



El andrógino Tiresias en dos obras de una «nueva» estética: *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire y *The waste land*, de Thomas Eliot

Grabado de Johann Ulrich Krauß / *Tiresias golpeando a las serpientes* / 1690

Recibido: 08-07-2023

Aceptado: 17-08-2025

Javier Omar Costa Puglione¹

Universidad de Barcelona (UB), España

javiercosta369@hotmail.com

Resumen: Este ensayo presenta como eje central el análisis de la figura de Tiresias en dos obras literarias, pertenecientes a géneros literarios distintos: *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire y *The Waste Land*, de Thomas Eliot. En primer lugar, menciona los puntos de convergencia entre las dos creaciones, en el marco de una «nueva» estética, derivas hacia el arte de la vanguardia. Y, por otra parte, incursiona y examina lo andrógino del personaje de Tiresias. En Zanzíbar, Teresa plantea el desafío de cuestionar el centro hegemónico del poder asignado a los hombres y, para ello, transforma su identidad: decide ser Tiresias. Colmado de vitalidad, la autoridad masculina pasa a estar a su cargo y modifica su entorno más próximo al establecer nuevas relaciones de poder. En cambio, en *The Waste Land*, Tiresias es el personaje más significativo de la obra porque es su matriz unificadora. Asimismo, es la representación de las «voces» femeninas y masculinas, así como de los tiempos y espacios, de una época pretérita gloriosa y de un presente y futuro, opacos, decadentes, fragmentados, vacíos, de los que es testigo ocular, pero también visionario de una vida sin esperanza para los habitantes de las ciudades de la Modernidad.

Palabras clave: Tiresias; *Les Mamelles de Tirésias*; *The Waste Land*; Apollinaire; Eliot.

1. Es profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores «Artigas» (IPA). Obtiene el título de Magíster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UB), con una tesis sobre la poesía de Sara de Ibáñez. Actualmente, ejerce la docencia en enseñanza media, tanto en Secundaria como en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1996-1875>.

The androgynous Tiresias in two works with a "new" aesthetic: Guillaume Apollinaire's *Les mamelles de Tirésias* and Thomas Eliot's *The waste land*

Abstract: This essay presents as its central axis the analysis of the figure of Tiresias in two literary works, belonging to different literary genres: *Les Mamelles de Tirésias*, by Guillaume Apollinaire and *The Waste Land*, by Thomas Eliot. In the first place, it mentions the points of convergence between the two creations, within the framework of the «new» aesthetic, drifts towards avant-garde art. And, on the other hand, he explores and examines the androgynous character of Tiresias. In Zanzibar, Teresa poses the challenge of questioning the hegemonic center of power assigned to men and, to do so, she transforms her identity: she decides to be Tiresias. Filled with vitality, the masculine authority becomes his charge and modifies his closest environment by establishing new power relations. In contrast, in *The Waste Land*, Tiresias is the most significant character in the play because he is its unifying matrix. Likewise, it is the representation of the feminine and masculine «voices», as well as of the times and spaces, of a glorious past era and of a present and future, opaque, decadent, fragmented, empty, of which she is an eyewitness, but also visionary of a life without hope for the inhabitants of the cities of Modernity.

Keywords: Tiresias, *Les Mamelles de Tirésias*, *The Waste Land*, Apollinaire, Eliot.

Tiresias, por su carácter andrógino y cuyo origen mitológico remite a la cultura de la Grecia antigua, es convocado en diferentes manifestaciones artísticas. En la literatura, está evocado en obras de relevancia universal, tales como la *Odisea*, de Homero, *Las siete contra Tebas*, de Esquilo, *Edipo rey y Antígona*, de Sófocles, *Las metamorfosis*, de Ovidio, *Edipo*, de Séneca, la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, *El paraíso perdido*, de John Milton, entre otras y su representación simbólica llega hasta nuestros días

1. Tiresias: el mito

Célebre adivino que desempeña en el ciclo tebano el mismo papel que Calcante en el ciclo troyano. Pertenece, por su padre Everes, descendiente de Udaeo, a la raza de los Espartoi [...] Su madre es la ninfa Cariclo.

Existían varias leyendas sobre la juventud de Tiresias y el modo cómo había adquirido sus dotes adivinatorias. Se contaba, por una parte, que había sido cegado por Palas, por haber visto accidentalmente a la diosa desnuda. Mas, a petición de Cariclo, Palas le había concedido, en compensación, el don profético. La versión más célebre es bastante distinta. Paseando un día por el monte Cíleno (o bien por el Citerón), el joven Tiresias separó a los animales, ora los hirió, ora mató a la hembra. Sea lo que fuere, como resultado de su intervención él quedó convertido en mujer.

Siete años más tarde, paseando por el mismo lugar, volvió a ver otras dos serpientes acopladas. Intervino de igual modo y recuperó su sexo primitivo. Su desdichada aventura lo había hecho célebre; un día en que Zeus y Hera disputaban para saber quién, el hombre o la mujer, experimentaba mayor placer en el amor, se les ocurrió la idea de consultar a Tiresias, el único que había efectuado la doble experiencia. Sin vacilar, Tiresias afirmó que si el goce del amor se componía de diez partes, la mujer se quedaba con nueve, y el hombre, con una sola. Esta respuesta encolerizó a Hera, al ver revelado de este modo el gran secreto de su sexo, y privó a Tiresias de la vista. Zeus, en compensación, le otorgó el don de la profecía y el privilegio de una larga vida (siete generaciones humanas, según se dice). (Grimal, 2008, p. 518).

