
CONSTITUCIÓN FENOMENOLÓGICA DE *LA TIERRA BALDÍA* DE T. S. ELIOT COMO OBJETO ESTÉTICO

*Dr. Emilio Morales de la Barrera**

En este estudio intentamos aportar una clarificación sobre la constitución del objeto estético a partir de un análisis de dicho objeto en general (basado en las investigaciones fenomenológicas de R. Ingarden). Luego, indagamos cómo ocurre esta constitución en el caso concreto de *La Tierra Baldía* con toda su riqueza poética y sus valores estéticos. Particularmente, investigamos cómo es dado concretamente a nuestra conciencia el fenómeno estético de esta obra de arte literaria.

Palabras clave: objeto estético, conciencia, fenomenología, collage, valores estéticos, Tiresias.

PHENOMENOLOGICAL CONSTITUTION OF *THE WASTE LAND* BY T. S. ELIOT AS A ESTHETIC OBJECT

In this paper we try to provide a clarification on the constitution of the aesthetic object from an analysis of this object in general (based on the phenomenological investigations of R. Ingarden) Then, we analyze the concrete case of *The Waste Land* with all its poetic richness and aesthetic values. In particular, we investigate how is given to our consciousness the aesthetic phenomenon of this literary work of art.

Keywords: aesthetic object, consciousness, phenomenology, collage, aesthetic values, Tiresias.

* Universidad Santo Tomás, Santiago, Chile. Correo electrónico: emiliomoraes@santotomas.cl

Introducción

CUANDO NOS DETENEMOS A MEDITAR SOBRE LO QUE NOS PASA AL LEER, por ejemplo, *Al faro* de Virginia Woolf o *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot, es decir, cuando vemos qué acontece en nuestra experiencia¹ al momento de tomar un primer contacto con una obra genuinamente literaria, también nos damos cuenta que aparecen ante nosotros un sinnúmero de actos de conciencia y de actos portadores de valores estéticos.

En el caso de Virginia Woolf, ella entrega intuiciones notables: ciertas heridas del mundo moderno que atraviesan a hombres y mujeres dejándolos en un estado de perplejidad y extrema fragilidad, expresadas en fragmentados flujos de conciencia. Con ello, Woolf pretende que todo parezca estar dispuesto a volar a la menor ráfaga de viento, pero que, a pesar de esto, haya detrás una estructura de hierro. Estética que, al decir de Ernesto Sábato, también es ya una metafísica, pues lo que logra es que la mirada permanezca desenfocada. Que los planos no cuadren. Es la mariposa junto a la catedral gótica que pinta Lily en *Al faro* (o se enfoca la mariposa o se enfoca la catedral). Es la pesadez de lo que transcurre, la imposibilidad de mantener los buenos momentos por mucho tiempo. De manera similar, otro tanto nos ocurre cuando leemos en Eliot la descripción de ciudades modernas, irreales e infestadas de ratas, especialmente cerca de los Gasómetros, quizá en eco del *Ulises* de James Joyce.

En esta conjunción de impresiones dadas en la lectura de una obra de arte literaria aparecen ante nuestra conciencia la experiencia del fenómeno de lo estético y, paulatinamente, del *objeto estético*.

1 Para entender en qué sentido entendemos la experiencia, Cfr. VON HILDEBRAND, Dietrich, *¿Qué es Filosofía?*, Encuentro, España, 2000, capítulo IV, apartado nº 2: *Los múltiples significados de los conceptos de a priori y Experiencia*: especialmente pp. 87-88: “El término experiencia tiene al menos dos sentidos. Si alguien dice: “no puedo hablar sobre el amor. No sé lo que es, porque nunca lo he experimentado”, el sentido, en este caso, de “experiencia” es evidentemente muy distinto de la mera observación. Significa que algo no se ha revelado nunca en sí mismo a mi mente, que nunca se me ha dado un momento concreto en que pudiera captar su esencia. Falto de experiencia, en este sentido significa, ciertamente, que nunca ha habido una observación de la existencia de un determinado tipo de realidad, pero sobre todo significa en este caso la completa carencia de conocimiento del ser-asi en cuestión. Podemos denominarla “experiencia del ser-asi”, frente a la tosca observación empírica”. Cfr. también WIERZBICKI, Alfred Marek, *The Ethics of Struggle for Liberation*, European University Studies, Peter Lang, 1992, p. 18: *By experience, then, we mean all possible immediate cognitive contact with things in themselves, a contact which, by the self-presentation of objects, is a source of objective knowledge.*

Así pues, antes de detenernos más propiamente en *La Tierra Baldía*, será conveniente indagar cómo el objeto estético *en general* es dado a la conciencia. Dicho de otro modo, partiremos por analizar fenomenológicamente la constitución de dicho objeto.

