol. Tras esto, el Brahma enuncia la misma sílaba hacia los hombres y les pregunta si han comprendido su enseñanza. Estos también contestan que sí. Por su lado, ellos entienden este consejo como “*Datta*”, que significa dar. Por último, el Brahma le dicta el mismo consejo a los asuras. Lo que ellos entienden es “*Dayadhbvam*”, que significa compadecer.²³¹ En síntesis, el consejo que el Brahma les dicta a través del trueno es una lección que se divide en tres prácticas: el autocontrol, la caridad y la compasión.

²³⁰ Eliot, TB, p. 59

²³¹ Robert Ernest Hume, *Thirteen Principal Upanishads*, Londres, Oxford University Press, 1921, p. 150

En *La tierra baldía* resuenan las lecciones del Brahma a través de vínculos intertextuales, pues aparecen tres estrofas que apelan directamente a las palabras que cada grupo escucha en el sonido del trueno. En el original de Eliot, se lee:

DA

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

DA

Dayadvham: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands²³²

Cada una de estas estrofas inicia por un verso compuesto exclusivamente por la sílaba “DA”, y el verso que le sigue enuncia una de las interpretaciones. La primera de estas estrofas menciona la palabra “*Datta*”, “dar”, que es lo que escuchan los hombres. En el resto de la estrofa, un sujeto lírico lírica plural reflexiona sobre el significado de este mensaje caritativo, preguntándose qué es lo que ha dado y apela al lector describiendo un sentir de plenitud que se distingue de la mayor parte de las descripciones humanas del poema. Analicemos la traducción de Flores:

²³² Eliot, WL, pp. 41-42

Amigo, la sangre se me agolpa en el corazón.
Al pensar que es por el tremendo atrevimiento de entregarse un momento
Que un siglo de prudencia no nos podrá hacer retractar
Por eso y eso sólo es por lo que hemos existido.²³³

El sujeto lírico habla de un momento de existencia plena que es producto del “tremendo/atrevimiento de entregarse”. Podemos leer esto como una entrega de fe y ello nos permite ver estos versos como una respuesta a la pregunta —“¿Qué has dado?”— que les precede: todo lo que se ha dado es un momento, pero el haber entregado esa fracción de tiempo parece haber otorgado cierta integridad al sujeto lírico. Asimismo, es necesario apuntar que el inicio de la estrofa también marca un contraste entre este sujeto lírico con muchos otros antes de *La tierra baldía*, pues a diferencia de las descripciones de cuerpos fragmentados o cadavéricos que abundan en el poema, en este caso se habla de un cuerpo que, por la sangre que se le agolpa en el corazón, exuda vida debido al recuerdo de ese instante de plenitud. Existen ciertos indicios que nos permiten pensar que la “entrega” de la que habla el sujeto lírico alude al proceso de recepción del texto. La instancia lírica afirma que ese momento de plenitud no es solamente suyo; de hecho, nos asegura, en segunda persona, que los lectores también hemos compartido ese momento con él. Esto también se sostiene en los versos sucesivos en los que el sujeto lírico enfatiza la cualidad evanescente de ese momento y cómo —superficialmente— podría parecer intrascendente (“Cosa que no ha de hallarse en nuestros obituarios./Ni en las memorias tejidas por la benéfica araña./Ni bajo los sellos que el flaco procurador romperá/ En nuestras alcobas vacías”).²³⁴ Siguiendo esta interpretación, se puede considerar que el momento de existencia íntegra que describe el sujeto lírico es el acto de lectura en sí mismo que va aunado a la reintegración potencial de las ruinas. Creemos que esto también enfatiza la presencia del cuarto rasgo del tópico de las ruinas, pues se habla de la

²³³ Eliot, TB, p. 59

²³⁴ *Id.*

lectura como un acto que, a pesar de su brevedad, es también un momento de trascendencia existencial.

En la siguiente estrofa se repite de nuevo el sonido del trueno “DA” acompañado de la palabra *Dayadvham* —la lección que escuchan los asuras— que significa compadecer. El primero de los versos, al igual que en la estrofa precedente, habla de un momento de comunión que ha percibido cómo el sonido de una llave se volteó dentro de una cerradura. Seguido a esto, el sujeto cambia a primera persona del plural —quizás incluyendo al lector en ese proceso— y declara que piensa en una llave desde una prisión, y en el verso siguiente, afirma que la existencia de esa prisión se confirma por la existencia de la llave. Aunque esta reflexión parezca paradójica en una primera lectura, en realidad apela a la cualidad fundamental que ha caracterizado a los sujetos del texto: estar fragmentados. En este caso, la ruina de los sujetos es no ser libres. Asimismo, la llave que puede liberar al sujeto colectivo de la prisión implica que el sujeto colectivo tiene una fractura imaginaria, una cerradura. Una posible razón por la que estas líneas acompañan la orden de “compadecer” es que la voz lírica reconoce esta ausencia en un sujeto colectivo y considera que todos, así los sujetos del texto como sus lectores, son de una u otra manera sujetos fracturados. Pensamos que la metáfora liberadora de la llave que entra en la cerradura se relaciona de alguna manera alude a un tópico de la poesía mística: la comunión del ser con la divinidad como una experiencia erótica. Si seguimos esta perspectiva podemos comparar que en la relación de la estrofa anterior con esta, se puede leer una curiosa equiparación entre el proceso hermenéutico con una experiencia religiosa. Así, a pesar del gran panorama en ruinas que compone *La tierra baldía*, el texto también sugiere la posibilidad de la integración de todos los fragmentos y de una experiencia de tinte transcendental en el mero proceso de lectura. Asimismo, también se agudiza en el cierre de la estrofa, donde se describe que los “rumores etéreos” del anochecer reviven a un Coroliano

“roto”.²³⁵ Consideramos, entonces, que estos versos enfatizan la posibilidad de la restauración de las ruinas del poema que también plantea la estrofa precedente.

Se hace una última alusión a la historia del *upanishad* en la estrofa siguiente, en la que aparece la sílaba “DA” acompañada de la palabra “*Damyata*”, la cual significa “el control de uno mismo”. Esta estrofa se distingue de las dos anteriores porque no apela a la posible restauración de las ruinas. No obstante, sí describe una escena de serenidad, en la que un personaje navega un barco sobre aguas tranquilas. Existe espacio para considerar que la aparición de este mar es el resultado de la liberación de las aguas descrita unos cuantos versos atrás. Considero que este mar sereno es una especie de *locus amoenus* que contrasta con el *locus horridus* que se describe en la primera parte de “Lo que dijo trueno”. Por ello, podemos ver esta estrofa como un término de la comparación contrastiva, en la que el presente es visto en una luz positiva en contraste al pasado.

Llama la atención que en la estrofa de “*Damyata*” aparece una suerte de reflexión metaliteraria. Hay un paralelismo en la forma en la que el sujeto lírico describe cómo el personaje controla el barco (“el barco obedeció/Alegremente a la mano hábil con vela y remo”) y la forma en la que puede controlar al lector, pues le afirma en segunda persona que su “corazón podría haber respondido/Alegremente, a la invitación, obediente palpitando/A las manos diestras.”²³⁶ Esta comparación entre el barco y el lector es una reflexión del texto sobre sí mismo, incluso presumiendo el control que puede tener sobre el lector “obediente”.²³⁷ Pensando en que *La tierra baldía* es, en sí, un universo en ruinas, podemos concebir una

²³⁵ Eliot, TB, p. 61

²³⁶ Cayo Marcio Coroliano fue un militar que tras su exilio de Roma, sitió la ciudad con la ayuda del ejército de los volscos; sin embargo, él retiró las tropas tras ser compadecido por las súplicas de su madre, esposa e hijos. Quizás, podemos entender su exilio como la causa de la ruina por la que Eliot lo describe como un hombre “roto.” Eliot, TB, p. 61

²³⁷ *Id.*

consciencia de un ser que se sabe observado y que tiene una voz propia, a diferencia del sujeto observador (que es el lector).

