

**«A heap of
broken images»:
el arte contemporáneo
en *The Waste Land*,
de T. S. Eliot**

Paula Melchor Romero
Universidad de Granada

El objetivo del trabajo es el de realizar un análisis comparativo entre la obra de T. S. Eliot, *The Waste Land*, y las formas de representación del arte contemporáneo exponiendo la similitud de sus mecanismos de significación desde el contexto en el que se ubican. Se formularán las similitudes constructivas

Resumen

Palabras clave
Arte contemporáneo
Recepción
Intermedialidad
Sospecha

en un proyecto intermedial que pone en un plano común la mirada literaria y artística, como resultado de las mismas pulsiones y consecuencias de los procesos del tiempo y las reflexiones que provocan poéticas y pensamientos estéticos similares. El método de estudio de las convergencias y similitudes que pueden establecerse entre los lenguajes artísticos en *The Waste Land* y el arte contemporáneo se corresponde con una meta-relación en la que influyen aspectos biográficos y condiciones ontológicas de interpretación en la experiencia artística y literaria, orientando siempre la creación a un receptor que se hace fundamental en las nuevas interpretaciones de los productos contemporáneos.

This essay's objective is realising a comparative analysis between T.S. Eliot's poem *The Waste Land* and new forms of representation of contemporary art, explaining the similarity of their mechanisms of signification based in the context where they are placed. Their structural similarities will be exposed in an intermedial essay that compare the literary and artistic views as a result of the same impulses and as a consequence of their time process and reflexions that cause similar poetics and aesthetics thoughts. The study method of the convergences and similarities that can be found between these two artistic languages in *The Waste Land* and contemporary art is corresponded to a double relation in which biographic aspect and ontological conditions of interpretation in the artistic experience are important; always pointed at the creation of a receiver that is essential in the new interpretations of the contemporary products.

Keywords

Contemporary art
Reception
Intermediality
Suspicion

Abstract

1. EXPOSICIÓN Y APUNTES SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO

Para explicar por qué se puede realizar una equiparación entre los procedimientos artísticos y literarios es importante realizar una aproximación al contexto histórico en el que surgen ciertas formas artísticas nuevas. El sentimiento de desazón que provoca la Primera Guerra Mundial tiene como resultado una serie de crisis simultáneas que se alimentan entre sí: una crisis del liberalismo venida del ámbito sociopolítico, una crisis de la razón en el ámbito de la filosofía y la ciencia y una «crisis de representación en el arte y la literatura» [Lewis, 2007: 3.] La habilidad para representar la realidad queda, así, obsoleta en términos de mimesis tradicional: no es posible seguir con las técnicas artísticas y literarias como se venía haciendo en la tradición, dado que el mundo que rodea a los artistas y escritores del momento es una realidad vacía de todas las certezas a las que se podían agarrar en el pasado. El mundo moderno es un mundo solo, y las formas artísticas deben enfocarse hacia nuevas formas de representarlo en su nueva complejidad y plenitud.

La hipótesis de la que partimos es, por tanto, que en *The Waste Land* encontramos la misma construcción y pilares fundamentales en los que se asientan también muchas formas del arte contemporáneo: dos lenguajes distintos que comparten discurso.

2. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN FRAGMENTARIA: MULTIPLICIDAD DE VOCES

La primera consecuencia formal que conlleva la destrucción de las bases conocidas del mundo y el arte tras la Primera Guerra Mundial es «la aceptación del carácter fragmentario de la vida humana, la naturaleza y la sociedad» [Lewis, 2007: 6]. El caos en el que se asienta la realidad hace que sea imposible establecer un solo punto de vista sobre el que mirar las cosas, por lo que los lenguajes se dislocan y estallan en una multiplicidad de voces que fragmentan la mirada del lector y el receptor de la obra artística.

De esta manera, encontramos que, en *The Waste Land*, la voz poética es una voz disfrazada en muchos otros personajes que pueblan la composición. El poema de Eliot se

divide en cinco partes en las que, versando sobre el fondo común de expresión de la tierra desolada y el mundo perdido tras la guerra, se explota la voz poética en una multiplicidad de personajes que integran la obra y forman un corpus variado de testimonios y subjetividades desde donde afrontar la expresión de la obra. Madame Sosostris, el Rey Pescador, Tiresias, Filomela, Marie, Stetso, etc., no resultan figuras aisladas que pueblan el contexto de la obra ni actantes de una narración acerca de la desolación del mundo tras la guerra, sino que son, precisamente, los modos representativos desde los que se diluye la subjetividad del poeta y se articula el sentido de la obra.