1. Algunas notas fenomenológicas sobre el objeto estético

Al momento de hablar sobre el objeto estético, nos parece que más que intentar buscar recetas sobre qué es éste, tal vez lo más adecuado pareciera ser el introducirnos en la experiencia estética donde aparece dicho objeto. Ello en eco de Adolf Reinach, quien en un breve libro sobre metodología fenomenológica invita al lector a pensar fenomenológicamente, a tener una *mirada* y una *actitud* fenomenológicas antes que responder primeramente a la pregunta respecto a qué es fenomenología². Una actitud basada en ir siempre *a las cosas mismas*, investigarlas y comprenderlas en lo que son, antes que entregarse a sistematizaciones prematuras o definiciones tan amplias que pasen por alto la esencia de las propias cosas, en toda la riqueza de matices que cada una posee.

Para iniciar nuestro recorrido sobre el objeto estético acudiremos, en el mismo espíritu expresado en el párrafo anterior, a la ayuda de Roman Ingarden³, fenomenólogo discípulo de Husserl, quien pensó en profundidad sobre la experiencia estética y el fenómeno del objeto estético en sí mismo y desde sí mismo⁴. Nos detendremos únicamente en la aparición del objeto estético a partir de una obra de arte literaria. Tampoco realizaremos aquí un análisis de la estructura de la obra misma, lo cual desbordaría este lugar. Sin embargo, estará presente como trasfondo⁵.

2 Cfr. REINACH, Adolf, *Introducción a la Fenomenología*, Encuentro, España, 1986.

3 Roman Ingarden, fenomenólogo, ha sido considerado un precursor de la estética de la recepción, en contraste a la *estética de la producción*, más propia de la línea de W. Benjamin. En realidad, el camino de Ingarden es personal y no puede con justicia considerarse propiamente dentro de la estética de la recepción, aunque tenga puntos de contacto con ésta, Así como Benjamin también los tiene.

4 Recordemos al respecto el famoso Parágrafo 7 de *Ser y Tiempo* de Martín Heidegger: "La expresión griega φαίνόμενον, a la que remonta el término "fenómeno", deriva del verbo φαίνεσθαι, que significa mostrarse; φαίνόμενον quiere decir, por consiguiente: lo que se muestra, lo autoestrante, lo patente; φαίνεσθαι es, por su parte, la forma media de φαίνω: sacar a la luz del día, poner en la claridad. φαίνω pertenece a la raíz φα-, lo mismo que la luz, la claridad, es decir, aquello en que algo puede hacerse patente, visible en sí mismo. Como significación de la expresión "fenómeno" debe retenerse, pues, la siguiente: *lo-que-se-muestra-en-sí-mismo*, lo patente. Los φαίνόμενα, "fenómenos", son entonces la totalidad de lo que yace a la luz del día o que puede ser sacado a luz, lo que alguna vez los griegos identificaron, pura y simplemente, con τὰ ὄντα (los entes). Ahora bien, el ente puede mostrarse desde sí mismo de diversas maneras, cada vez según la forma de acceso a él" (Cfr. HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, edición digital de: <http://www.philosophia.cl>, pág. 38)

5 Para quien quiera investigar la estructura de la obra de arte literaria, Cfr. INGARDEN, Roman, *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973. Allí Ingarden señala que la obra de arte literaria está formada por cuatro estratos:

-El de los sonidos de las palabras y las formaciones fonéticas de más alto orden construidos sobre esos sonidos de las palabras.

-El de las unidades de sentido de diferente orden

-El de los múltiples aspectos esquematizados.

-El de las objetividades representadas y sus vicisitudes.

Y la obra se completará como un todo cuando exista una *armonía polifónica* entre estos estratos.

Al toparnos con una obra de arte literaria que exprese una belleza inusual⁶, nos pueden suceder varias cosas. Entre ellas, que nuestra conciencia entre en un estado distinto al habitual, al del mundo cotidiano. Distinto al mundo donde pagamos cuentas, barremos el patio o caminamos con paso apresurado para llegar a un cierto destino laboral. Lo prosaico real se detiene por un momento y nos ocurre que cambiamos de actitud. Hace su aparición una *actitud estética* propia de la nueva experiencia que estamos viviendo. Ingarden dice, usando un término de Husserl, que en este cambio de actitud “neutralizamos” el mundo prosaico –incluido el aspecto material de la obra literaria que tenemos al frente, esto es, el papel y las palabras impresas– y comienza un proceso que nos llevará a constituir un objeto estético. Este proceso no es “instantáneo” sino que tiene diferentes fases⁷.

En un primer momento interrumpimos el curso “natural” de nuestra vida ordinaria, ello producto de una emoción preliminar provocada por una forma, un sonido o una melodía que brotan de las palabras. Quedamos como suspendidos, asombrados, deslumbrados. Gadamer decía que quedamos *congregados* por lo que nos sale al encuentro⁸. Es un momento pasivo de recepción. Pero luego, este asombro produce un estado emocional de insatisfacción y deseo que *quiere* ser saciado. Un deseo provocado por las cualidades estéticas contempladas. Aquí el campo de conciencia parece estrecharse y sólo “tenemos ojos” para lo que aparece en el objeto, ahora trasmutado desde el mundo prosaico al mundo estético.