Seguido a las tres estrofas que apelan a la historia del *upanishad*, el sujeto lírico regresa al papel del Rey Pescador. Al hacerlo, se describe cómo este personaje se sienta a pescar en las orillas del río que anteriormente se hallaba seco, el cual fluye repleto gracias a la liberación de las aguas. No obstante, la llanura que está a sus espaldas continúa árida. El espacio que se describe es uno en el que las ruinas han sido parcialmente restauradas. Esto se enfatiza en un verso en el que el Rey Pescador manifiesta una duda —“¿Debo al menos poner mis asuntos en orden?”²³⁸ — probablemente suscitada por el hecho de que la vida no ha vuelto a sus tierras. Aunque la liberación las aguas ha devuelto vida al río, parece ser que el monarca es quien se debe de encargar de regresar la vida a las llanuras. El panorama está restaurado a medias. Además, el regreso de la vida a este *locus* en ruinas no implica una vuelta al orden del pasado. En la siguiente estrofa, se resalta el asunto, pues citando una canción infantil, se describe cómo el London Bridge se desploma:

El puente de Londres se está cayendo
cayendo, cayendo.²³⁹

Este estribillo es clave para entender el panorama al que busca llegar Eliot al final del poema. La caída del puente opera como una sinécdoque que implica el fin de la ciudad moderna. El sujeto lírico celebra esta decadencia al describirla a través de una canción infantil. Mientras que en “El entierro de los muertos”, el Puente de Londres era descrito como la ruina de la ciudad moderna, en “Lo que dijo trueno” la caída del puente se inserta en el proceso de la restauración de la tierra baldía. Esta estrofa dialoga con el tópico de las ruinas de dos formas:

²³⁸ Eliot, TB, p. 61

²³⁹ *Id.*

mediante el motivo de la palabra como garantía de perpetuidad, pues es una clara cita textual y representa el fin de un *locus horridus*, el cual es entendido como parte del proceso de la restauración de las ruinas, a través de la caída del puente.

La última estrofa del poema alude a las ruinas de formas variadas. La más evidente es que, exceptuando dos versos, toda la estrofa está compuesta por líneas que pertenecen a distintas obras, como si seguido al desplome del puente se mostraran apiladas las voces de la tradición poética de Occidente. Esto muestra la reiteración del motivo de la garantía de la palabra, la cual López Martínez señala como uno de los rasgos tradicionales del tópico de las ruinas.

La primera de las citas de esta estrofa hace referencia a un verso del Canto XXVI del *Purgatorio* de Dante: “*Poi s’ascose nel foco che gli affina*”. Según la traducción de Flores, éste significa “y se ocultó en seguida en el fuego que los purifica.”²⁴⁰ Esta línea, aun cuando proviene de un texto evidentemente escrito siguiendo valores judeocristianos, resuena con la lección del *Ādittapariyāya Sutta* al que Eliot alude en “El sermón del fuego”. Pensamos que al hacer referencia a ésta, se refuerza el motivo con el que cierra la tercera sección del poema: que el arder de los sentidos —y un vuelco espiritual— implica la posible restauración de la ruina de los sujetos.

El verso que sucede al de Dante es una cita del *Pervigilium veneris*, “la vigilia de Venus”, un texto latino que se sospecha que fue compuesto entre los siglos II y V d.C., con motivo de un carnaval dedicado a la diosa Venus en Sicilia por la llegada de la primavera.²⁴¹ La inclusión

²⁴⁰ Eliot, TB, pp. 60—61

²⁴¹ William M. Barton señala que este poema fue redescubierto en 1507 por Erasmo de Rotterdam, aunque no descarta que también pudo haber sido llevado a la luz por Aldo Manucio, y que fue publicado por primera vez por Pierre Pithou en 1578. Asimismo, apunta que el manuscrito más antiguo se halla en el Codex Salmasianus. Parisinus 1038, el cual fue descubierto por Claude de Saumaise en 1615. Anota, también, que ciertos académicos como Boyancé y Catlow consideran que el poema fue escrito en el siglo II y que hace referencia a un viaje de Adriano a Sicilia, por lo que destacan a Floro como un candidato potencial a la autoría del texto. Otros, como C. Brakman, consideran que la métrica del poema corresponde más a las convenciones del siglo IV, y lo asocian más

de un verso de este poema no resulta gratuita y de hecho enfatiza la presencia del tópico de las ruinas en *La tierra baldía*, puesto que este poema se compone con base en la contraposición de un escenario natural que vuelve a la vida gracias a la llegada de la primavera con un sujeto lírico en ruinas. El verso que cita Eliot —“*Quando fiam ceu chelidon*”— forma parte de una pregunta que el sujeto lírico hace al final del poema.²⁴² En ésta, él se pregunta cuándo llegará una primavera para él, si alguna vez podrá replicar el canto de la golondrina.²⁴³ Pensamos que esta pregunta implica si el sujeto lírico pueda volver algún día a la vida, lo cual implica que se mantiene en un estado arruinado. Esta alusión al texto latino reitera la idea expresada por el Rey Pescador en la estrofa precedente. Aún cuando la vida natural ha vuelto a la tierra yerma a través de la liberación de las aguas y el renacer de los caudales, esto no implica que la árida llanura vaya a renacer ni que el sujeto lírico pueda recomponerse. Podemos descubrirlo como una modificación del tercer tópico de las ruinas; el juego entre pasado y presente. En este caso no se contrastan dos estados en el tiempo, sino que hay una discrepancia entre el panorama que percibe el sujeto y la forma arruinada en la que se percibe a sí mismo. Cabe señalar que en el *Pervigilium*, la llegada de la primavera resalta la fragmentación del sujeto que canta el poema, quien se asocia más a Amiclas, una ciudad en ruinas, que con la golondrina que sobrevuela el reverdecer de la naturaleza.²⁴⁴ Esta cita reitera también la condición mutilada de Filomela con la que se asocian todos los sujetos femeninos de *La tierra baldía*. En la última estrofa del *Pervigilium* se alude a la violación de Filomela, pues se declara cómo la esposa de Tereo —Procne,

a la obra de poetas como Tiberiano, Hilario y Prudencio. William M. Barton, *The Pervigilium Veneris: A New Critical Text, Translation and Commentary*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 1-62

²⁴² Flores hace una traducción del contexto de este verso en sus notas al poema: “Ella canta, nosotros enmudecemos: ¿cuándo llegará mi primavera? ¿Cuándo será como la golondrina, para cerar [sic] así de no tener voz?”, Eliot, TB, p. 60

²⁴³ Amparo Gaos y Ruben Bonifaz Nuño (eds.), “Pervigilio de Venus”, en *Antología de la Poesía Latina*, Ciudad de México, UNAM, 1983, pp. 233—243

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 241

hermana de Filomela— “a causa del marido cruel llora a su hermana”²⁴⁵. A nuestro parecer, es claro que al hacer una cita de este texto Eliot no sólo asocia al sujeto lírico con el del *Pervigilium*, sino que también enfatiza su relación con el personaje mutilado de Filomela. La relación se enfatiza todavía más en el verso subsecuente de Eliot, pues el sujeto apela en vocativo a la golondrina: “—Oh, golondrina, golondrina”.²⁴⁶ Este verso muestra que el sujeto lírico tiene un añoranza por recomponerse, por ser como Filomela, quien al transformarse en ave, recupera su integridad.