Esta es la primera semejanza constructiva que podemos establecer entre la escritura de Eliot y el arte contemporáneo: la mimesis limpia y lineal desaparece. En la dimensión artística sucede también que, desde la representación pictórica, deja de tener sentido la mirada literal (en parte por el desarrollo de la fotografía), y se deja paso a la abstracción de la representación dislocada. Entendemos que el arte contemporáneo se convierte en una reconstrucción de la fragmentariedad presentada desde la mano de un estilo que pretende plasmar toda la vorágine del mundo moderno. Trazos discontinuos, deformación de los cuerpos y las realidades representadas o multiplicidad de puntos desde los que contemplar la obra son algunos recursos que utiliza el nuevo arte. «Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a un solo ojo, sino todas las posibles tomadas desde puntos situados alrededor de un objeto representado» [Berger, 2015: 18.]. En este sentido, y siguiendo la clasificación que realiza Ulrich Weisstein en *Introducción a la literatura comparada* (1975) de obras literarias que, junto a obras artísticas, manifiestan rasgos estilísticos en común, podríamos señalar que la relación de *The Waste Land* con el arte contemporáneo es que la manera en la que está construida es en forma de *collage* donde distintas piezas (los personajes que pueblan el poema) se cohesionan para dar una historia que las vertebra.

Esta política del arte fragmentario se extiende más allá del cubismo o de las primeras vanguardias para activarse de manera profunda también en un arte más actual. Así, la obra de Chen Zhen, *Round table* [Imagen 1], una instalación de los años 90 que consistía en la ubicación de una serie de sillas alrededor de una mesa redonda, constituye un ejemplo de cómo el espectador «se mueve a través de la obra sin necesidad de optar por un punto de vista determinado, sino incorporando todas las miradas a su recepción» [Ramírez, 2009: 12]. Así como Eliot sentencia «I can connect nothing with nothing»¹ (vv. 301-302), en esta obra la incapacidad para ubicarnos en un punto de vista privilegiado es la esencia de su sentido: cada mirada es una visión del mundo.

3. EL PESO DE LA TRADICIÓN: RECONSTRUIR LAS FORMAS

La mirada múltiple que vemos en *The Waste Land* se ve reforzada por el modo en el que se utiliza la tradición tanto en la obra como en el panorama del arte contemporáneo. Si entendemos la representación del mundo heredado de las catástrofes y la destrucción de la Primera Guerra Mundial como una realidad perdida que conlleva la imposibilidad de

1 Traducción de Luis Sanz Irlés: «No puedo conectar nada con nada».

ubicar un solo punto de vista privilegiado, muchas producciones culturales comprenden también que deben emprenderse nuevos caminos, recogiendo los antiguos como puntos seguros desde los que poder mirar la realidad. Desde el momento en el que se empieza a producir una obra artística uno entiende que «no se encuentra solo ante el mundo» y el artista puede reaccionar ante este peso de lo anterior «heredándolo y perfeccionándolo» o mostrando «repugnancia a los artistas tradicionales» [Ortega y Gasset, 1925: 45]. Enfrentarse a la formulación artística y literarias, por tanto, enfrentarse también a la decisión de qué hacer con todo el material anterior que pesa sobre los hombros de quien crea.

En una carta que Eliot escribe a Ezra Pound durante la escritura de *The Waste Land*, el poeta declaró que «el poema tiene pretensiones de coherencia y unidad». La forma es política, y Eliot lo deja claro: la mirada fragmentaria y la multiplicidad de voces sobre la que se asienta su composición es la manera que tiene de representar el caos del mundo que percibe, y la incorporación innumerable de citas y alusiones a la tradición que pueblan la obra es su modo de enunciar el propósito de regresar a grandes discursos que devuelvan la unidad a un tiempo que ya lo ha perdido todo. Si Dios ha muerto, entonces el propósito de Eliot es alentarnos a recordar que estuvo vivo y que debemos hacer nacer otro nuevo. El proyecto de muchos poetas modernistas fue precisamente este: «que su trabajo sirviera de una especie de profecía que pudiera guiar sus propias naciones o toda la civilización occidental a través de este periodo de conflicto» [Lewis, 2007: 16].

