

UN ANALISIS NARRATOLOGICO DE *THE WASTE LAND*: LA FICCIONALIDAD DEL CONSTRUCTO

Francisco COLLADO RODRIGUEZ

Universidad de Zaragoza

Intentar decir algo sobre *The Waste Land* a estas alturas puede parecer un tanto pretencioso o una actividad condenada al fracaso desde su comienzo. No es mi propósito, por razones de espacio, entrar en un análisis exhaustivo de tan famosa obra, ni tan siquiera intentar demostrar la validez de alguna lectura «novedosa» de tan difícil texto, sino tan sólo desarrollar, en líneas generales, un análisis narratológico de la misma en la creencia de que ello demostrará —o, al menos hará plantearse nuevas dudas al lector eliotiano— que el tema fundamental de la obra no es la disolución de la civilización occidental, ni tan siquiera la necesidad de regeneración de ésta a través de unos reconstituidos ritos de fertilidad, temas que tradicionalmente han sido erigidos por la crítica literaria como los pilares básicos del texto de Eliot¹. Por el contrario, el análisis narratológico, ayudado de la vieja estilística², nos descubrirá, espero, que el fa-

¹ Este tipo de crítica sobre *The Waste Land* se ha desarrollado desde muy pronto y los ejemplos serían abundantísimos. Véase, a este respecto, el famoso *Castillo de Axel*, de Edmund Wilson (Madrid: Cupsa, 1969 [1931], pp.88-95); el artículo de Francis Noel Lees «Mr Eliot's Sunday Morning Satura ...», en *T.S.Eliot: The Man and His Work* (Allen Tate, ed.; Harmondsworth: Penguin, 1971 [1966]; pp. 343-52); el ya clásico volumen de T.S. Pearce *T.S.Eliot* (Londres: Evans Bros. 1967; pp. 95-105). Grover Smith, en su estudio *The Waste Land* (Londres: Allen & Unwin, 1983), y especialmente en el Capítulo 4 del mismo, se centra también en el análisis de las fuentes y en la importancia del elemento mítico del poema; sin embargo, versando sobre el uso de las Notas, este crítico se aventura a afirmar: «The created myth in *The Waste Land* is at all points a burlesque myth, but none the less serious and universal» (p. 86; mi énfasis). Ronald Bush, en *T.S. Eliot: A Study in Character and Style* (Oxford: Oxford University Press, 1984) se refiere más irónicamente a la validez, para la temática del poema, de las fuentes de Weston y Frazer pero, aun así, no descarta el poder unificador y mítico del mismo: «It may be, ..., that Eliot had some kind of short-lived religious illumination during the process of re-envisioning the fragments of his poem, and that his reshaping points to the recognition of a pattern in his life that he had not seen before» (p. 72).

² En sentido lato; representada por la actividad crítica desarrollada, por ejemplo, por Amado Alonso en *Materia y forma en poesía* (Madrid: Gredos, 1977; 3ª Ed.), o F. Lázaro Carreter y E. Correa Calderón en su archifamoso *Cómo se comenta un texto literario* (Madrid: Cátedra, 1987; 25ª Ed.).

moso texto se asienta en la imposibilidad de conocimiento a través del lenguaje y en el cinismo³ de su autor.

Bien es sabido que *The Waste Land* presenta, como texto, muchas peculiaridades que producen en él una lectura muy difícil y una casi imposibilidad de catalogación, hecho que motivaría en el crítico taxonomista un cierto nerviosismo. ¿Nos encontramos con un poema lírico o narrativo? ¿Dónde está su lógica o el porqué de su aparente carencia de lógica? Las dificultades aumentan si consideramos que el mismo Eliot elaboró para su poema un aparato editorial que insertó en la primera ocasión en que éste se publicó como libro⁴: en este aparato editorial el Eliot-Editor introduce una serie de notas que aparentemente ayudarían a realizar una lectura del poema más satisfactoria y clara. Pero la realidad parece ser otra pues en casi todas las ocasiones las notas aportadas por este Editor remiten a otras obras escritas, literarias en buena parte, lo que hace que el lector entre en un complejo de abrumadoras referencias o que elija ediciones, como la conocida de *The Norton Anthology*, en que un segundo editor ha intentado clarificar las Notas proporcionadas por el Editor-Eliot. Oscuridad, complejidad, enrevesamiento: el lector que conozca la teoría crítica desarrollada por el famoso poeta se percatará de que la editada *Waste Land* ciertamente responde a ese conocido párrafo que su autor escribiese poco antes en «The Metaphysical Poets»:

We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary language into his meaning...⁵.