La discrepancia entre el panorama que se restaura y el sujeto lírico fragmentado se reitera en la siguiente cita de la última estrofa. Este verso es “*Le Prince d’Aquitaine a la tour abolie*”, el cual proviene de un soneto de Gerard de Nerval, “El desdichado”, poema en el que el sujeto lírico de Nerval se describe a sí mismo con el verso que cita Eliot:

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,
Le prince d’Aquitaine à la tour abolie
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m’as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s’allie.

Suis-je Amour ou Phébus ? ... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J’ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron ;
Modulant tout à tour sur la lyre d’Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.²⁴⁷

Con la inserción de este verso en *La tierra baldía*, se produce una asociación entre el sujeto lírico de este poema con el del soneto de Nerval.²⁴⁸ Ese sujeto lírico es uno condenado a

²⁴⁵ Gaos y Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 241

²⁴⁶ Eliot, TB, p. 61

²⁴⁷ Gérard de Nerval, “El desdichado”, en Ramón Gómez de la Serna, *Gérard de Nerval*, trad. Manuel Neila, Madrid, Ediciones Jucar, 1982, pp. 86—87

la melancolía. Al final de “El desdichado”, el sujeto declara haber navegado dos veces —sin competencia— el río Acheron (“*Et j’ai deux fois vainquer traversé l’Achéron*”), que en la mitología clásica fue conocido como el cuerpo de agua a través del que fluían las almas en pena. Esto nos permite ver que a pesar de la reintegración del entorno que se muestra en “Lo que dijo trueno” desde que se hace referencia a la liberación de las aguas, el sujeto lírico permanece fragmentado.

En el verso que sucede a la cita de Nerval, se manifiesta una de las claves principales para leer la totalidad de *La tierra baldía* como un poema de ruinas, lo cual también ha sido anotado por Cecilia Enjuto Rangel en *Cities in Ruins: The Poetics of Modern Politics*²⁴⁹: “Estos fragmentos he amontonado sobre mi tumba”.²⁵⁰

Considero que esos fragmentos se refieren a las ruinas de textos y personajes de los que está compuesta *La tierra baldía*. Ello permite leer los versos como una reflexión metaliteraria en la que el objeto en ruinas describe su propia condición. La traducción de Flores de este verso sí muestra que en este verso el texto reflexiona de cómo está compuesto por fragmentos; aunque no enfatiza la ruina del sujeto. Esto sí sucede en la versión de Eliot: “*These fragments I have shored against my ruins*”.²⁵¹ En este verso el sujeto fragmentado declara las ruinas en sí mismo, como si pretendiera darles orden, pero no lo logra.

En los últimos tres versos del poema se hace una antítesis entre paz y destrucción en la que podemos hallar más atributos del tópico de las ruinas. Primero se hace referencia a la destrucción con la cita “*Why then Ile fit you. Hieronymo’s mad/againé*”. Esta inserción es una mezcla de dos frases de una obra de Thomas Kyd titulada *Spanish Tragedy*.²⁵² La primera es

²⁴⁸ Nerval, *op. cit.*, pp. 86-87

²⁴⁹ Enjuto Rangel, Cecilia, *op. cit.*, p. 113

²⁵⁰ Eliot, TB, p. 61

²⁵¹ Eliot, WL, p. 43

²⁵² Eliot, TB, p. 61

pronunciada por el personaje principal de la obra, Jerónimo, después de que Baltazar y Lorenzo —quienes asesinaron a su hijo Horacio— le piden que produzca una obra para la celebración de un matrimonio. Jerónimo responde “*Why then Ile fit you*” y después explica que él escribía versos durante su juventud.²⁵³ La segunda línea de la cita —“*Hieronimo’s mad againe*”— es el título alternativo de la obra, por lo que Eliot alude a todo el argumento de la obra a través de esta cita. La obra culmina con la puesta de escena preparada por Jerónimo. Al final de ésta, aniquila a Baltazar y Lorenzo en pleno escenario; después dice un monólogo; se corta la lengua a mordidas, y se suicida.²⁵⁴ Considero que al aludir a esta obra, Eliot enfatiza la fragmentación de los sujetos de *La tierra baldía*. Nos parece claro que la ruina de Jerónimo es un tanto homóloga a la de Filomela, lo cual nos permite argumentar que la ruina del sujeto lírico es una que comparten tanto los sujetos masculinos como los femeninos. Esta asociación se refuerza con las “Notas a *La tierra baldía*”, pues Eliot le indica al lector el papel de Filomela en la nota que refiere a *Spanish Tragedy*. A nuestro parecer, esta cita a la obra de Thomas Kyd es una especie de reflexión metaliteraria al igual que el verso que la precede. No es gratuito que, dos versos antes del fin del poema, el sujeto lírico una su voz a la de un personaje que se enmudece a sí mismo. Más adelante, los dos últimos versos del poema sugieren que a pesar de la ruina del sujeto lírico, existe la posibilidad de una reintegración de este universo arruinado. Estos contraponen la paz a la destrucción del verso anterior. El penúltimo verso sintetiza las tres lecciones del trueno: “Datta. Dayadvham. Damyata”.²⁵⁵ Considero que esto muestra que aún a pesar de la fragmentación del sujeto, el vuelco hacia lo espiritual implica su posible restauración.

²⁵³ Thomas Kyd, “The Spanish Tragedy”, en Simon Barker y Hilary Hinds (eds.), *The Routledge Anthology of Renaissance Drama*, Londres, Routledge, 2003, p. 70

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 75

²⁵⁵ Eliot, TB, p. 61

El último verso del poema es la frase con la que se consagra todo *upanishad* “Shantih shantih shantih”.²⁵⁶ Eliot traduce este verso como “La paz que va más allá del entendimiento”.²⁵⁷ Considero que la percepción de esta última línea es central en la interpretación de *La tierra baldía*, pues marca la diferencia entre una lectura pesimista, esperanzadora o ambivalente de todo el poema. Quizás el caso más ilustrativo de la relevancia de este verso sea la lectura de E.R. Curtius del poema en *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, donde el autor arguye que *La tierra baldía* es un “lamento sobre toda la miseria y angustia de este tiempo” en el que se esparce una sensación del “fin de los tiempos”.²⁵⁸ Sin embargo, al justificar esta interpretación, olvida el último verso y, en cambio, confunde el final de *La tierra baldía* con el de otro poema de T.S. Eliot, “Los hombres vacíos”, que sí termina con una sentencia escatológica.²⁵⁹ Ruth Nevo piensa que este verso final es un fragmento igual al resto de las referencias del poema, y por lo mismo, garantiza que el texto no tiene un *telos* determinado y permite una variedad infinita de acercamientos.²⁶⁰ Alberto Vital, por su parte, considera que al concluir el poema con una cita en sánscrito, Eliot propone un “peregrinaje lingüístico a fin de descubrir el orden y la estructura que nuestros idiomas [las lenguas europeas] ya no nos proporcionan”.²⁶¹ Arguye que el poema apela a la decadencia de los sistemas de comunicación de Occidente, pero no a la de todas las culturas. James Longenbach, por otro lado, afirma que la referencia a los textos védicos en el final del poema más bien apela a la búsqueda de una “totalidad” cultural y espiritual. Concibe que estas citas muestran que el resto de los fragmentos del poema tienen un origen común, que es un momento de revelación divina: el de la revelación del lenguaje. Sin embargo, juzga que Eliot sólo consigue esto de

²⁵⁶ Eliot, TB, p. 61

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 60—61

²⁵⁸ E.R. Curtius, *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, trad. Eduardo Valenti, Madrid, Visor, 1989, p. 285

²⁵⁹ *Id.*

²⁶⁰ Nevo, *op. cit.*, p. 456

²⁶¹ Alberto Vital, *La muerte de la cultura letrada*, Ciudad de México, UNAM, 2016, p. 56

forma parcial, por lo que concluye que *La tierra baldía* oscila “entre la afirmación de una visión trascendental y un escepticismo que amenaza con anular por completo la posibilidad del conocimiento”.²⁶² Carmen Romero Sánchez-Palencia piensa que el poema termina con la caída de las estructuras “falsas, modernas y mecanizadas”, como el Puente de Londres, y que el último verso en sánscrito apela a la paz para la creación colectiva de un mundo mejor.²⁶³

Mi interpretación del último verso del poema es que la condición de las ruinas del poema se relativiza y que el mantra acentúa la cualidad ritual del texto. Al final del poema, el panorama es más esperanzador que sórdido, no obstante, la reintegración del objeto en ruinas sólo puede darse mediante la lectura del poema. Resta en el lector la decisión de aceptar la condición desolada del presente, ejemplificada por el texto en sí mismo, o de hallar una armonía que excede el entendimiento al restaurar los fragmentos posados frente a sus ojos.