2. El andrógino y su simbología

Juan Eduardo Cirlot (1992) explica sobre el andrógino:

El andrógino es así el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número 2, con lo que se produce una dualización integrada. [...] Psicológicamente, no se debe descuidar que la idea de androginia representa una fórmula (por aproximación, como casi todas las fórmulas míticas) de la «totalidad», de la «integración de los contrarios». Es decir, traduce a términos sexuales y por tanto muy evidentes la idea esencial de integración de todos los pares de opuestos en la unidad. En consecuencia, según Eliade, la androginia es sólo una forma arcaica de biunidad divina (p. 67).

Destaca la convergencia en la unidad, de los dos polos contrarios, cuestión en la que también repara Hans Biedermann (1996): «La imagen del andrógino significa siempre la recobrada unidad primigenia, la originaria totalidad del reino maternal y paternal en divina plenitud, que disuelve todas las tensiones» (p. 34). Por su parte, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2012): «El andrógino es el símbolo de la indiferenciación original y de la ambivalencia» (p. 95).

3. Intersecciones entre obras

3.1. Dos décadas: ¿proximidad o distancia?

Los años de escritura de la obra *Les Mamelles de Tirésias* (en adelante *LMT*), es muy discutido². G. Apollinaire, en el «Préface» a la primera edición, afirma que la compone entre los años 1903 y 1916 y es estrenada en 1917. Las diferencias, respecto a su génesis escritural, hace a la cuestión, en tanto pueda

ser leída como una obra de los tímidos albores de la experimentación de la vanguardia o como obra creada durante el transcurso de la primera guerra mundial. En este último sentido, *LMT* puede ser interpretada desde un tono pacifista, porque el humor aplaca el abatimiento y la desolación de la guerra por la que cursa Europa.



Guillaume Apollinaire
1880-1918

The Waste Land (en adelante *TWL*) ve la luz en el año 1922 y es escrita en el período entreguerras. Para el año 1914, T. Eliot está radicado en Londres y, cinco años después, en 1919³, empieza a esbozar su magna obra. *TWL* está intervenida por la maestría de Ezra Pound, quien sugiere cambios al manuscrito original, al proporcionarle giros a las imágenes desde una óptica imaginista y vorticista.

3.2. Obras de una «nueva» estética en Europa

LMT está inscripta en la atmósfera de la innovación emergente y es claro que es el germen del teatro del absurdo. Sin embargo, es difícil asignarle una corriente. En el «*Préface*» a la obra el dramaturgo es contundente: «[...] je ne prétends nullement fonder une école, mais avant tout protester contre ce théâtre en trompe-l'œil qui forme le plus clair de l'art théâtral d'aujourd'hui» (Apollinaire, 1918, pp. 17-18). Incluso, y más complejo aún, está sometida a discusión acerca de si es teatro de experimentación o teatro de vanguardia. Esta tesis es expuesta por Jorge Dubatti⁴.

2. (Viene de la página anterior) M. Fiszman lo enuncia de forma directa: «*Las tetas de Tiresias* muestra una nueva realidad y nuevas formas de abordarla. La obra fue escrita en 1903, con agregados en 1916, antes de su estreno» (Apollinaire, 2009, p. 12). De todos modos, para profundizar las posiciones, con respecto a los posibles años de escritura y concepción de *LMT*, puede ampliar con las fuentes que proporciona J. Dubatti (2017), verbigracia, en análisis de Pascal Pía (1958).

3. De la génesis y continuidad del proyecto, hasta la concreción de *TWL*: «La primera mención a *La tierra baldía* apareció en una carta de Eliot a John Quinn, el 5 de noviembre de 1919: «espero poder empezar un poema que tengo en mente». Seis semanas después le confesaba a su madre que su deseo de año nuevo era «poder escribir un poema largo» en el que había estado pensando desde hacía mucho tiempo» (Eliot, 2006, p. 60). Son varios los acontecimientos y circunstancias personales que, en el 1920, lo acucian y no lo dejan prosperar en su iniciativa. Entre su estancia en Lausana —por su enfermedad— y el año 1922, es que puede escribir y corregir.

4. Sobre esta tesis, J. Dubatti llega a la conclusión: «[...] podemos caracterizar la micropoética de *LMdT* como un espacio de tensiones entre drama experimentalista y estructuras del drama moderno. Pero también como una poética innovadora que, sin ser exponente de la vanguardia histórica, pone a circular una energía artística que estimula la emergencia y el desarrollo de la vanguardia teatral en Francia. Poética experimentalista de fusión de procedimientos, *LMdT* no sería entonces, de acuerdo a nuestras conclusiones, un hito de la vanguardia histórica, sino de los procesos de modernización radical en la historia del teatro europeo» (2017, p. 53).

Por su parte, *TWL* adscribe al movimiento de vanguardia anglo-norteamericano «imagismo» (en inglés, *imaging*), nacido en Inglaterra.

3.3. Tiresias como personaje

En *LMT*, Tiresias está desmitificado, es decir, su presencia no está invocada desde la concepción sagrada de lo mítico. Y su aparición es circular: está presente al comienzo y al final de la obra.