La forma de construcción de *The Waste Land* ya nos la dice su autor: «a heap of broken images». «Un puñado de imágenes rotas», un *collage* de voces en la que conviven las antiguas y las nuevas, «las citas que parecen flotar en un contexto como cuerpos extraños en los *Cantos* de Ezra Pound y en *The Waste Land* de T. S. Eliot» [Praz, 1979: 190]. El uso de la tradición se asienta en el poema como un elemento fijo sobre el que circulan el resto de voces entrecruzadas: frente al caos de la fragmentación, la precisa inmovilidad de la tradición. El poema tiene pretensiones de coherencia y unidad y trata de revivir los ídolos que se habían enterrado, pero la manera de integración de este mundo pasado a la realidad presente no es directa ni alude a citas literales que ubiquen de manera exacta cada parte. Entendemos entonces que «Eliot seems to accept fragmentation, and its corollary, the forming of creative new wholes, as an essential part of consciousness»² [Comnbrink, 1998: 96].

El método utilizado es, como en el caso de la multiplicidad de voces, «un montaje fragmentario de imágenes del pasado en una especie de mosaico que le permite establecer paralelismos entre los problemas contemporáneos y una serie de secuencias históricas y literarias concretas» [Lewis, 2007: 129]. Las voces del pasado subyacen como un elemento más del presente. Eliot no escribe las referencias de sus versos como repetición de un discurso anterior, sino que hace un ejercicio de asimilación de la tradición para incorporarla al sentido de su obra. Lo cierto es que Eliot rompe con esta concepción al asentar, desde sus nuevas formas literarias, los mensajes fundamentales de la tradición occidental orientados a la nueva realidad material y literaria.

2 N. T. propia: «Eliot parece aceptar la fragmentación y su consecuencia, la formación de nuevas totalidades creativas, como parte esencial de la conciencia».

Podemos verlo en los versos de la última parte de la primera sección del poema («The burial of the dead»)

Unreal City,
Under the Brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.³

Eliot alude aquí a una multitud que vaga por la «ciudad irreal» como un séquito de muertos en vida. Esta multitud de gente que puebla las calles es, de hecho, la misma multitud que puebla el Infierno de Dante en su *Divina Comedia* y que aquí se traslada como un símil hasta el tiempo moderno: «sì lunga trata/ di gente, ch'io non avrei creduto/ che morte tanta n'avesse disfatta⁴ [2014: vv. 48-49].

Esta manera de jugar con la tradición y de incorporarla al presente es otro punto de convergencia entre la obra de Eliot y el arte contemporáneo. Durante el periodo vanguardista hay una «tentativa de regresar a los orígenes del arte antiguo» [Ramírez, 2009: 73] para buscar nuevos medios de expresión de la realidad y producir una transformación en el medio y el lenguaje creativo. Es lo que se conoce como la corriente del «primitivismo» de la que emanan muchas representaciones artísticas contemporáneas a Eliot. El mundo artístico enfoca así su mirada hacia las formas visuales primitivas de los pueblos prehistóricos fuera del foco occidental e incorpora la tendencia a las manifestaciones del momento. Así, el método del montaje funciona como un ensamblaje que, en cuestiones referentes a la dimensión literaria y artística, aúna la tradición con la modernidad para darnos nuevos productos culturales.

Picasso accede a la representación de las máscaras africanas y recoge esa tradición para traducirla en el cuadro de *Las señoritas de Aviñón* [Imagen 2], donde esto se traduce en nuevas formas de expresión pictórica en las que el artista deforma los cuerpos, mantiene los rostros en una inexpresividad hierática y mezcla los lenguajes visuales en una sola pintura. Así como el modo en el que Eliot introducía las formas literarias anteriores era difusa y estaba mezclada con los lenguajes nuevos, de la misma forma encontramos que, en la pintura de Picasso, la confusión es un recurso fundamental desde el que aproximarse a su arte, donde las procedencias artísticas se unen sin límites entre sí. Las poéticas de simultaneidad y yuxtaposición de elementos de la tradición en el lenguaje de Eliot y el arte de Picasso, sumado al pensamiento de que «detrás del mundo de las formas como existe [...] hay una infinidad de posibilidades no realizadas» [Praz, 1979: 192], crean una nueva unión entre los nuevos discursos artísticos y literarios.

3 Traducción de Luis Sanz Irlés: «Ciudad irreal/ bajo la niebla parda de un mediodía invernal/ por el Puente de Londres fluía un gentío; tantos.../ nunca pensé que la muerte derrumbara a tantos».

4 Traducción de María Purificación García Herguedas: «tal multitud ingente, en desbandada,/ que pensé que la muerte en su lazada/ a tantos nunca recoger podría».