OBSERVACIONES GENERALES EN LA TIERRA BALDÍA

En este capítulo observé la presencia del tópico de las ruinas en *La tierra baldía* de T.S. Eliot, partiendo de la suposición de que el texto en sí mismo es una estructura hecha de ruinas. Esta conjetura se basa en que el texto está compuesto por múltiples referencias intermediales e intertextuales, lo cual se visibiliza a través del epílogo titulado “Notas a *La tierra baldía*”. Encontramos la presencia del tópico de las ruinas a través de las cinco secciones del poema: “El entierro de los muertos”, “Una partida de ajedrez”, “El sermón de fuego”, “Muerte por agua” y “Lo que dijo trueno”. A lo largo de las cinco secciones encontramos varios usos canónicos así como ciertas modificaciones en el uso del tópico. Una de las más claras es que el sujeto lírico y el observador de las ruinas no son el mismo, sino que el lector toma el papel del

²⁶² James Longenbach, *Modern Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1987, pp. 236-237

²⁶³ Carmen Romero Sánchez-Palencia, *Existencia y literatura: La teoría como provocación en T.S. Eliot*, Madrid, Dykinson, 2015, p. 122

observador de las ruinas. El *topos* incide a nivel hermenéutico. Otra modificación notable es que el objeto en ruinas manifiesta una voz propia. Una observación minuciosa del poema aclara que existe una diferencia entre dos tipos de voces líricas en éste. El primer tipo son aquellas voces que no tienen consciencia de ser parte de un objeto en ruinas, el segundo tipo son aquellas que sí manifiestan consciencia de esto e incluso hacen reflexiones metaliterarias. Éstos dos tipos, a su vez, varían en sus orígenes: algunas voces del primer tipo son citas textuales y otras no, y lo mismo sucede con las del segundo.

Otra implicación notable del uso del tópico de las ruinas en este texto es que, por la naturaleza de las fuentes que utiliza, podemos asociar el proceso de lectura del poema con un ritual. Esto no se debe sólo a la referencia a los textos de J.G. Frazer y Jesse Weston, sino que también se muestra en la variedad de textos de índole religiosa a los que alude el texto, que van desde la tradición cristiana hasta la budista. Además de esto, el poema, al estar dividido en cinco secciones, emula la estructura de un drama en cinco actos a través de una *Systemreferenz*. Luego, a lo largo del poema podemos encontrar varias referencias intermediales que se refieren a las artes escénicas, como lo son las alusiones a *Tristán e Isolda* y *El ocaso de los dioses* de Richard Wagner. Debido a la relación genealógica entre el teatro y la tradición ritual, considero que éstas referencias intermediales sustentan que *La tierra baldía* puede ser leída como un ritual de restauración.

Existen varios momentos del poema en los que se sugiere la posibilidad de que las ruinas sean restauradas, lo cual se muestra con más claridad en la última sección del poema, “Lo que dijo trueno”. No obstante, esto se señala solamente como un suceso posible; no hay un momento dentro del texto en el que se describa la reintegración de las ruinas.

En el transcurso del análisis nos percatamos de que todas las voces y personajes del poema sufren o emulan la ruina del entorno en el que se encuentran. Al estar en un estado de

ruina, esto provoca que muchos de los sujetos se hallen fragmentados de distintas maneras. Una de éstas es que éstos presenten mutilaciones (como el Rey Pescador, Flebas y Filomela); otra es que estén suspendidos entre tiempos (*e.g.* Tiresias), y otra más es que sean personas pero que actúen como máquinas (como el secretario carbunculo y la mecanógrafa). Estos cuerpos arruinados que sugieren estar vacíos son sujetos en los que aparece una fisura entre cuerpo y alma.

A lo largo de *La tierra baldía* el *topos* de las ruinas entra en contacto con una gran variedad de tópicos europeos e incluso orientales. Entre éstos, podemos destacar la aparición de ciertos *topoi* clásicos como el *locus amoenus*, el *locus sterilis*, el inframundo, la metamorfosis, la historia de Coroliano e, incluso, el mito de Tiresias. Asimismo, los dos tópicos más asociados a la poesía de ruinas en el barroco —el *ubi sunt* y el *memento mori*— aparecen en reiteradas ocasiones a lo largo del poema. Podemos hallar varios de los *topoi* artúricos estudiados por Jesse Weston, como la liberación de las aguas, la Capilla Peligrosa y el Rey Pescador. También se evocan varios tópicos de la tradición espiritual, como la procesión a Emaús, la unión con la divinidad como experiencia erótica, la historia del trueno y la metáfora del arder de los sentidos.

En cuanto a los rasgos del tópico de las ruinas que señala López Martínez, hallamos que el primer rasgo, debatiblemente, no aparece en el poema, mientras que el segundo sólo se presenta en algunas ocasiones. No obstante, tanto el tercer como el cuarto rasgo que la autora describe en este *topos* operan sistemáticamente en la obra de Eliot.

El primer rasgo —que es el llamado en vocativo a las ruinas— no aparece como tal en *La tierra baldía*. Existen dos casos en el que podría aparecer. El primero es el llamado “Oh ciudad, ciudad”, que aparece en “El sermón de fuego” antes de la descripción de la iglesia de Magnus Mártir. El segundo es el verso reiterativo “Ciudad Irreal” que aparece en “El entierro

de los muertos”, “El sermón de fuego”, y “Lo que dijo trueno”. Sin embargo, es debatible si este último epíteto es utilizado como una simple descripción del espacio o como un llamado a la ciudad. No considero que sea así. A mi parecer, la escasa presencia de este primer rasgo se justifica por el hecho de que el principal objeto en ruinas es el poema en sí mismo y que, aunque sí podamos hallar varias reflexiones en las que el texto se refiere a sí mismo, ninguna de estas apelaciones podría considerarse una apóstrofe. En cuanto al segundo rasgo, que es la *descriptio* de las *fragmenta* de las ruinas también hallamos pocas apariciones: una de éstas es la escena inicial de “Una partida de ajedrez”, en la cual se modifican varias de las convenciones de este rasgo, y otra es la enumeración de ciudades en ruinas que aparece a la mitad de “Lo que dijo trueno”.