En *TWL*, si bien Tiresias recuerda sus tiempos míticos, queda cautivo, por un lado, de la turbiedad de los habitantes de la landa estéril y gris y, por otro, es fiel representante de la multiplicidad de «voces» y de tradiciones que la obra invoca. Aparece en la parte III, justo en la mitad del poema, tensionado entre el conglomerado de escenas de las dos primeras y de las dos últimas.

En cualquiera de las dos obras, lo significativo es que Tiresias, de un modo u otro, las atraviesa en su integralidad.

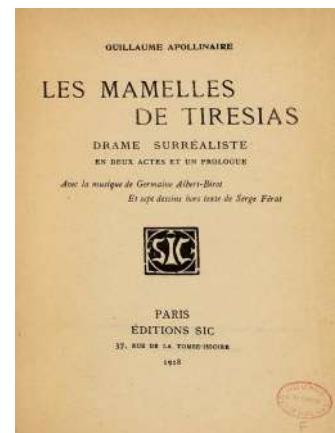
3.4. Adivinación y cartomancia

En *LMT*, Teresa está vestida de Cartomante; en *TWL*, hay una línea de personajes vinculados a la adivinación: la Sibila de Cumas, Madame Sosostris (cartomante) y Tiresias.

4. *Les Mamelles de Tirésias*

Un año antes de morir, el 24 de junio de 1917, G. Apollinaire logra estrenar la obra teatral *LMT*, en cuya portada del programa para el estreno aparece un dibujo de Pablo Picasso. Su puesta en escena causa escándalo, es considerada una provocación y, en consecuencia, despierta punzantes rechazos. Desde que irrumpen las primeras experimentaciones de vanguardia y hasta el tramo de las dos o tres primeras décadas del siglo XX, deben luchar contra las más tormentosas reacciones sociales de los lectores y del público, en general, atravesado por lo conservador y tradicional⁵.

El título de esta obra está acompañado de un subtítulo: «Drame surréaliste en deux actes et un prologue». Es la primera vez que el término



Les mamelles de Tiresias
portada del libro, 1918

5. Mario De Micheli alega a esa actitud embrionaria de los artistas hacia la ruptura con la tradición: «El significado de que viene a cargarse en este período la conocida fórmula *épater le bourgeois* es, sin duda, indicativo. Escandalizar al burgués, gastarle bromas pesadas, [...] fue una práctica común de los artistas de vanguardia [...] Pero más allá de estos gestos, la polémica y la protesta estaban ya a punto de entrar en una fase de aspereza extrema y de turbadora agresividad. El artista tendía cada vez más a transformarse en *signum contradictionis*. De los síntomas aislados de la rebelión se pasaba, así, al *segundo tiempo*, es decir, a la organización de los movimientos de la rebelión» (2001, pp. 62-63).

«surréaliste» es empleado, pero no bajo las significaciones que adquiere, posteriormente, cuando André Breton lo rescata y reconquista, en su primer *Manifeste du surréalisme*, del año 1924, para dar origen a un nuevo movimiento artístico de vanguardia por él liderado.

Apollinaire utiliza la palabra «surréaliste» con la finalidad de ir en contra de la mimesis decimonónica y de crear, mediante la obra literaria, otra manera de intervenir y entender la realidad, según las inéditas ideas estéticas, relacionadas al «Nuevo Espíritu» que va emergiendo a principios del siglo XX⁶. Sobre *LMT*, Mariano Fiszman expone: «Reaccionaba contra una forma de representación que ya no era verosímil, sino puramente convencional. Se proponía volver a la naturaleza, pero no a la manera de los fotógrafos, sino a la manera de los poetas» (Apollinaire, 2009, p. 12).

Con la injerencia inventiva de la vanguardia en los objetos, distorsiona los modelos anteriores y elabora novedosas, incisivas y provocativas propuestas para una original concepción de lo artístico⁷.

5. Tiresias en *Les Mamelles de Tirésias*

Teresa es el primer personaje de *LMT* que aparece en escena, y en los dos versos iniciales, la primera palabra que enuncia, de manera categórica, es el adverbio de negación «non». En la escena primera expone su negación a cumplir la voluntad del hombre y, mediante una lúcida y avasallante declaración de su posición como mujer, imprime el desafío al poder ejercido por el hombre:

6. Guillermo De Torre entiende que G. Apollinaire, si bien intenta innovar y dejar el germen para la revolución en el arte, desde la vanguardia, su proyecto queda a medio camino: «Situado en una época-bisagra, su obra representa tanto una ruptura como un comienzo. Se mueve en un tiempo intermedio, entre un estilo que ya ha perdido vigencia y otro que no ha alcanzado a tenerla. Sufre el deslumbramiento de la modernidad, pero mantiene visibles los hilos retrospectivos. Su manifiesto *El espíritu nuevo y los poetas* es ambiguo. Ciento es que pesan mucho las circunstancias en que fue escrito —al finalizar la guerra del 18 y pocos días antes de la muerte del autor—, dándole un aire de compromiso más que de afirmaciones categóricas. La única absoluta es ésta: «El espíritu nuevo reside íntegramente en la sorpresa. La sorpresa es el mayor resorte del arte nuevo.»» (1971, p. 264).