En la concreción de la obra de arte y de sus estratos comienza a concretarse también de modo concomitante el *objeto estético*, objeto que, al igual que la concreción de la obra, es puramente intencional. No está en ninguna parte del mundo “físico”, pero está. Es una rara cualidad estética que aparece cuando el lector “comprende” el mundo y el horizonte propio dentro del cual se inscribe la obra de arte. Entonces vivimos el momento estético derivado de la emoción primaria.

Es decir, ocurre que nos saciamos en una segunda fase con la belleza contemplada. O, a veces, con la ausencia de ella, lo cual puede provocarnos una especie de incomodidad estética que no podríamos llamar plenamente “placer”. Nuestro deseo es llenado por esta belleza o fealdad de las cualidades estéticas, formándose una compenetración intuitiva con las *esencias estético-cualitativas*, las cuales forman una especie de *centro de cristalización* donde *se constituye el objeto estético*, todo lo cual tiene su correlato en la obra de arte literaria avistada. Esta fase no tiene nada de pasiva. Al contrario, es totalmente activa por parte del espectador o lector. Las cualidades percibidas llenan nuestro deseo

6 Digo inusual, porque la belleza de una obra puede ser mayor o menor. Si es mayor, tanto mejor se conformará el objeto estético.

7 En general para la constitución del objeto estético, *Cfr.*, INGARDEN, Roman, “Aesthetic experience and aesthetic object”, *Selected Papers in Aesthetics*, The C. University Press, USA-Philosophia Verlag, München, 1986.

8 De cualquier forma, los aportes de Gadamer e Ingarden no siempre coinciden. Sobre todo en lo relativo al objeto estético, que para Gadamer no tiene diferencia con la obra de arte. Para Ingarden en cambio, la obra es distinta al objeto estético.

de contemplarlas y aparecen con *una belleza nueva*. La obra literaria se concreta en *la armonía polifónica de estratos*, pero junto a esta concreción de la obra se concreta también el fenómeno de que ésta aparece cada vez más atrayente. Y deslumbra. Ello evoca en nosotros una nueva oleada de emociones que a su vez llenan nuestro deseo. Ingarden dice, un poco irónicamente, que esto es algo parecido a una “intoxicación por aromas florales”⁹.

Lo que pasa es que aparecen una serie de cualidades estéticas complementarias a la cualidad inicial que desencadenó la emoción primaria y un cambio de actitud hacia la actitud estética. El objeto estético así constituido es entonces *más rico* que lo sugerido por la obra de arte. En ello tienen un lugar importante aquello que Ingarden nombra como *manchas de indeterminación* de la obra de arte, es decir, aquello no nombrado explícitamente y que sin embargo está presente. Está tácitamente indeterminado y es llenado por el lector¹⁰. Las cualidades de lo que está y lo que es puesto por el lector hacen que el objeto estético posea *una estructura armónica cualitativa*. Por estructura armónica Ingarden entiende el peculiar *ensamble de partes del objeto estético*, lo cual difiere de la armonía de la forma, pero no la contradice, más bien la supone.

Ingarden señala que en la constitución de este objeto estético la conciencia puede añadir a las cualidades contempladas una especie de sujetos nuevos que son puramente intencionales y que se derivan de lo ya contemplado, adquiriendo a veces una cercanía similar a aquella que se produce, por ejemplo, con personas reales a través de la empatía o simpatía. Es el caso de la “comunidad de experiencia” que se produce con personajes literarios apenas esbozados o cuando “descubrimos” una cualidad especial en alguno de ellos. Hay aquí un primer grado de lo que Ingarden denominara *respuesta emocional* al objeto estético.

Finalmente, la última fase de la experiencia estética supone primero un mirar casi pasivo, o mejor aún, una *pacificación* de la conciencia que descansa sobre la armonía cualitativa del objeto estético constituido; seguida de una respuesta activa al valor. Ingarden señala que eso ocurre cuando hay un *reconocimiento del valor* estético, un complacerse con él, un extasiarse, un admirarse. Este reconocimiento viene dado en un sentimiento intencional, una respuesta emocional más profunda que la señalada en el párrafo anterior.

De ello se desprende que, por ejemplo, un crítico literario pueda realizar un sesudo análisis sobre una obra de arte literaria, pero que al mismo tiempo no pueda dar cuenta de lo que ocurre al contemplar el objeto estético que se desprende de dicha obra. Ello parecería ocurrir cuando no se toma en cuenta la “visión” de la armonía de cualidades presentes en el objeto estético, la cual es *captada* en el reconocimiento de los valores estéticos cuyo portador es el sentimiento intencional correspondiente. Después de tener presente este

9 Cfr. INGARDEN, Roman, “Aesthetic experience and aesthetic object”, *Selected Papers in Aesthetics*, op. cit., p. 119.

10 Para el tema de las manchas de indeterminación, Cfr. INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en WARNING, Reiner (Ed.), *Estética de la recepción*, Visor, España, 1989.

sentimiento, podemos realizar evaluaciones comparativas o pronunciar juicios de valor. Después de tener una *convicción de existencia* del objeto estético como un todo, podemos analizar cómo y de qué forma nos es dada la belleza de una obra de arte literaria. Tomaremos ahora el caso concreto de *La Tierra Baldía* e intentaremos descubrir cómo se constituye como objeto estético.