Considero que la aparición sistemática del tercer y cuarto rasgo del *topos* que señala López Martínez es suscitada por la forma del texto. El tercer rasgo, que es el uso de contrastes entre presente y pasado, sucede tanto en el plano textual como en el hermenéutico, pues se conduce al lector a comparar los fragmentos del texto con sus fuentes originales. No obstante, ya que en *La tierra baldía* se superponen más de dos planos temporales, esto permite que el contraste no se limite a enfrentar un pasado glorioso con un presente desolado, sino que aparecen más puntos de comparación. Notablemente, en varios puntos del poema —como al inicio de “El sermón de fuego”— puede apreciarse la descripción de un tiempo de decadencia entre el tiempo de gloria y el de ruina absoluta. Además, este rasgo del tópico de las ruinas también es modificado para describir una anti-ruina —el templo de Magnus Mártir— en la tercera sección del poema. El cuarto rasgo, que es la aparición del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad, se reitera porque el poema está hecho de textos que han trascendido el paso del tiempo. Entre éstos podemos hallar desde textos milenarios hasta obras de los coetáneos de Eliot. Sin embargo, hay una modificación en este rasgo en la que vale la pena

hacer hincapié. Se muestra cierta ambivalencia en la composición del texto: las palabras son vehículos del pasado, pero también son ruinas. Creemos que esto apela a que la palabra es trascendente pero al mismo tiempo es efímera; es permanente en la escritura, pero fugaz en la oralidad. Considerando que la lectura reanima a las palabras a través de su enunciación, esto también nos conduce a pensar en *La tierra baldía* como un ritual de restauración.

V. CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación hemos demostrado las semejanzas en el uso del *topos* de las ruinas en *Las nubes* de Luis Cernuda y *La tierra baldía* de T.S. Eliot. A manera de conclusión, cotejaremos primero cómo dialogan ambas obras con los rasgos que López Martínez reconoce en el tópico de las ruinas y posteriormente describiremos otras modificaciones del *topos* que considero que comparten los dos textos.

De los cuatro atributos del tópico de las ruinas que señala López Martínez, los que más se presentan en las obras de Eliot y Cernuda son el tercero, el uso de contraste entre tiempos, y el cuarto, que es la reiteración del motivo de la palabra como garantía de perpetuidad. Sin embargo, estos dos rasgos son modificados de varias maneras en ambos textos.

Tanto en *La tierra baldía* como en *Las nubes*, estos dos rasgos del *topos* de las ruinas funcionan en conjunto a través de relaciones de intertextualidad. En ambas obras se presentan fragmentos de otros textos literarios, que a la luz del tópico en cuestión, pueden leerse como ruinas hechas de palabras. Entonces, podemos encontrar que, en los dos textos, se insertan fragmentos de obras pasadas en el presente de la enunciación poética. Por un lado, estas referencias se relacionan al tercer rasgo del tópico, la comparación contrastiva entre presente y pasado, pues conducen al lector a comparar el presente del poema con los textos citados. Por otro lado, estas referencias se relacionan al cuarto rasgo del tópico porque el mero acto de citar, al confirmar la trascendencia de un texto, alude al motivo de la palabra como garantía de perpetuidad.

Existen algunas diferencias en las formas en las que opera la intertextualidad en *Las nubes* y en *La tierra baldía*. En el poemario de Cernuda las referencias intertextuales —aquí entendidas como ruinas literarias— se introducen como órganos trasplantados en el cuerpo del sujeto lírico, que es primordialmente monódico. Es por esto que Edward Wilson se refiere a este ejercicio lírico de Cernuda como “préstamo poético”. En *Las nubes*, encontramos este tipo de referencias en “Noche de Luna”, “Lamento y esperanza”, “La visita de Dios” y “Deseo” pero Cernuda no esclarece que estas referencias dialogan con otros textos. Consideramos este uso indiscreto de alusiones como una poética basada en la reconstrucción. Esto resulta significativo si lo leemos a la luz del tópico de las ruinas, pues Cernuda toma fragmentos de distintas tradiciones literarias y con base en ellos erige su sujeto lírico.

En el caso de *La tierra baldía*, el texto hace evidente su propia fragmentación, pues la disposición de las ruinas textuales se presenta explícitamente en el epílogo “Notas a *La tierra baldía*”, donde se visibilizan los orígenes de estos fragmentos y se acentúa que el texto reboza de citas. Las notas conducen al lector explícitamente a las fuentes originales de los versos que componen el poema, lo cual produce un ejercicio constante de cotejo entre el texto y sus fuentes.

Añadidas a las relaciones intertextuales, en ambas obras hay ciertas particularidades en el uso de los rasgos cuarto y tercero del *topos* en las que debemos reparar. Enfoquémonos primero en el uso de comparaciones temporales contrastivas. Tradicionalmente, las comparaciones entre presente y pasado en los poemas de ruinas son muy maniqueas pero en las obras de Eliot y Cernuda se exhiben más matices. Un ejemplo claro de esto en *Las nubes* es el poema “Resaca en Sansueña”, pues en el presente que es desolado para la estatua, reina la calma para la gente del pueblo. Esto sugiere que la ruina de un estado del tiempo se puede hallar en el ojo de quien la observa. En *La tierra baldía*, por otro lado, no se hace un contraste

simple entre la solidez del pasado y la desintegración del presente, pues este poema no contrasta sólo dos planos temporales. En la enunciación del poema de Eliot se diluyen las barreras entre presente, pasado, y futuro, por lo que en éste surgen muchos más términos de comparación que los que se suelen emplear en los poemas canónicos de ruinas. Asimismo, esto permite también que en lugar de sólo contrastar un pasado glorioso y un presente en ruinas, también se compare un tiempo intermedio en el que se detalla el proceso de decadencia del objeto o del *locus* descrito. En la sección titulada “El sermón de fuego”, por ejemplo, se contrastan tres momentos distintos del río Támesis. Cronológicamente, el primero de éstos es el momento en el que se enuncia el *Prothalamion* de Edmund Spenser; el segundo es el río en el Londres industrializado (el cual podría coincidir con el tiempo en el que Eliot compone el poema) y el último es el momento en el que es enunciado el poema. Además de esto, el exilio masivo de la ciudad que se describe hacia en la “Canción de las (tres) hijas del Támesis” al final de esa misma sección detalla el abandono de la ciudad, que también puede entenderse como una transición decadente. Así pues, en los dos poemas encontramos una expansión de las posibilidades del uso de contrastes en el tópico: así como Cernuda encuentra que la valoración de la ruina es maleable y que depende del juicio que hace el sujeto de su propio tiempo, Eliot adhiere más planos temporales a la ecuación y complejiza las relaciones que se establecen entre ellos.

Pasemos ahora al dialogo que establecen *La tierra baldía* y *Las nubes* con el cuarto rasgo del *topos*, el motivo de la palabra como garantía de perpetuidad. En ambas obras podemos encontrar algunas variaciones comunes en torno a esta idea. La más relevante es que en ambos textos no se defiende la noción de que la palabra garantiza la trascendencia. Así en el poema de Eliot como en el poemario de Cernuda, hay casos en los que la palabra es más bien descrita como un objeto dual, así trascendente como evanescente. En *La tierra baldía*, que es un texto

hecho de fragmentos de otros textos, la palabra se manifiesta como un objeto de letras que ha sobrevivido al paso del tiempo, pero que ha perdido su contexto. La palabra aparece como un objeto que trasciende barreras geográficas y temporales pero muta. Dado que el epílogo “Notas a *La tierra baldía*” dirige al lector a los orígenes de estos fragmentos, podemos argumentar también que en el poema de Eliot se plantea que la palabra es trascendente pero que depende de la hermenéutica: es sólo a través de su recepción que la palabra puede consagrarse perpetua. Por otro lado, en *Las nubes* hallamos que en “La fuente” se hace una reflexión metaliteraria sobre la naturaleza paradójica de la poesía y la palabra: ser instantáneas y efímeras, pero también trascendentes.