7. En el año 1944, Francis Poulenc compone la ópera *Les Mamelles de Tirésias*, con base en la obra de G. Apollinaire: «[...] Poulenc compuso su primera ópera basada en este texto, donde se vuelve a encontrar el gran talento inventivo de Apollinaire unido a su lírica, a su humor y a su valoración tanto del arte popular como de ciertos textos tradicionales» (Apollinaire, 2009, p. 12).

Teresa muestra el deseo de generar su espacio de autonomía y de libertad, sin estar sometida a los caprichosos de su esposo, quien tiene un discurso muy lacónico, agresivo, imperativo y repetitivo que lo define como un autómata: «Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard» (Apollinaire, 1918, p. 46).

En la segunda intervención, Teresa declara que quiere practicar las actividades y ocupar roles que están más reservados para los hombres. Y, entre estornudos y crisis nerviosa, habla como si ya fuese un hombre: soldat⁸, député, avocat, sénateur, ministre, médecin, physique, psychique. Pero, también emerge la «voz» femenina, en el mismo parlamento: «Je veux être mathématicienne philosophe chimiste / Groom dans les restaurants petit télégraphiste / Et je veux s'il ne plaît entretenir à l'an / Cette vieille danseuse qui a tant de talent» (Apollinaire, 1918, p. 46). Este segundo discurso de Teresa es sintomático, en este momento, de una esencia andrógina, pero, asimismo, de lo que sucede a continuación en la obra: la transformación de su identidad.

En el tercer discurso de Teresa, ella anuncia sus cambios físicos y queda convertida en un hombre:

[...] Mai sil me semble que la barbe me pousse
Ma poitrine se détache
Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sorts
es mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche,

8. Este punto es esencial problematizarlo. G. Apollinaire es soldado en la guerra y Teresa, también, lo es, pero desde el lugar de la comicidad, porque parodia ese y otros roles sociales que son atribuidos, exclusivamente, a los hombres. A pesar de que el autor participara en la guerra, eso no significa que el mensaje sea ensalzarla, muy por el contrario, el personaje de Tiresias en la obra, con un tono provocador, deja entrever el claro rechazo antimilitar y propone la igualdad de los sexos. Las mujeres pueden y deben tener el mismo derecho que los hombres a ocupar lugares en la sociedad, que le son prohibidos. Eso colabora a pensar una sociedad más ecuánime en cuanto a oportunidades. La obra hasta hoy, en su argumento, sigue estando vigente: sus temáticas son muy actuales.

elles s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenues par les fils
Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse [...]
Non seulement ma barbe pousse mais ma moustache aussi [...]
Je me sens viril en diable
Je suis un étalon
De la tête aux talons
Me voilà taureau (Apollinaire, 1918, p. 50).

En la escena segunda, cambia de atuendo, de aspecto y El Marido queda sorprendido porque no la reconoce. Ella reafirma, tres veces: «Tu as raison je ne suis plus ta femme», «Mais Thérèse qui n'est plus femme», «Et comme je suis devenu un beau gars» (Apollinaire, 1918, p. 53) y queda identificada con un nuevo nombre: «Je porterai désormais un nom d'homme / Tirésias» (Apollinaire, 1918, p. 53).

LMT muestran, claramente, las relaciones de poder porque es Teresa, devenida en Tiresias, quien toma el poder y, en la escena cuarta, como hombre que es, enfrenta a su esposo y le impone cambios: los pantalones por sus faldas. De este modo, El Marido ahora es una «belle Mademoiselle». El sello de la transformación de identidad de ambos queda sellado al final de la escena en un aparente cruce en antítesis: «Elle sort en caquetant tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche» (Apollinaire, 1918, p. 57). Ella es un hombre y «caquetant»; él es una mujer y pronuncia un sonido fuerte. Esta paradoja plasma esa transición de ambos, es decir, la inversión de roles.

En las siguientes escenas —de la quinta a la novena—, del primer acto, Tiresias desaparece y el protagonismo lo adquiere el personaje de El Marido. En primera instancia, es asediado y seducido, de manera permanente, por El Gendarme, que está locamente enamorado de ella y lo confiesa: «Mademoiselle ou Madame je suis amoureux fou / De vous / Et je veux devenir votre époux» (Apollinaire, 1918, p. 66). El Marido siente la necesidad de admitir su nueva realidad y de afirmar su feminidad por lo que, en un aparte, expresa: «Puisque ma femme est homme / Il est juste que je sois femme / Au gendarme pudiquement. / Je suis une honnête femme-monsieur / Ma femme est un homme-madame» (Apollinaire, 1918, p. 64). El Gendarme pretende girar la feminidad recién construida de la figura de El Marido con un gesto de masculinización, situación que permite deducir que aquel quiera habilitarse a vivir su homosexualidad reprimida: «Eh ! fumez la pipe bergère / Moi je vous jouerai du pipeau» (Apollinaire, 1918, p. 65).

El Marido hace una alusión al mito de Tiresias, que cada siete años cambia de sexo: «Et cependant la Boulangère / Tous les sept ans changeait de

peau» (Apollinaire, 1918, p. 65). Además, las «*Voix d'hommes*» exaltan a Tiresias en su nuevo rol social: «*Vive Tirésias / Vive le général Tirésias / Vive le député Tirésias*» (Apollinaire, 1918, p. 67). Y las «*Voix de femmes*» insisten en la liberación de Teresa y en el rechazo del lugar asignado a la mujer, como procreadora: «*Plus d'enfants Plus d'enfants*» (Apollinaire, 1918, p. 67).