4. HERMENÉUTICA DE LA SOSPECHA Y DIÁLOGO CON EL OTRO: LA IMPORTANCIA DEL RECEPTOR

Todos los recursos de los que hemos hablado (fragmentación de voces y uso de materiales de tradiciones anteriores como elementos integrantes de la obra de Eliot y las poéticas del arte contemporáneo) responden a una filosofía común sobre el entendimiento de los productos culturales: la hermenéutica de la sospecha. De esta forma, la fragmentación, la dislocación de lenguajes, la vorágine de significantes y referencias entrecruzadas con los nuevos modos de expresión son métodos colocados en los productos artísticos desde la búsqueda y la conciencia de un receptor que está implícito en la propia codificación del mensaje artístico.

Desde las crisis que vertebran el mundo en el que se ubica la obra de Eliot y las producciones visuales se sucede una problemática en lo referente a la interpretación de obras artísticas que desemboca en el surgimiento de la hermenéutica de la sospecha de Paul Ricoeur. El mandato fundamental sobre el que se asienta este modo interpretativo de las producciones artísticas es que «la esencia (de un texto o un producto artístico) está pensada para ser decodificada para descubrir otro significado escondido o latente, generalmente desconocido por su autor original» [Lewis, 2007: 18]; es decir, hay un significado oculto que se arraiga en los textos y en las enunciaciones artísticas que se diluye en su enunciación y se presupone como no completamente descifrable. De esta manera, «los maestros de la sospecha predijeron la muerte de Dios y las limitaciones del entendimiento humano» [Lewis, 2007: 25].

Así como las formas del arte contemporáneo no surgen de una mimesis total del entorno y no cumplen preceptos tradicionales en su composición, tampoco pueden ser interpretados según formas antiguas. Si aceptamos que «las pinturas originales son silenciosas e inmóviles» [Berger, 2015: 31], con las pinturas, instalaciones y formas artísticas nuevas sucede que, al estar compuestas bajo el foco del deforme de la realidad que representan, establecen un diálogo con el espectador que las contempla. La oscuridad que producen las formas en las que se asienta este lenguaje artístico no es otra cosa que una manera de lanzar preguntas a un espectador que nunca ha sido tan necesario como en estos momentos.

Pongámonos en situación. Si escogemos imágenes de diferentes periodos artísticos para analizar su forma de disponer y educar la mirada del espectador, como por ejemplo *La gallina ciega* de Goya [Imagen 3] y *One and three chair* de Joseph Kosuth [Imagen 4] cabe preguntarnos: ¿cuál es la diferencia fundamental que hay entre ellas? La respuesta está en la manera de comunicarse. La obra de Goya se trata de una pieza estática que no es más de lo que a primera vista ya se deduce: la representación de un conjunto de persona que juegan juntas. Sin embargo, en la obra de Kosuth el paradigma es distinto: los elementos que la componen, aparentemente independientes, están dispuestos para ser unidos en significado por el receptor. En este segundo caso, el diálogo es imprescindible y resulta el fin último de la composición. El cuadro de Goya existiría sin el espectador que lo contemplara y su sentido sería el mismo, pero la semántica de la obra de Kosuth no podría resultar sin el receptor que la reconstruyera.

¿Qué significa entonces que los productos artísticos sean descifrados por su receptor? Significa que el sentido solo se completa con la integración de la mirada de quien contempla, sumada a la mirada de quien crea; significa que el habla es entonces la interpretación misma. «La función del diálogo es que el decir o afirmar algo implique una relación provocativa con el otro, que provoque una respuesta y que la respuesta suministre la interpretación de la interpretación del otro» [Gadamer, 1997: 134]. La conversación entre obra y receptor es la manera que tiene el arte de ubicarse como nueva realidad en el mundo moderno. «Toda interpretación coloca al intérprete “in media res” y nunca al comienzo ni al fin; entramos en una conversación en la que ya está hablando» [Domingo Moratalla, 2001: 293]. Esta conversación, además, no se entiende solo como un recurso para llegar a la esencia de la obra que se contempla, sino que el sentido se da ya en su mera articulación: dada la fragmentación y la multiplicidad de lenguajes de la que se compone, la propia subjetividad de quien quiere llegar a su centro supone un elemento constitutivo más.

Lo mismo sucede con la obra de Eliot. Al estar compuesta por estas nuevas técnicas que introducen la cacofonía del lenguaje poético y las alusiones a la tradición, todas conviviendo en un mismo marco, la experiencia de recepción del poema no es ya algo lineal, sino que exige un lector activo que vincule ese «puñado de imágenes rotas» con una estructura de sentido. La pluralidad de enfoques, lenguajes y referencias que componen *The Waste Land* son elementos enfocados hacia una conversación en la que se presuponen conocimientos suficientes para poder entender el vehículo de comunicación. Lo cierto es que la propia forma constructiva que abarca el perspectivismo provocado por la multiplicidad de puntos de vista y el amplio *collage* de referencias de la tradición hacen que la obra se escape al propósito de «cohesión y unidad» de Eliot: no hay una mirada verdadera, sino muchas reconstrucciones desde las que acercarse a ella.