Los otros dos rasgos del tópico de las ruinas señalados por López Martínez estudiados en esta investigación, que son la aparición de un apóstrofe —un llamado en vocativo a las ruinas— y la *descriptio* enumerada de los fragmentos del objeto, aparecen en una medida mucho menor a sus contrapartes. En *La tierra baldía* el apóstrofe sólo se presenta una vez como “Oh ciudad, ciudad” en la tercera sección del poema y, debatiblemente, en otros versos que apelan a la ciudad como “Ciudad Irreal” en “El sermón de fuego” y “Lo que dijo trueno”, mientras que en *Las nubes* sólo aparece en dos poemas: “La visita de Dios” y “El ruiseñor sobre la piedra”. Concluyo que el motivo por el que este rasgo aparece en tan escasas ocasiones en *La tierra baldía* se debe a que es un rasgo íntimamente relacionado a la forma del texto, pues generalmente aparece en la estrofa introductoria, y el funcionamiento del *topos* de ruinas en este poema en gran parte funciona a partir de la ruptura con convenciones líricas y se adhiere a una estructura más bien dramática.

En cuanto al segundo rasgo, la *descriptio* con enumeración de los *fragmenta*, encontramos que ésta no es utilizada de forma canónica en los poemas de Eliot y Cernuda y que en ciertos casos aparece simplificada. Mientras que López Martínez destaca que este recurso es empleado

tradicionalmente para describir el objeto en ruinas en orden ascendente hasta desembocar en una reflexión filosófica del sujeto lírico, las descripciones de ruinas de estas obras no siguen este esquema. El único poema del corpus que sigue este orden es “El ruiseñor sobre la piedra”, que usa las convenciones del tópico para describir un monumento. Entre los casos en los que podemos ubicar la *descriptio* con enumeración de forma simplificada en el poemario de Cernuda se encuentra en la estrofa en la que Cernuda describe la ruina de España en “Elegía española (II)”, sin embargo, no se sigue el orden ascendente que describe López Martínez. En “La visita de Dios” también se alude a esta descripción de los *fragmenta* en la última estrofa del poema. No obstante, las descripciones de estos objetos en ruinas no culminan en reflexiones filosóficas en ninguno de estos dos poemas. Quizás se debe al hecho de que los sujetos líricos de ambos poemas, al percibirse fragmentados, se relacionan con cierta horizontalidad a los objetos que describen. En “El ruiseñor sobre la piedra” la descripción sí sigue el modelo descrito por López Martínez y también desemboca en una reflexión filosófica y estética; pero en este caso no se canta a un objeto vencido por el tiempo sino a uno que lo ha resistido. Por su parte, en *La tierra baldía* este tipo de *descriptio* se presenta en la primera escena de “Una partida de ajedrez”, en la que se describe un cuarto en el que varias figuras clásicas observan el momento presente; sin embargo, no se sigue el orden vertical de la descripción ni se llega a una reflexión filosófica al culminar la descripción. Esto mismo sucede con la enumeración de ciudades en ruinas que aparece en “Lo que dijo trueno”. No es una coincidencia que esta *descriptio* aparezca de una forma tan simplificada en *La tierra baldía*, ya que es un recurso a partir del que tradicionalmente se explicaba la forma del objeto en ruinas. En este caso, el principal objeto en ruinas es el poema en sí mismo, por lo que su aspecto formal es la estructura del texto, y consecuentemente resulta redundante utilizar dicho esquema descriptivo.

Aparte del diálogo con los rasgos que López Martínez encuentra en el tópico de las ruinas, encontramos otras modificaciones en común de este recurso literario en los textos de Eliot y Cernuda. La primera de éstas es que en varios casos, tanto en *Las nubes* como en *La tierra baldía*, el objeto en ruinas del que se habla no proviene de un pasado, sino que pertenece al presente. En este sentido, ambas obras ejercen una crítica a la asociación de modernidad y progreso. Esto resuena con los estudios de Cecilia Enjuto Rangel, pues esta autora señala que el *topos* de las ruinas en la poesía moderna muestra los “efectos de la realidad” y articula una crítica ético-política de las dos fuerzas imperantes de la modernización: la guerra y el progreso.²⁶⁴

La segunda modificación del *topos* que encontramos en común en el *topos* es la del sujeto que observa las ruinas. En la tradición del *topos* opera una fórmula constante: el sujeto lírico contempla un objeto (o un panorama) en ruinas y éste suscita una reflexión en él. En las dos obras se rompe esta convención de varias formas y algunas de estas modificaciones se presentan en ambos textos. Una de estas rupturas es en la conversión del objeto en ruinas en sujeto. Esta modificación del modelo del *topos* lleva a que una ruina exprese una voz propia. En *Las nubes* esto sucede en “Resaca en Sansueña”, manifestándose explícitamente a lo largo del “Monólogo de la estatua”. Ahí, el quiebre con las convenciones del *topos* se evidencia gracias a dos factores: el uso de códigos teatrales y la comparación contrastiva que la estatua hace del pasado del pueblo de Sansueña y el presente en el que ella ha sido olvidada. Por otro lado, *La tierra baldía* es un universo hecho de ruinas que reflexiona sobre su condición. Esto se muestra en los versos más autorreferenciales del poema como “Te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo” y “Estos fragmentos he amontonando sobre mi tumba”.

²⁶⁴ Enjuto Rangel, *op. cit.*, p. 269

Otra forma en la que se quiebra el modelo del sujeto lírico que observa las ruinas en ambos textos es que el lector asuma este papel. Esta lectura se relaciona al hecho de que en ambos textos podamos hallar ruinas literarias. Así pues, dado que el espectador se enfrenta a poemas hechos de ruinas, esto coloca al lector en la posición del sujeto que observa cuerpos fragmentados y que potencialmente compara su estado en el pasado (su texto de origen) con el del presente (el momento de la enunciación poética). En varios poemas de *Las nubes* así como en casi toda *La tierra baldía*, el tópico de las ruinas se extiende más allá del campo de lo meramente textual y llega hasta el plano hermenéutico.

La tercera modificación del tópico en ambos poemas es que en varios casos las ruinas son emuladas por los sujetos y los cuerpos que las observan o rodean. En contraste con la tradición del *topos*, en la que generalmente el estado del sujeto no coincidía con el del objeto en ruinas, en estas dos obras hay varios casos en que los cuerpos humanos también están fragmentados. Así sucede en “La visita de Dios”, “Resaca en Sansueña”, “Cementerio en la ciudad”, “Elegía española [I]” y “Elegía española [II]” en *Las nubes*. En *La tierra baldía*, todos los personajes están mutilados o sufren de una carencia. Este factor, además, es lo que permite que todos se asocien en una sola identidad: el cuerpo de una humanidad fragmentada, aglomerada en el profeta ciego Tiresias. Cabe señalar que en los textos de Eliot y Cernuda la fragmentación de los sujetos no es sólo corporal. Una de las ausencias más fuertes en los sujetos de ambas obras es la ausencia de un alma; la fragmentación material se traslada a un plano subjetivo y metafísico. Esta ruina subjetiva resuena con el tópico de los “hombres vacíos” estudiado por Francisco Ruiz Soriano en los textos de Eliot, Cernuda y Alberti y con la poética del “hombre dividido” que halla Vicente Quirarte en la obra de Luis Cernuda.

La cuarta modificación en común en torno al tópico de las ruinas en los dos poemas es la aparición de monumentos del pasado que se encuentran en un estado de integridad absoluta

aún en un presente que se halla en ruinas. Estos monumentos, que en ambas obras son recintos religiosos, contrastan con los entornos, objetos y panoramas fragmentados que encontramos en ambas obras. En *Las nubes*, esto se retrata en “El ruiseñor sobre la piedra”, donde aparece el Escorial como una anti-ruina. En *La tierra baldía*, el monumento inmutado y trascendente que describe Eliot es la iglesia de Magnus Mártir, la cual aparece en la sección “El sermón de fuego” y que contrasta con la decadencia de las calles que la rodean. Así en el texto de Eliot como en el de Cernuda se hace una loa a estos recintos, los cuales parecen el remanente en el presente de un pasado glorioso. Cabe señalar, sin embargo, que en ninguno de los dos se alaba explícitamente a las instituciones religiosas que alguna vez representaron dichos templos: la valoración de los templos surge del contraste entre su integridad y armonía arquitectónica con el entorno de desolación que predomina en el tiempo presente de los poemas.