2. *La Tierra Baldía* como objeto estético

a) *Primera aproximación: el poema*

Una vez realizado este breve recorrido por la experiencia estética y el objeto estético podemos intentar comprender lo que ocurre en *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot. Para ello es importante retomar la máxima fenomenológica de *ir a las cosas mismas* y ver qué es lo que se nos da en este poema desde sí mismo. Sin embargo, no desmenuzaremos el poema, sino que trataremos de ver cómo se constituye el objeto estético de éste en su totalidad. Por ello, supondremos que el lector ya lo ha leído¹¹. Quien quiera aproximarse a una buena lectura chilena comentada de *La Tierra Baldía* puede acceder al libro de Braulio Fernández Biggs: *La mujer en La Tierra Baldía de T. S. Eliot*¹².

Por de pronto, podemos indicar que una primera aproximación a *La Tierra Baldía* nos deja conmovidos. Lo que nos golpea de entrada es una *visión*. Una visión aparentemente fragmentada, compuesta por retazos, a la manera de un *collage*¹³. El primer envión nos habla de escenas yuxtapuestas, casi como si el poema no tuviera sentido. Algo similar a lo que aparece en las obras de Robert Rauschenberg. Sólo que compuesto cincuenta años antes, tal vez en consonancia con el dadaísta Kurt Schwitters. Pero construido con palabras, y no menos que con ellas, para parafrasear a Lihn. Es un ritmo. Una cadencia que comienza ya desde el primer verso: *April is the cruelest month...* Luego, en sucesión, el poema nos va envolviendo, capturando y nuestra actitud natural va cambiando. Lo prosaico queda detenido, y avanzamos por un nuevo surco abierto, que no es el surco habitual del mundo de todos los días. La *neutralización* de lo real se produce a muy poco andar.

Por otra parte, esa *fragmentación* del poema se corresponde, como señalamos, con la desintegración del mundo moderno, con la dispersión y falta de empatía que parece recorrer a la falta de constitución de comunidad en nuestras sociedades. Ello en un fluir de imágenes quebradas: *un manojo de imágenes rotas en que el sol golpea/ y el árbol seco no da cobijo ni consuela el grillo/ni mana agua de la seca piedra (...)*¹⁴.

11 Para efectos de claridad lineal mínima, señalemos, para quien no lo haya leído, que el poema está estructurado en cinco partes más las notas finales, cuyos títulos entregamos como invitación a su lectura: Sección I: El entierro de los muertos, Sección II: *Una partida de ajedrez*, Sección III: *El sermón de fuego*, Sección IV: *Muerte por agua*, Sección V: *Lo que dijo el trueno*.

12 FERNÁNDEZ BIGGS, Braulio, *La mujer en La Tierra Baldía de T. S. Eliot*, Universitaria, Santiago, 2006.

13 Ingarden llama a esta categoría el estrato de los múltiples aspectos esquematizados.

Pocos años antes de *La Tierra Baldía*, y a propósito de imágenes rotas, Eliot había escrito en *Preludes*:

*Apartaste una manta de la cama
te echaste de espaldas y esperaste;
dormitaste y contemplaste la noche que revelaba
las mil imágenes sórdidas
de que tu alma estaba hecha*¹⁵.

Mil imágenes sórdidas –que brotan del vacío y el dolor del hablante en el caso de *La Tierra Baldía*–, tan bien representadas en su carencia que hasta un poeta con ojo crítico como Enrique Lihn pareció confundirse, creyendo que en Eliot, “todo era mecánico”. Y en un cierto sentido lo era, pero en tránsito.

Imágenes rotas, como la vida, como el desierto de las ciudades, las soledades de entonces y de ahora. Eso quiebra también nuestras preocupaciones cotidianas en un primer momento. La actitud se ha vuelto otra. Luego, las sucesivas oleadas de lo leído y lo propio que completa las imágenes entregadas nos hacen comenzar a “ver” intuitivamente lo que el poema nos entrega.

Después de esta impresión inicial, el poema se va aclarando; aún más si hacemos caso de las notas que Eliot escribió al final de *La Tierra Baldía*. Sin embargo, el poema, en un cierto sentido, se sostiene por sí solo. Ello no implica, sin embargo, que posteriormente con las observaciones de las notas pueda ser considerablemente enriquecido: siguiendo, entre otros, el camino del Rey Pescador¹⁶ y su travesía desde la tierra baldía de su reino hasta la *paz final*¹⁷.

En efecto, en un primer momento, el inicio de la constitución del objeto estético no contiene el reconocimiento del papel que juega el Rey Pescador o incluso Tiresias, pero sí aparece directamente la fuerza de las palabras mismas. Eliot señaló alguna vez que ponía una palabra *rica* al lado de una *pobre* para lograr un contrapunto musical y provocar “lo elusivo de la buena poesía”¹⁸.