Si bien entendemos que «una misma realidad se quiebra en muchas realidades distintas cuando es mirada desde puntos de vista distintos» [Ortega y Gasset, 1925: 21], en *The Waste Land* encontramos que es posible, así como en el arte contemporáneo, habitar esas realidades a un mismo tiempo desde todas las formas de expresión y recepción de las obras.

5. CONCLUSIONES: LA POÉTICA DEL VACÍO

Las poéticas constructivas de *The Waste Land* y los productos artísticos no son casuales: no surgen de una mera coincidencia histórica ni se dibujan en el panorama de su tiempo como entidades aisladas, sino que son producto fruto de la evolución social y artística del periodo en el que desembocan y nacen de la mirada común a una realidad compartida.

¿Qué es, entonces, lo que activa el paralelismo entre estos discursos y hace posible su relación? ¿Cuáles son los elementos comunes en sus formas que dejan entrever las líneas de representación común sobre la manera en la que se piensa el mundo? La respuesta la podemos encontrar en la nueva necesidad que acompaña la muerte de la realidad conocida: la forma fragmentada, la mirada a la tradición y la urgencia de un receptor-entendedor

de las obras no vienen de otra cosa que de la sensación de vacío que trata de expresarse en ellas. Como señala Prat: «Tanto en el pintor como en el escritor encontramos aquella contradicción general del sentido histórico y la intoxicación con la contemporaneidad de todos los estilos históricos que pueden compararse con la experiencia de ahogarse y repasar vertiginosamente en un instante la totalidad de la vida» [1979: 190].

El legado que se entrecruza en las realidades de los discursos artísticos resulta ser la herencia de una poética del vacío. La conciencia de buscar nuevas formas no realizadas y la mirada estricta a un *otro* que comprenda y acople su mirada a las creaciones no son otra cosa que una manera de enfrentarse a ese vacío, y el caos de habitar una realidad desconocida e inabarcable es el punto en el que convergen el discurso artístico y literario.

6. ANEXO



**Imagen 1: Zhen, C. (1995): *Round Table*.
Centre Pompidou. Disponible en
[https://www.centrepompidou.fr/es/
ressources/oeuvre/cajzxy5](https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cajzxy5)
[Consulta: 24/01/2022].**

**Imagen 2:
Picasso, P. (1907):
Les Femmes d'Alger (O. K. R. Version O).
MoMA.
Disponible en
[https://www.
moma.org/
collection/
works/79766](https://www.moma.org/collection/works/79766)
[Consulta:
24/01/2022].**



Imagen 3:
Goya, F. (1788):
La gallina ciega.
Museo del Prado.
Disponible en
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gallina-ciega/oe23d968-5a4a-426f-ab7b-075didcico3b>
[Consulta:
24/01/2022].



Imagen 4: Kosuth, J. (1945): *One and Three Chairs.* Museo Reina Sofía. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas> [Consulta: 24/01/2022].

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHERI, D. (2014). «Canto III. Inferno», en Petrocchi, G. y Martínez de Merlo, L., *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra.
- BERGER, J. (2015): *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- COMNBRINK, L. (1998): *Comparing The Waste Land and surrealist painting. A methodological investigation*, Trabajo Final de Máster, Universidad Christelike Hoer Onderwys, Potchefstroom.
- DOMINGO MORATALLA, T. (2001): «La fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur», en *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, pp. 291-301.
- ELIOT, T. (2020): *La tierra baldía*, Barcelona, Olé libros.
- GADAMER, H. G. (1997): «La hermenéutica de la sospecha», en *Cuaderno gris*, pp. 127-136.
- KIBÉDI VARGA, Á. (1989): «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en *Poetics Today*, pp. 31-53.
- LEWIS, P. (s.f.): «Introduction», en Lewis, P., *The Cambridge Introduction to Modernism*, 3-26, Cambridge University Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, S.A.
- PRAZ, M. (1979): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A.
- RAMÍREZ, J. A. (2009): *El objeto y el aura*, Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- WEISSTEIN. U. (1975): *Introducción a la literatura comparada*, Burgos, Cupsa Editorial.