La quinta modificación en común que encontramos en *La tierra baldía* y *Las nubes* es la asociación del *topos* a la fe. No obstante, este vínculo no se presenta de la misma manera en las dos obras. En “La visita de Dios”, se describe a los valores cristianos como un objeto en ruinas. En *La tierra baldía*, por el contrario, la fe es representada como la fuerza que puede restaurar un presente en ruinas. Esto se muestra, por ejemplo, en las alusiones al viaje a Emaús y a los textos védicos en “Lo que dijo el trueno”, así como en las referencias a San Agustín y a mantras budistas en “El sermón de fuego”.

La sexta modificación en común del *topos* de las ruinas en estas obras es que este mismo recurso literario también es utilizado para hacer referencias intermediales. En *La tierra baldía*, el uso de códigos del artes teatrales nos permite leer la obra como un ritual de restauración. Así mismo, hay más referencias intermediales explícitas. Eliot cita obras que no son

fundamentalmente literarias, y hace tanto referencias particulares (*Einzelreferenz*) cuanto sistémicas (*Systemreferenz*). Así, en “El entierro de los muertos”, los fragmentos de *Tristán e Isolda* son dos ejemplos de *Einzelreferenz*, pues son referencias a la obra de Wagner con las que simplemente se introduce la parte verbal de un fragmento de la ópera en el poema. Lo mismo sucede en las citas a dramas isabelinos, como los versos de *La tempestad* de Shakespeare y *La tragedia española* de Thomas Kyd. En la referencia que Eliot hace a Wagner en la “Canción de las (tres) hijas del Támesis”, realizan tanto una *Einzelreferenz* como una *Systemreferenz*, puesto que primero redirige al lector a la ópera de *El ocaso de los dioses* pero posteriormente hace una remediación de los *vibratos* de la obra a través del estruendoso estribillo “Weialala weialalaleia”. En *Las nubes*, principalmente en “Resaca en Sansueña”, también se hace una *Systemreferenz* que alude al lenguaje teatral, ya que el texto se divide en actos, el prólogo remite a los preámbulos de contextualización típicos de las artes dramáticas, y la parte central del texto incluso se titula “*Monólogo* de la estatua”.

La séptima modificación en común, que nos parece conclusiva, es que el *topos* de las ruinas se yuxtapone a otros tópicos de distintas tradiciones literaria y estas intersecciones son reiteradas en ambas obras. Dos de ellos, aunados al uso de contrastes característico del *topos* de ruinas, son el *locus amoenus* y el *locus horridus*. Estos se utilizan para caracterizar un mismo espacio en dos distintos estadios del tiempo, aunque esto no sucede siempre de forma maniquea. En el poema “Sentimiento de Otoño” de *Las nubes*, por ejemplo, se retrata un espacio que ha pasado de un estado de esterilidad y violencia a uno de placidez; por otro lado, en “Lo que dijo trueno”, el panorama se presenta primero como una sierra árida pero posteriormente llegan las lluvias anunciando el fin de la sequía. Otro de los tópicos con los que se asocia este mismo tópico es el de la tierra como *mater generationis*, el cual aparece en “Elegía española (I)” y “Elegía española (II)” de Luis Cernuda. Podría argumentarse también que este

tópico se aborda de manera marginal en *La tierra baldía* porque la esterilidad de la tierra se refleja en los individuos, como la infertilidad de Lil que se discute a finales de “Una partida de ajedrez”.

Otros dos *topoi* que aparecen de forma reiterada en las dos obras del corpus —y que fueron fundamentales en los poemas de ruinas barrocos— son el *ubi sunt* y el *memento mori*. El primero de ellos es aludido, por ejemplo, en “La visita de Dios” (“¿Adonde han ido las viejas compañeras del hombre?”) y en “Resaca en Sansueña” de *Las nubes*, mientras que en *La tierra baldía* se manifiesta en las primeras estrofas de “El sermón de fuego”, cuando el sujeto lírico lamenta la pérdida de las ninfas y de la basura en el Támesis. El segundo de ellos, por otro lado, es tocado tangencialmente por “Noche de luna” —en la que se asegura el fatídico fin de la humanidad—, mientras que en la cuarta sección de *La tierra baldía*, “Muerte por agua”, este *topos* opera de una manera tradicionalista. Varios tópicos de los romances artúricos se presentan en el texto de Eliot, como el personaje del Rey Pescador, la Capilla Peligrosa y la liberación de las aguas que aparece en “Lo que dijo trueno”. El poema de Eliot también establece un contacto con distintas tradiciones místicas a través de tópicos literarios, pues retoma del budismo el motivo del “arder de los sentidos” y la idea de la comunión con la divinidad como una experiencia erótica de la mística occidental. Consecuentemente, podemos ver un balance entre innovación y tradición en la maleabilidad del *topos* en ambas obras. Esto demuestra que el tópico de las ruinas, así en la poesía de Eliot como en la de Cernuda, proviene, en los términos de Dámaso Alonso, de un origen común y no de una poligénesis, que era una de las hipótesis principales de esta investigación. Consideramos, pues, que ello revela que las dos obras establecen contacto con una tradición que va más allá de sus literaturas nacionales, dialogando con recursos literarios difundidos a través de varias épocas de las

literaturas occidental y oriental. Retomando la dicotomía entre lo local y lo universal a la que se refiere Claudio Guillén, considero que estas dos obras logran que confluyan los dos aspectos.

Así en *La tierra baldía* como en *Las nubes* conviven referencias a lo particular nacional (ya sean referencias literarias, la inclusión de cartografías urbanas modernas en los poemas, o las loas a monumentos nacionales) con otras a una tradición literaria supranacional, como los *topoi* clásicos, místicos y bíblicos previamente mencionados. Así, son obras en las que la experiencia individual se extiende hacia panoramas trascendentes, aunando la vanguardia formal a *topoi* tradicionales. El tópico de las ruinas gira alrededor de la relación del presente y el pasado. Eliot y Cernuda lo exploran más allá del maniqueísmo, enfocándose en matices y paradojas, elucidando que todo presente se compone de solideces y fracturas, flotando entre los retazos de múltiples pasados.

VI.

TRASCENDER LAS RUINAS

EPÍLOGO

En dos ensayos sobre la poética de Charles Baudelaire —“Central Park” y “Sobre algunos motivos en Baudelaire”— Walter Benjamin resalta un motivo recurrente: la percepción de la modernidad capitalista como una ilusión teatral —una fantasmagoría—. ²⁶⁵ Más adelante, destaca que una de las ambiciones más profundas del poeta maldito era interrumpir el curso del mundo moderno: desmontar esa *mise-en-scène*. ²⁶⁶ Creo que tanto en *Las nubes* como en *La tierra baldía* el tópico de las ruinas cumple con este papel.

Desde el siglo XV —en el que Baldassare Castiglione escribió el soneto “Superbi Colli e voi Sacre Ruine” que popularizó el tópico en la Europa renacentista²⁶⁷— hasta el siglo XIX, las ruinas en la poesía fueron usadas para resaltar la ausencia del pasado. En cambio, hemos visto que en las obras de T.S. Eliot y Luis Cernuda el tópico se usa para describir la condición arruinada del presente. En cierta forma, los dos subvierten uno de los usos más convencionales de este motivo literario. Tradicionalmente, el tópico anunciaba el ulterior declive del presente al compararlo con la gloria fantasmal del pasado. Sin embargo, en *Las nubes* y en *La tierra baldía*, encontramos un esquema poético opuesto, en el que una modernidad fragmentada contrasta con los símbolos imperecederos de otras épocas. Los ejemplos más evidentes de esto en las dos obras son imágenes religiosas. En “El sermón de fuego” Eliot contrasta la arquitectura de esplendor “jónico” de Magnus Mártir con los mercados de pescadores de las

²⁶⁵ Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. Michael Jennings *et. al.*, Harvard University Press, Cambridge, 2006, p. 18

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 145

²⁶⁷ Véase p. 8

calles aledañas; en “El ruiseñor sobre la piedra”, Luis Cernuda pone el espíritu sensible de los hombres que erigieron el Escorial por encima del alma utilitarista que domina los tiempos modernos.