14 ELIOT, T. S., WL, versos 22-24: *A heap of broken images, where the sun beats,/ And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,/ And the dry stone no sound of water(...)*. De aquí en adelante, citaremos los versos de *La Tierra Baldía* por su numeración del texto inglés y le antepondremos WL.

15 ELIOT, T. S., *Preludes*, versos 24-28: *You Tossed a blanket from the bed/You lay upon your back, and waited;/ You dozed and watched the night revealing/The thousand sordid images/Of which your soul was constituted.*

16 El Rey Pescador, notable personaje del ciclo artúrico, ha sufrido un accidente y ha quedado impotente. Su tierra ya no la gobierna y se ha vuelto baldía. Sin embargo, custodia la lanza de Longino, siempre sangrante en su punta, y el Santo Grial. Si Parsifal o cualquier otro caballero recto hubiese preguntado por ellos cuando alojó en el castillo del Rey Pescador, todo hubiera vuelto a ser como antes.

17 Sin embargo, de hecho, el poema fue publicado sin las notas en el primer número de *Criterion* en octubre de 1922, para luego publicarlo como libro en diciembre del mismo año, con las notas.

Esa música, marcada por una melodía formada por ritmos y asonancias, se desliza por todo el poema, impregnando *lo que dice de un cómo lo dice y cómo suena*. Esto es el poema.

Pero no sólo eso. También concurren aquí diversos estratos con sus cualidades estéticas, tal como señalaba Ingarden. Desde luego el ya esbozado estrato fonético (los sonidos de las palabras), el estrato de los múltiples aspectos esquematizados (el *collage*), el de las unidades de sentido (por ejemplo, el factor intencional direccional, que fija el sentido de una o varias palabras en el poema: *Madame Sosostris* es la que es en la obra y no otra) y el de las objetividades representadas (los personajes y sus acciones así como las cosas figuradas). Ellos van conformando la obra de arte literaria, pero también permiten, a partir de ellos, conformar el objeto estético cuando sus cualidades estéticas “sobreabundan”.

Conjuntamente, lo que no está dicho puede ser completado cuando las *manchas de indeterminación* son llenadas por el lector. Aquí estriba precisamente el lugar en el cual el lector desarrolla un proceso *co-creativo*. En efecto, cuando el lector intuye que con la *niña-jacinto* de la primera sección parece que algo no anda bien¹⁹, cuando su pelo está mojado y sus brazos llenos de nada, el lector puede, tal vez, recordar una escena vista hace muchos años en el sur de Chile, pensemos, en Lebu. Puede recordar a la niña de la *noche veneciana* que iba sobre un bote y que luego de la lluvia de verano estropeará su vestido, su corona de flores y su pelo. Y, de este modo, quizá, pueda trasponer esos vestidos y ese pelo a la niña-jacinto del poema de Eliot. Entonces, en la concreción estética podría aparecer una imagen de una niña particular, sufriente y en cierto sentido patética, pero, por sobre todo, querible. Y eso se corresponde perfectamente con el poema de Eliot. Con la niña-jacinto de la primera sección, con la mujer que espera al marido a su vuelta de la guerra de la segunda parte y, tal vez, con la mecanógrafa que espera al oficinista petulante *a la hora violeta*, de la tercera.

Y esto puede cruzarse con lecturas anteriores, de manera tal que la historia de Marie, la prima del archiduque, de sórdida vida, de la sección primera del poema, se vea reflejada, quién sabe por qué, en el recuerdo, por ejemplo, de Angélica Bow, personaje de *Balneario* de Adolfo Couve:

Arriba, sobre el rompeolas, junto a la baranda, una mujer ya de sus años, se refugia en una sombrilla que la sumerge en una atmósfera pro-

18 Citado por Alberto Girri y Enrique Pezzoni, en el prefacio de ELIOT, T.S., *Retrato de una dama y otros poemas*, Ediciones Corregidor, Argentina, 1983, p. 8.

19 Braulio Fernández, por ejemplo, tiene otra interpretación de la niña-jacinto. Considera que es la única imagen femenina positiva de *La Tierra Baldía*, pero pienso que en realidad esto pareciera no ser así, dado que su acompañante vuelve de un paseo al jardín de los jacintos sin poder hablar, mirando en silencio el corazón de la luz, para luego cantar: *Oed' und leer das Meer* (Desolado y vacío el mar). Ya está presente aquí el fin de la pasión romántica. Lo que sí parece ser es que la niña era querible, pero “algo pasó”.

*pia, suavizando las aristas y contrastes de su rostro. Participa del verano sólo exhibiendo ese par de brazos desnudos, afilados, donde el pellejo huelga disociado del resto. A las manos las protege el complicado tejido de los guantes de hilo (...)*²⁰.