El Marido, al final de su primer discurso, de la escena octava, formula un axioma que revierte la realidad biológica puesto que, si no es la mujer la que procrea, propone que lo haga exclusivamente el hombre:

Zanzibar a besoin d'enfants sans mégaphone donnez l'alarme
Criez au carrefour et sur le boulevard
Qu'il faut refaire des enfants à Zanzibar
La femme n'en fait plus Tant pis Que l'homme en fasse
(Apollinaire, 1918, p. 68).

El encargado de repoblar, es decir, de llevar adelante, en la ficción, el mensaje de G. Apollinaire, es El Marido, no Teresa. Entonces, El Marido desafía tanto a El Kiosko como a El Gendarme que él puede dar a luz, los hijos que Zanzíbar necesita: «*Revenez dès ce soir voir comment la nature / Me donnera sans femme une progéniture*» (Apollinaire, 1918, p. 71). Es la naturaleza que le otorga la suficiencia para dar a luz sin mujer. Apollinaire explica en el «*Préface*» a *LMT*:

J'ai mieux aimé donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature, fantaisie, qui selon les jours, se manifeste avec plus ou moins de mélancolie, de satire et de lyrisme, mais toujours, et autant qu'il m'est possible, avec un bon sens où il y a parfois assez de nouveauté pour qu'il puisse choquer et indigner, mais qui apparaîtra aux gens de bonne foi (1918, p. 13).

El autor es consciente de que su obra induce, en el público, algo diferente, provocativo. Y más adelante agrega: «[...] la fable que j'ai imaginée [...] un homme qui fait des enfants, est neuve au théâtre et dans les lettres en général [...]» (1918, pp. 13-14).

LMT es una obra teatral muy bulliciosa, en la que las imágenes auditivas son las predominantes. En el segundo acto, los sonidos abundan más aún, porque hay innumerables gritos de bebé debido a que nacen, fecundamente, 40.049 hijos en un solo día, cifra absurda e hiperbólica *in extremis*, pero que le ocasiona plena felicidad a El Marido por lograr su cometido. El personaje de El

Periodista sintetiza lo andrógino en la figura de El Marido, al mismo tiempo que coloca en jaque su capacidad maternal: «En Somme vous êtes quelque chose comme une fille-père / Ne serait-ce pas chez vous instinct paternal maternisé» (Apollinaire, 1918, p. 87). De forma también absurda, los hijos nacen ya adultos y con una profesión que les permite, gracias a su economía, cuidar de su madre-padre, como ella-él pretende: «Eh oui c'est simple comme un télescope / Plus j'aurai d'enfants / Plus je serai riche et mieux je pourrai me nourrir» (Apollinaire, 1918, p. 91).

En la escena cuarta, en el mismo contexto de delirio que impregna la obra, uno de los hijos pretende estafar, principalmente al padre-madre, aunque también a su familia, si él no cumple con lo que le pide:

Si vous me donnez cinq cents francs
Je ne dis rien de vos affaires
Sinon je dis tout je suis franc
Et je compromets père sœurs et frères
J'écrirai que vous avez épousé
Une femme triplement enceinte
Je vous compromettrai je dirai
Que vous aves volé tué donné sonné barbé
(Apollinaire, 1918, p. 94).

El Marido juzga los discursos de ese hijo cruel porque es traicionero y desleal: «Celui-ci n'est pas réussi / J'ai envie de le déshériter» (Apollinaire, 1918, p. 96).

La escena sexta oficia como preámbulo para la intervención de La Cartomante, que es Teresa disfrazada, en la siguiente. Hay tantos hijos, concretamente 40.050, y El Gendarme explicita: «Mais la population Zanzibarienne / Affamée par ce surcroît de bouches à nourrir / Est en passe de mourir de faim» (Apollinaire, 1918, p. 98).

La Cartomante hace su aparición irónica porque define a los ciudadanos como «castos» y queda destacada su figura: «Elle arrive du fond de la salle. Son crâne est éclairé électriquement» (Apollinaire, 1918, p. 99). Luego, hay un enfrentamiento entre La Cartomante y El Gendarme, en el que este queda casi muerto, porque es estrangulado, pero resucita. Teresa deja su disfraz de La Cartomante y El Marido le pregunta si es Teresa o Tiresias, porque no le observa sus senos, cuestión que tampoco importa porque hay stock de globos y pelotas, con los que amamantan a todos los niños recién nacidos. En un gesto delirante, Teresa, que vuelve a ser mujer, manifiesta:

«Elle lâche les ballons d'enfants et lance les balles aux spectateurs / Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse / Allez nourrir tous les enfants⁹ / De la repopulation¹⁰» (Apollinaire, 1918, p. 108).

La obra concluye con otra visión de la relación marital. Sobre la resolución del conflicto, J. Dubatti lo condensa como una reconciliación entre Teresa y El Marido, al emprender una nueva relación, por ende, hay una «reconstitución de la pareja, pero desde un nuevo orden (no regreso al orden anterior, a la mutación de Teresa (Teresa deviene [en] una madre universal cuyos senos alimentan a todos los niños de la repoblación)» (2017, p. 49).