Estas estructuras imperecederas se muestran como un contrapunto a la efímera puesta en escena de la modernidad y resaltan valores que superan el paso avasallador del tiempo; sin embargo, no anuncian el retorno del pasado del que provienen esos templos. Estos versos, más bien, me remiten al concepto de *correspondance* que Benjamin destaca en la obra de Baudelaire. Estas “correspondencias” son momentos que develan la ilusión de lo moderno, porque enlazan al sujeto con un tiempo que trasciende el presente histórico. El crítico alemán las entiende como vivencias “a prueba de crisis” que a pesar de los traumas de la modernidad pueden ser experimentadas por cualquiera en el reino de lo ritual.²⁶⁸ Magnus Mártir y el Escorial son las puertas de entrada a ese reino en los poemas de Eliot y Cernuda. Frente a una efímera, ruidosa y ruinoso modernidad, sus valores eternos persisten.

Tanto la lírica de Eliot como la de Cernuda ilustra la trascendencia de esas virtudes. A mi parecer, los valores que los dos poetas hallan respectivamente en cada templo también se encuentran en sus propias obras. En la descripción del templo de Magnus Mártir se muestra el apego de Eliot —poeta apolíneo, de afán clasicista y fe cristiana— por la tradición cultural de Occidente que está representada en la convergencia del judeocristianismo y el helenismo. Asimismo, en el “El ruiseñor sobre la piedra”, Luis Cernuda —un poeta de arraigo romántico pero proclive al existencialismo— encuentra en el Escorial los valores sempiternos de la civilización que lo erigió: el sacrificio desinteresado, la melancolía estoica y el placer infinito de la vivencia estética.

²⁶⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 198

Aunque en *Las nubes* y en *La tierra baldía* la desolación se percibe ubicua, ésta no es absoluta. Si bien en los dos textos la modernidad es una experiencia ruinoso, hallo en ambas obras la presencia de arquitecturas —tanto físicas como espirituales— imperecederas. Los dos textos lamentan el estado del presente pero no auguran el fin de lo humano, develan la ilusión de la modernidad contemplando lo que decae pero también lo que permanece. Aunque el lector bien puede hallarse reflejado en su desolación, también puede vivir la lectura de estos textos como un ritual reconstructivo. Al hacerlo, quizás exceda los límites de su propio tiempo y descubrirá, cual Baudelaire en sus *correspondances*, el reino de lo trascendente.

VII

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, “¿Tradición o poligénesis?”, en *Obras completas.*, Tomo VIII, Madrid, Gredos, 1985
- Aristóteles, *Poética*, trad. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2012
- Barón Palma, Emilio, *T.S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996
- Barton, William M., *The Pervigilium Veneris: A New Critical Text, Translation and Commentary*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018
- Benjamin, Walter, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. Michael Jennings *et al.*, Cambridge, Harvard University Press, 2006
- Blanco Suárez, Pedro, *Poetas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto-Escuela, 1923
- Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo 1924-1962*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975
- Curtius, E.R., *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, trad. Eduardo Valenti, Madrid, Visor, 1989
- Eliot, T.S., *Tierra baldía – Cuarto Cuartetos*, trad. Ángel Flores y Vicente Gaos, México, Premià editora, 1980
- , *The Waste Land and Other Poems*, Londres, Faber and Faber, 1968
- Enjuto Rangel, Cecilia, *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette, Purdue University Press, 2010
- , “Cities in Ruins: The Recuperation of the Baroque in T.S. Eliot and Octavio Paz”, en Theo D’haen *et al.* (eds.), *How Far Is America From Here?*, Amsterdam, Rodopi, 2005
- Eschenbach, Wolfram von, *Parzival and Titarel*, trad. Cyril Edwards, Oxford, Oxford University Press, 2006
- Frazer, James George, *La rama dorada*, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano y Oscar Figueroa Castro, México, Fondo de Cultura Económica, 2016
- García Lorca, Federico, *Libro de poemas, Poema del cante jondo, Romancero gitano, Poeta en Nueva York. Odas, Llanto por Sánchez Mejías, Bodas de Sangre, Yerma*, México, Porrúa, 2003
- Gaos, Amparo y Bonifaz Nuño, Rubén (eds.), “Pervigilio de Venus”, en *Antología de la Poesía Latina*, México, UNAM, 1983, pp. 233—243
- Goldsmith, Oliver, *El vicario de Wakefield*, trad. Armando Lázaro Ros, Barcelona, Orbis, 1991
- Goldstein, Laurence, *Ruins and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1977
- Greenblatt, Stephen, *et al.* (eds.), “The Sixteenth Century”, *The Norton Anthology of English Literature*, Nueva York, Norton & Company Inc., 2006
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005
- Hume, Robert Ernest, *Thirteen Principal Upanishads*, Londres, Oxford University Press, 1921
- Hughes, Brian, *Luis Cernuda and the Modern English Poets: A Study of the Influence of Browning, Yeats, and Eliot in his Poetry*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988
- Kyd, Thomas, *The Spanish Tragedy* en Simon Barker y Hilary Hinds (eds.), *The Routledge Anthology of Renaissance Drama*, Londres, Routledge, 2003

- Longenbach, James, *Modern Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1987
- López Martínez, María Isabel, *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco/Libros, 2008
- , “*Superbi Colli* o la fascinación áurea por las ruinas”, *La llave de escribir: teoría y creación en los siglos de oro*, Sevilla, Renacimiento, 2015
- Nerval, Gérard de, “El desdichado”, en Ramón Gómez de la Serna, *Gérard de Nerval*, trad. Manuel Neila, Madrid, Ediciones Jucar, 1982, pp. 86—87
- Nevo, Ruth “The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction”, *New Literary History*, Baltimore, vol. 13, 3, 1982, pp. 453-461.
- Ortiz, Fernando, “Eliot en Cernuda”, en *Vuelta*, México, número 127, 1987, pp. 33-37
- Paz, Octavio, “La palabra edificante”, en *Revista de la Universidad de México*, México, volumen XVIII, número 11, 1964, pp. 7-15
- Quirarte, Vicente, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México, UNAM, 1985
- Rajewsky, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, (6), 2005, pp. 43-64
- Romero Sánchez-Palencia, Carmen, *Existencia y literatura: La teoría como provocación en T.S. Eliot*, Madrid, Dykinson, 2015
- Ruiz Soriano, Francisco, “Ejemplos coincidentes de los tópicos de "La ciudad estéril" y "Los hombres vacíos" en T.S. Eliot, Luis Cernuda y Rafael Alberti” en *Anales de la poesía española*, 18, vol.1/2, 1993
- Shakespeare, William, *The Tempest* en *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. Bretislav Hodek, Londres, Spring Books, 1970
- Spenser, Edmund, “Prothalamion”,
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45217/prothalamion-56d224a0e2feb>, consultado el 10 de agosto de 2018
- Swaffield, Bruce C., *Rising from the Ruins: Roman Antiquities in Neoclassical Literature*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009
- Vital, Alberto, *La muerte de la cultura letrada*, Ciudad de México, UNAM, 2016
- Weston, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1993
- Wilson, Edward, *Entre las jarchas y Cernuda*, trad. Sarah Struuck, México, Ariel, 1977