O, quizá, el lector se detenga en el recuerdo de la decadencia de una cierta conciencia descrita en un poema de Lihn, donde estampa:

*es en una ruina de lo que no fue entre los restos de lo que fue un
balneario de lujo
hacia 1915, con mansiones de placer señorial convertida
conventillos veraniegos.*²¹

Por todo ello, el objeto estético conformado *es más*, como señala Ingarden, que la obra de arte literaria. Lo que aparece en el objeto estético es propiamente el brillo de lo poético. Y lo poético es un *urphaenomen*²², un fenómeno primario que no puede reducirse a otro fenómeno, de modo tal que una definición de él se torna sumamente difícil. Pareciera que simplemente, como indica Von Hildebrand, hay que tener el “órgano” adecuado para contemplarlo.

b) Segunda aproximación: el poema con sus notas

Hemos visto que lo que parece hacer cambiar la actitud del lector desde lo prosaico a lo estético es esa emoción primaria que aparece al leer de manera casi *naïve* el poema. Hay una correspondencia entre lo que el poema dice y la conciencia del lector que queda atónita. Cuando hay poesía.

El punto es que el objeto estético, que antes en parte ha girado, como dijera el mismo Eliot, sobre “un material psíquico tosco y desconocido”²³, aunque genial, se enriquece ahora marcadamente con sus notas. Adquiere una dirección y se afianza *el todo* poético. De hecho, por las notas sabemos que el Rey Pescador ronda desde la primera parte, aunque sin aparecer propiamente en ella. En efecto, la unión entre la decadencia social de la posguerra tras el primer conflicto mundial y la tierra baldía por la que deben atravesar los caballeros que buscan el Santo Grial y, sobre todo, las tierras yermas que refieren el reino del Rey Pescador, estéril como ellas, conforman una poderosa conjunción. Una conjunción que nos hace reconocernos en ella, empáticamente, en la medida que nuestro mundo,

20 COUVE, Adolfo, *Balneario*, Planeta, Santiago, 1993, p. 12.

21 Cfr. LIHN, Enrique, “*La casa del ello*”, aparecido en *A partir de Manhattan*, Ediciones Ganymedes, Chile, 1979.

22 Cfr. VON HILDEBRAND, Dietrich, *Ästhetik I*, en *Gesammelte Werke V*, Habel Kohlhammer, Stuttgart, 1977, p. 242: “*Das poetische ist ein Urphänomen. Darum kann man nur auf gewisse Wesensmerkmale hinweisen und durch Beispiele an die Intuition appellieren*” (La poesía es un fenómeno primario. Por lo tanto, sólo se puede señalar algunos elementos esenciales y apelar a la intuición a través de ejemplos.)

que en un cierto sentido no difiere mucho del de Eliot, nos muestra el tránsito cotidiano por la tierra baldía, por lugares estériles, tanto en las relaciones sociales como en una progresiva pérdida del sentido de la vida y de la comunidad. Allí nos reconocemos, como habitando el desamparo, pero esperando, como personas que buscan y que quieren realizar las preguntas adecuadas –como aquellas que debieron ser hechas al Rey Pescador–, para que “pare el sufrimiento” que nos ocasiona el vivir en un mundo que es *como (...) un corredor de las ratas donde los hombres muertos perdieron sus huesos*²⁴. Mas en este lugar, precisamente aquí, en la ciudad irreal –tal como en *El cuento del Grial*, de Chretien de Troyes–, de pronto sabemos quiénes somos, sabemos *nuestro nombre*. Sin embargo, en *La Tierra Baldía* esto es dicho de un modo tal que el mundo prosaico se detiene y uno puede contemplar en su patencia la desesperanza, pero también la búsqueda de personajes que en sus luces y sombras, parecen ser redimibles; y quizá mirar, aunque sea de lejos, aquella *paz que trasciende todo entendimiento*²⁵.

Las cualidades estéticas que esto aporta no son menores. Entonces, el objeto estético se enriquece. Tal como señalara Ingarden, la estructura armónica cualitativa del poema adquiere un nuevo rostro, más denso: ¿por qué no somos capaces de formular la pregunta correcta?, ¿por qué permitimos que la tierra se caiga a pedazos? Eliot lo expresa bellamente cuando, al final de la sección quinta, nos canta dentro del serio poema un pedazo de la canción infantil: *London Bridge is falling down falling down falling down*²⁶. Ello después de que el Rey Pescador se preguntara a sí mismo: *¿pondré, al menos, mis tierras en orden?*²⁷

Y, sin embargo, no es la pregunta última, sino que, como un puntero, nos indica el camino hacia la pregunta en que habitaremos como en morada propia. Parece que esto pasa porque, si hemos de coincidir con Rimbaud, el poeta se hace “vidente” y en lo que ve nos enseña también a nosotros a ver lo que antes habíamos pasado por alto. *La estructura armónica cualitativa* nos remite, del mismo modo, hacia la *estructura cualitativa de lo que somos*. Reinach señalaba al respecto:

Sabemos cuán penoso es aprender a ver realmente; qué trabajo se requiere, por ejemplo, para ver los colores ante los que pasamos sin hacer caso y que, sin embargo, caen en nuestro campo de visión. Y lo que es válido para ellos, lo es todavía en mayor medida para el flujo del acontecer psíquico, para eso que llamamos vivir y que, en cuanto tal, no está frente a nosotros como algo ajeno, como lo está el mundo sensible, sino que, por su esencia, pertenece al yo; es válido para los estados, los actos

23 GORDON, Lyndall, *El joven T. S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 171.

24 ELIOT, T. S., WL, versos 115-116: *I think we are in rats' alley/ Where the dead men lost their bones.*

25 ELIOT, T. S., WL, nota final.

26 ELIOT, T. S., WL, verso 426.

27 ELIOT, T. S., WL, verso 425: *Shall I at least set my lands in order?*

y las funciones del yo. Tan segura es para nosotros la existencia de este vivir, como lejana y difícil de captar nos es su estructura cualitativa, su naturaleza. Lo que el hombre normal percibe de él, es más, lo único en que repara es bastante poco; sin duda se le presenta la alegría y el dolor, el amor y el odio, el anhelo, la nostalgia y otras cosas semejantes. Pero, en definitiva, esto es sólo captar toscos recortes de un campo de infinitos matices. Aún la vida consciente más pobre es todavía demasiado rica como para que su sujeto la pueda aprehender plenamente. También aquí podemos aprender a ver; también aquí es sobre todo el arte quien enseña al hombre normal a captar lo que antes se le había pasado por alto. Pues no sólo ocurre que mediante el arte se despiertan en nosotros vivencias que no tendríamos de otro modo, sino que también nos hace ver, de entre la sobreabundancia del vivir, lo que ya antes estaba ahí sin que nosotros lo supiéramos²⁸.

La respuesta emocional profunda dada a los valores estéticos al conformarse aquello que Ingarden llama la última fase de la experiencia estética, nos hace identificarnos con *La Tierra Baldía* en cuanto nos muestra algo que ya somos.

De igual manera, por las notas sabemos que Tiresias es la figura más importante del poema, pues *une todo lo demás*²⁹ y que “ve” la sustancia del mismo. También sabemos que todas las mujeres del poema son una y la misma mujer. ¿Qué significa esto? Tiresias, en quien se juntan los dos sexos, *en la hora violeta, la hora de la tarde/que conduce al hogar...*, ve la inicua relación entre el oficinista petulante y la mecanógrafa indolente.

Es cierto que en estas imágenes podría observarse una cierta misoginia y que en los relatos sobre la imposibilidad del amor pareciera haber un “cierto didactismo encubierto”, como a veces se le ha reprochado a Eliot, pero creemos que fundamentalmente lo que aparece aquí es la desesperanza que yace tanto en el hombre como en la mujer que se centran en lo fatuo de una “relación sin destino”, sin un sentido que logre abrazar deseo y amor. Y Eliot lo dice de una forma en que la imagen, a pesar de lo sórdido, reluce:

*A la hora violeta, cuando los ojos y la espalda
se vuelven hacia arriba desde el escritorio, cuando el motor humano espera
como un taxi que palpita esperando,
yo Tiresias, aunque ciego, palpitando entre dos vidas,
anciano con arrugados pechos femeninos veo
a la hora violeta, la hora de la tarde
que conduce al hogar y devuelve a casa al marinero.
La mecanógrafa en su casa a la hora del té, recoge lo del desayuno, enciende*

28 REINACH, Adolf, *op. cit.*, pp. 22-23. El subrayado es mío.

29 Nota 08 de la sección tercera de *La Tierra Baldía*.

*la estufa, y saca comida en lata.
Tras la ventana, peligrosamente tendida
la lencería a secar tocada por los últimos rayos del sol,
sobre el diván (su cama en la noche) se apilan
zapatillas, corsés y camisones³⁰.*

Luego, el oficinista (*muchacho carbuncular, empleadillo de mirada insolente³¹*) y la mecanógrafa consuman su nada. Tiresias ve esto y es como la visión del derrumbe, la imposibilidad de salir de sí mismo y la posiblemente nula intención de hacerlo.

La respuesta y salida de la tierra baldía, es decir, en un cierto sentido la salida de Narciso de su “reino interior”, se encontraría finalmente en lo que dice el trueno en la sección quinta:

*Datta, Dayadhvam Damyata
Shantih, Shantih, Shantih³²*

Datta (da), *Dayadhvam* (simpatiza), *Damyata* (gobierna o controla) indicarían el camino de la liberación, para llegar a *Shantih*, la paz que trasciende todo entendimiento.

3. Consideraciones finales

Sin duda, todo lo dicho aporta a la constitución de *La Tierra Baldía* como objeto estético. En síntesis, fenomenológicamente podemos señalar que en nuestra experiencia estética del poema parece ocurrir lo siguiente:

En una primera fase, se da una excitación estética emocional ante lo contemplado, considerando una visión casi naïve, pero tan poderosa que cambia nuestra actitud y *neutralizamos* el mundo cotidiano para quedarnos “congregados” frente a lo que *La Tierra Baldía* nos muestra, tanto desde el punto de vista fónico como de ritmos y melodías, así como también, parafraseando a Eliot, “en rica profusión” de imágenes “rotas”.