6. *The Waste Land*

TWL está compuesta por 433 versos y dividida en cinco partes. En la tercera, aparece la figura de Tiresias. T. Eliot incorpora notas explicativas sobre su obra. Y, en la nota n.º 218, afirma: «Tiresias, aunque mero espectador y no realmente un «protagonista», es, sin embargo, el personaje más importante del poema, el que une a todos los demás.» (Eliot, 2006, p. 291).

Tiresias está ubicado estratégicamente en la mitad del poema por lo que une las «voces» anteriores y las ulteriores. En primer lugar, hay una sucesión de personajes asociados a la adivinación. Al comienzo, la Sibila de Cumas, luego Madame Sosostris y Tiresias. En segundo término, el perfil de cada uno de ellos está construido desde la desmitificación, así como sucede también con Tiresias de *LMT*. Las dos obras analizadas muestran a estos personajes

9. Al final de la obra, son necesarias muchísimas ubres que amamantan a los nacidos. Y la respuesta que ofrece Teresa promueve una solución patafísica a la situación: hay pechos para todos. Es relevante no dejar a un lado la influencia de Alfred Jarry en *Les Mamelles de Tirésias*. Guillermo De Torre agrega que, en esta obra teatral, G. Apollinaire «[...] paga tributo al deslumbramiento que ejercicio sobre él Alfred Jarry y su «patafísica», «ciencia de las soluciones imaginarias», según queda definida en *Le Docteur Faustroll* [...]» (1971, p. 258).

10. G. Apollinaire, en el «Préface» a la obra, razona sobre los objetivos trazados con *LMT* e insiste, fundamentalmente, en uno, que es la repoblación de Francia: «Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir. Au demeurant, il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux ou non. Il a comme but d'intéresser et d'amuser. C'est le but de toute œuvre théâtrale. Il a également pour but de mettre en relief une question vitale pour ceux qui entendent la langue dans laquelle il est écrit: le problème de la repopulation» (Apollinaire, 1918, p. 12). La guerra hace estragos y él es testigo de hecho de eso, porque le toca participar en la guerra. Por lo tanto, está saturado de muerte, quiere apostar a la vida: «Je leur ai signalé le grave danger reconnu de tous qu'il y a pour une nation qui veut être prospère et puissante à ne pas faire d'enfants, et pour y remédier je leur ai indiqué qu'il suffisait d'en faire» (Apollinaire, 1918, p. 14). Por último, exhorta a quienes están en el poder que hagan suyo ese mensaje y lo transmitan: «C'est aux gouvernants à agir, à faciliter les mariages, à encourager avant tout l'amour fécond [...]» (Apollinaire, 1918, p. 16).



T. S. Eliot (1888 -1965)

con fuerte presencia en la mitología —Tiresias y la Sibila de Cumas—, inmersos en las ciudades de la Modernidad. En *LMT*, Tiresias desarrolla su acción en Zanzíbar¹¹, región de Tanzania, es una isla del Océano Índico, aunque el mensaje de la obra está destinado a los franceses. Por su parte, en *TWL*, la ciudad es Londres. Las dos obras hacen eco de los acontecimientos históricos del momento en Europa, en el siglo xx: las dos guerras mundiales.

La «voz» de la Sibila de Cumas está en el epígrafe de *TWL*, cuando expresa: «En cuanto a la Sibila, yo la vi con mis propios ojos en Cumas, colgada dentro de una botella. Cuando los niños le preguntaban: “¿Qué quieres, Sibila?”, ella respondía: “Quiero morir”» (Eliot, 2006, p. 192). La Sibila, una de las sacerdotisas de Apolo, que posee el don de la videncia, desea morir porque puede avizorar un futuro atestado de calamidades, indicio de los sucesos de *TWL*.

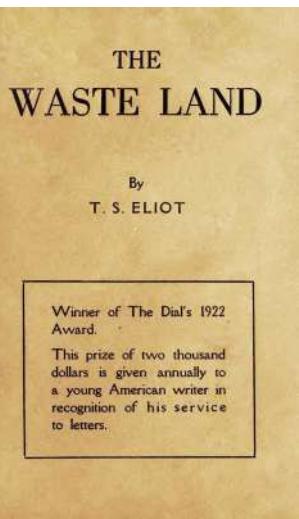
Por otra parte, Madame Sosostris es una cartomante y su perfil está construido desde la ironía y la burla, porque es la «más sabia», pero sus profecías, mediante las cartas del tarot, no son claras, aunque anuncian las desgracias de personajes que aparecen más adelante en *TWL*, como el Rey Pescador y Flebas.

7. Tiresias en *The Waste Land*

Y, luego, Tiresias, cuya presentación y discurso, ocupan los versos 215-255. La descripción de Tiresias muestra su condición andrógina, con la que convive: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts» (Eliot, 2006, p. 240). Es un hombre longevo con los atributos femeninos «arrugados» por la avanzada edad y, evidentemente, hay un guiño de T. Eliot a la obra de G. Apollinaire, al referenciar «arrugados pechos». Sobre Tiresias, en su nota n.º 218, T. Eliot agrega:

Así como el mercader de un solo ojo, vendedor de pasas, se disuelve en el Marino Fenicio, y éste no se diferencia del todo de Ferdinand, Príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que ve Tiresias es, de hecho, la sustancia del poema (2006, p. 291).

11. Con respecto a este lugar, Jorge Fondebrider comenta: «Zanzíbar es una isla del Océano Índico y también el nombre de un juego de dados —el zanzi— practicado por los franceses. En varias oportunidades el doble sentido le permitirá a Apollinaire desarrollar escenas cómicas basadas en el equívoco, como por ejemplo durante la discusión de Presto y Lacouf en la escena cuarta del primer acto» (Apollinaire, 2010, p. 52).



The waste land
portada del libro, 1922

Lo mitológico y la condición andrógina de Tiresias le permite a T. Eliot que, por metonimia, represente y congregate no solo las «voces» de los demás personajes masculinos y femeninos¹², sino también que oficie como elemento cohesivo de las tradiciones culturales y literarias, por distantes que sean. Asimismo, y en ese sentido, al integrar los tiempos (pretérito, presente y futuro), los espacios y las cosmovisiones de Occidente y de Oriente¹³ trasciende las fronteras y es, así, atemporal. R. Costa Picazo anota sobre Tiresias:

Eliot nos dice en una nota que todos encuentran unidad en Tiresias, que fue hombre y luego mujer, y tuvo el don de la profecía. A Eliot le interesa Tiresias, asimismo, porque su percepción está tomada desde una perspectiva fuera del tiempo y del espacio: es como una visión superior, y distante, capaz de percibir lo esencial sin prejuicios de ninguna especie (Eliot, 2012, p. 41).

Al aludir a las referencias literarias anteriores, en *Edipo rey*, Tiresias enfrenta a Edipo y el contraste entre ellos está determinado por la dicotomía entre la ceguera real de Tiresias y la metafórica de Edipo. Tiresias logra ver que Edipo es asesino de su padre a quien está buscando y Edipo, con ojos, no lo puede ver. Tiresias de *TWL* es ciego, pero, sin embargo, también puede «ver» y escuchar lo que sucede en toda la obra, especialmente, lo acontecido a la hora del té, entre la mecanógrafa y el joven carbuncoso. Ninguno de los dos posee un nombre que los identifique, solo son conocidas sus profesiones: «mecanógrafa» y «un simple empleado de cualquier agencia». Eso los despersonaliza, los deshumaniza y, al mismo tiempo, los expone como

12. En lo referido a Tiresias andrógino y a la complejidad de su presencia en el poema, Olga Osorio subraya su relevancia y amplía: «Al situar la clave de interpretación del poema en este personaje, T. Eliot confirma lo que venimos apuntando: *La tierra baldía* es un poema global, es el poema del Hombre contemporáneo con todo lo que es, fue y será. Todos los personajes se identifican y se confunden a lo largo del poema porque todos son uno. Son el mismo Rey Pescador que tiene a su espalda la llanura estéril, el Marino Fenicio que muere ahogado, no sin antes haber cobrado conciencia de los cadáveres que deambulan por las calles londinenses (presente y pasado mezclados de nuevo), el rey Tereo que fuerza a Filomena y el joven que abusa tristemente de una mecanógrafa que «se deja hacer», el soldado Albert que, como el Marinero y el pescador de caña (Rey Pescador) regresará en breve a un hogar donde lo espera una relación decadente, Sweeney (que aparece equiparado a Acteón) y muchísimos otros que discurren a lo largo del poema. Lo mismo puede decirse de las mujeres. En este caso la identificación aparece todavía más clara: forzadas sexualmente o resignadas, viven sus relaciones de una forma en la que conviven la culpabilidad y la indiferencia. La esterilidad de la tierra —no olvidemos que es un símbolo que hace referencia a la falta de una respuesta— aparece en ellas reflejada, como, por ejemplo, en los abortos de Lilo, en un plano distinto, en la incomunicación [...]» (Osorio, 2002).

13. Recordar que Tiresias integra la tercera parte del poema, que lleva por título «THE FIRE SERMON» («EL SERMÓN DEL FUEGO»), en alusión a un sermón de Buda, «[...] en el que éste revela a sus discípulos las causas que destruyen al hombre» (Eliot, 2006, p. 231).

personajes signados por el hastío, causado entre otros motivos, por sus empleos rutinarios, que anulan su creatividad. La «voz» de Tiresias está inmiscuida entre las acciones de estos dos personajes. La presencia de la mecanógrafa está enfatizada por dos adjetivos «bored and tired» y él, por su parte, por un deseo sexual que lo consume. Para ella, es un encuentro automatizado, sin goce, sin deseo y, principalmente, sin amor: él «Endeavours to engage her in caresses / Which still are unreproved, if undesired» (Eliot, 2006, p. 242).

En los versos 243-246, la «voz» de Tiresias congrega los tres tiempos: por un lado, recuerda su célebre pasado en Tebas; luego, vive el presente de la enunciación y, por otro lado, el declive y la decadencia futuras. En el presente, está presenciando y sufriendo, porque él representa los tristes sentimientos y la «voz» de la mecanógrafa que, en silencio, acepta ese encuentro sexual casi forzado, cuyo antecedente es el episodio de Filomena —estupro—, en la parte II, versos 97-103, de *TWL*. Concluida la escena, ella queda sola y el paisaje es desolador:

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
'Well now that's done: and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smoothes her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.
(Eliot, 2006, p. 244).