Luego, se da una constitución creativa y activa del *objeto estético*. Para ello armonizamos las cualidades estéticas (de forma puramente intencional) de los distintos estratos

30 ELIOT, T. S., WL Versos 215-227: *At the violet hour, when the eyes and back/ Turn upward from the desk, when the human engine waits/ Like a taxi throbbing waiting,/ I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,/ Old man with wrinkled female breasts, can see/ At the violet hour, the evening hour that strives/ Homeward, and brings the sailor home from sea,/ The typist home at teatime, clears her breakfast, lights/ Her stove, and lays out food in tins./ Out of the window perilously spread/ Her drying combinations touched by the sun's last rays,/ On the divan are piled (at night her bed)/ Stockings, slippers, camisoles, and stays.*

31 ELIOT, T. S., WL Versos 231-232: *He, the young man carbuncular, arrives./ A small house agent's clerk, with one bold stare(...)*

32 ELIOT, T. S., WL Versos 432-433 (Versos finales del poema).

del poema como obra de arte, de manera que el *collage* que nos es mostrado en un primer momento, se “arma” de una manera más profunda y estructurada cuando las notas nos son entregadas. Entonces, los distintos estratos de la obra “muestran” sus cualidades estéticas, y como en un *centro de cristalización*, aparece el objeto estético en plenitud y se produce un goce estético relacionado con la forma en que Eliot cuenta lo que quiere decir, una historia de vacío y redención que hemos analizado en los puntos 2 a) y b) de este estudio.

A continuación, se da una percepción *pasiva* o de pacificación de las cualidades ya reveladas y armonizadas. Se las registra, por así decir.

Finalmente, hay una respuesta emocional que implica un reconocimiento del valor del objeto estético, reconocimiento fundado en la visión *de la armonía de las cualidades estéticas*³³. Esta respuesta consiste, en cierta forma, en un rendirse ante lo que el poema es. Después de considerar la visión que el poema entrega sobre la falta de sentido de las relaciones individuales y sociales en las comunidades contemporáneas, después de relacionar esto con al historia de Tiresias y del Rey Pescador y considerar una vía para acceder a la pregunta “que debe ser hecha” para estar en consonancia con lo que dijo el trueno, nuestra conciencia descansa, quizá, con un dejo de admiración en el *mundo* que le ha sido dado contemplar por algún tiempo.*

Bibliografía

COFRÉ, J. O., *Filosofía de la Obra de Arte, Enfoque Fenomenológico*, Universitaria, Santiago, 1990.

COUVE, ADOLFO, *Balneario*, Planeta, Santiago, 1993.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval, La leyenda del Grial*, Deva's, Buenos Aires, 2002.

ELIOT, T. S., *Poesías Reunidas 1909-1962*, Versión española e introducción de José María Valverde, Alianza, Madrid, 1999.

-----, *Cuatro Cuartetos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

-----, *Retrato de una dama y otros poemas*, Ediciones Corregidor, Argentina, 1983.

33 Cfr. INGARDEN, Roman, “Aesthetic experience and aesthetic object”, *Selected Papers in Aesthetics*, op. cit., pp. 125-126.

*Artículo recibido: 11 de julio de 2013. Aceptado: 10 de octubre de 2013.

FERNÁNDEZ BIGGS, BRAULIO, *La mujer en La Tierra Baldía de T.S. Eliot*, Universitaria, Santiago, 2006.

GADAMER, HANS-GEORG, *Actualidad de lo Bello*, Paidós, España, 1998.

GORDON, LYNDALE, *El joven T.S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y Tiempo*, Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, edición digital disponible en: <http://www.philosophia.cl>.

INGARDEN, ROMAN, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

-----, *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

-----, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

-----, *Selected Papers in Aesthetics*, The C. University Press, USA-Philosophia Verlag, München, 1986.

LIHN, ENRIQUE, *A partir de Manhattan*, Ganymedes, Santiago, 1979.

MARITAIN, JACQUES, *Situación de la Poesía*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1978.

MISCHERLING, JEFFREY, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, Ottawa, 1997.

REINACH, ADOLF, *Introducción a la Fenomenología*, Encuentro, Madrid, 1986.

VON HILDEBRAND, DIETRICH, *Ästhetik 1*, en *Gesammelte Werke V*, Habel Kohlhammer, Stuttgart, 1977.

-----, *¿Qué es Filosofía?*, Encuentro, Madrid, 2000.

WARNING, REINER (ED.), *Estética de la recepción*, Visor, España, 1989.

WESTON, JESSIE L., *From Ritual to Romance*, 2001, edición electrónica disponible en <http://www.ibiblio.org/gutenberg/etext03>.

WIERZBICKI, MAREK, *The Ethics of Struggle for Liberation*, European University Studies, Peter Lang, 1992.