A la descripción de su soledad interior y de su vacío existencial, ella recibe una idea «incompleta», es decir, fragmentada, parcial, quebrada, que implica el rechazo de la situación porque, de inmediato, ese pensamiento adquiere «voz»: «'Well now that's done: and I'm glad it's over'» (Eliot, 2006, p. 244). El verso insinúa un mensaje bimembre: el primer segmento acentúa la noción de automatismo y desgano; el segundo, sugiere el abuso sexual.

La mujer está perturbada, ensimismada y clausurada en un íntimo ostracismo que la conduce a sentir el agobio y la angustia de la vacuidad en su aislamiento, con una vida sin motivación.

Tanto Tiresias como la mecanógrafa están presos de una reciprocidad: él padece la tristeza de la mujer, siente como si estuviese en su lugar y es testigo porque «ve». R. Costa Picazo entiende: «[...] lo que ve Tiresias

constituye la *sustancia*, la esencia: Tiresias ve la esterilidad, el tedio, la degradación del sexo. Esa es la sustancia de la vida en la tierra desolada» (Eliot, 2012, p. 35).

Tiresias, como adivino que es, visualiza el futuro de la mecanógrafa antes de terminar presenciando los acontecimientos y, a su vez, el futuro funesto que van a vivir los habitantes de *TWL*.

8. Conclusiones

«Dios ha muerto», expresa Friedrich Nietzsche. Por lo tanto, el destino de los hombres de la Modernidad está a cargo de ellos mismos: su inteligencia o necesidad forjan sus opciones. Los personajes de *LMT* y los de *TWL* no apuntan a un mismo mensaje o similar.

Sucede que, en el caso de *LMT*, los personajes están del lado de la vida y proponen la procreación. Francia viene quedando diezmada a consecuencia de la primera guerra mundial, entonces, G. Apollinaire, mediante su obra, deja un mensaje: la importancia de la natalidad. Sin embargo, los de *TWL* no disfrutan de una sexualidad plena, sus vidas son superfluas, vacías y no conectan con la vida, al contrario, son muertos en vida. Uno de los temas centrales de *TWL* es, precisamente, la esterilidad de la tierra y de la vida. En esa tierra no hay vitalidad ni estimulación. Además, mientras el desarrollo de la sexualidad en *LMT* es abierta y vivida con libertad hasta el colmo del absurdo, sin ningún tipo de tapujos, en *TWL*, está vinculada a los ritos de supervivencia, vivenciada desde el ángulo de la culpa y desde lo yermo —lo que no produce—; es impuesta u obligada y, por lo tanto, carece de sentidos.

En cuanto a la estructura temática y a los personajes, si bien son obras que siembran la concepción de una «nueva» estética emergente, cuyos parámetros transitan por el caos, este no está trazado desde el mismo lugar. En *LMT*, en medio del desconcierto y a pesar de él, existe una meta comunicativa para los espectadores, una solución ante la problemática de la muerte, estrechamente ligada a la vida: repoblar Francia. Teresa es el único personaje de la obra que posee un nombre; es un personaje dinámico y, al decidir ser Tiresias, provoca una serie de sinergias que hacen mover los hilos de los demás. Desde una órbita irónica, jocosa y delirante, *LMT* lleva adelante su atmósfera teatral y los desdoblamientos del juego de máscaras, como el de Teresa-Tiresias, ponen en escena asuntos como la transformación de la identidad y la igualdad de sexos. En *TWL*, el caos proviene de su fragmentarismo polifónico, de los múltiples tiempos, espacios, personajes, engarces referenciales al punto que es un mosaico de culturas y Tiresias es

testigo del caos, del fracaso, del estancamiento y de la tristeza del hombre de la Modernidad. No obstante, está resignado a aceptar, junto con los personajes de *TWL*, la eterna búsqueda de sentido. Los de *LMT* indagan y obtienen resultados, pero, los de *TWL* buscan y reciben más incertidumbres.

Tiresias en *LMT* es activo, discurre, toma el poder, muestra su fuerza e iniciativa; Tiresias en *TWL* es un testigo que ve lo sucedido en el pasado, lo que acontece en el presente y lo sucesos del futuro, mas su intervención es como espectador, un personaje estático, sin poder revertir el porvenir.

Referencias

- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Éditions Sic.
- Apollinaire, G. (2009). *Las tetas de Tiresias*. Trad. y nota preliminar de Mariano Fiszman. Losada.
- Apollinaire, G. (2010). *Las tetas de Tiresias*. Trad. de Jorge Fondevila. Gog y Magog ediciones.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Paidós.
- Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (2012). *Diccionario de símbolos*. Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- De Micheli, M. (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza.
- De Torre, G. (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Tomo I. Ediciones Guadarrama.
- Dubatti, J. (2017). Les Mamelles de Tirésias (1917) de Guillaume Apollinaire en la historia teatral: ¿vanguardia histórica o experimentalismo? Análisis de su poética. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 29-54.
- Eliot, T. (2006). *La tierra baldía*. Ed. bilingüe de Viorica Patea. Trad. de José Luis Palomares. Cátedra.
- Eliot, T. (2012). *The Waste Land*. Trad. y ed. crítica de Rolando Costa Picazo. Academia Argentina de Letras.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Osorio, O. (2002). «*La Tierra Baldía*: un Palimpsesto del siglo xx». *Espéculo: Revista de estudios literarios*. N.º 20. Universidad Complutense de Madrid. <https://biblioteca.org.ar/libros-comedias/5585.html> (22/02/2023).