El lector de la teoría crítica de Eliot no debería, sin embargo, creer a pies juntillos todo lo que el famoso escritor propone⁶: la actividad de leer *The Waste Land* es ciertamente difícil pero el «contenido» del poema tal vez se disuelve en el vacío, en lugar de «aprehender» esta compleja civilización del presente.

El análisis narratológico⁷ del texto editado de *The Waste Land* nos llevaría a formular el siguiente esquema:

³ En el sentido filosófico, y no despectivo, del término.

⁴ Circunstancia que se produjo a finales de 1922, a poco de que el poema *The Waste Land* viese la luz, por primera vez, en el número 1 de *Criterion* (noviembre 1922).

⁵ J. Hayward, ed. *T. S. Eliot: Selected Prose*, Harmondsworth y Londres: Penguin and Faber & Faber, 1953; p. 118.

⁶ A este respecto véase el análisis de carácter deconstructivista elaborado por Louis Menand en *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context* (Oxford: Oxford University Press, 1987). Sobre lo inconsistente de las teorías literarias de Eliot, véanse especialmente los capítulos sexto («Poetry as Poetry») y séptimo («The Cultural Critic»).

⁷ Para el estudio narratológico que sigue me he valido principalmente de las teorías expuestas por Gerard Genette en *Narrative Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972]) y en



En este esquema, que trata de reproducir los distintos niveles en que operan los actos comunicativos en la lectura del texto, nos encontramos, presentando el nivel más profundo aquí analizado —la historia—⁸, con la existencia de un narrador de múltiples voces que nos presenta una serie de hechos acaecidos a varios personajes en tiempos y lugares diversos; este narrador a veces se dirige directamente a su narratario a través, por ejemplo, de la conocida referencia a un texto previo de Baudelaire, «hypocrite lecteur! —mon semblable,— mon frère!» (v. 76). Por encima de este narrador, de la historia que cuenta⁹, y del narratario, nos encontramos con el Eliot-Editor que glosa sobre el poema cuya voz principal es el mencionado narrador: habría que creer, por consiguiente, en la omnisciencia de este Editor que, en términos genetteanos, es con respecto al poema tan extradiegético¹⁰ como parecía ser el narrador con respecto a la historia que nos cuenta en el poema: ambas entidades, narrador y Editor, en sus respectivos roles, estarían por encima de aquello sobre lo que versan y dispondrían, consecuentemente, de una visión irónica y distanciada de sus objetos narrativos. Por encima, a su vez, del nivel del Editor que se dirige a un hipotético lector

Narrative Discourse Revisited (Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983]); y de Mieke Bal en *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1985). Por la confusión terminológica que podría producirse, me permito aclarar que mi utilización de los términos «historia» y «texto» los he tomado de esta última autora.

⁸ Por razones de espacio no entramos en el análisis de la «fábula». En todo caso, el estudio de este último nivel no haría sino señalar, aún más, el carácter regresivo del texto eliotiano.

⁹ Entendemos que, en un sentido general, el poema de *The Waste Land* tiene un carácter narrativo: es decir, se nos relatan una serie de eventos localizados —aunque de manera distorsionada— en el espacio y en el tiempo, apareciendo además un conjunto de personajes que intervienen en dichos eventos (véase M. Bal, op. cit., pp. 3-10).

¹⁰ Sobre el concepto de extradiegético véase G. Genette *Narrative Discourse*, op. cit., pp. 228-29.

erudito, estaría en nuestro análisis narratológico la figura del autor implícito, entidad que representa las posibles intenciones últimas que el autor real perseguiría al escribir el texto y que sólo la pericia de un lector —real— capaz de leer estas implicaciones podría descubrir. El conocedor de la crítica escrita sobre *The Waste Land* sabe que frecuentemente la figura del Editor del poema se ha confundido con las intenciones últimas de Eliot: es decir, se ha venido asumiendo que el Eliot-Editor se correspondía perfectamente con el autor implícito; otras veces se ha destacado, por el contrario, que las Notas no parecen aclarar realmente el «significado» del poema pero ello se ha erigido, a su vez, en la afirmación de que el poema no tiene «significado» y que Eliot (y no el Editor) sólo pretendía sugerir que en la poesía contemporánea no se debe buscar un significado lógico¹¹.

Pero el tiempo pasa y tras el Modernismo se ha abierto otro período cultural bautizado como «Postmodernismo» donde, probablemente, estemos en condiciones de comenzar a comprender mejor el espíritu modernista y las implicaciones metafísicas de *The Waste Land*: la técnica de regresión «ad infinitum», una «mise en abyme»¹² en sentido lato, puede ayudarnos a entender tal vez mejor este texto de difícil comprensión. Comencemos, por consiguiente, por el nivel de la historia.

Un análisis estilístico del poema nos descubre que está construido sobre un número limitado de recursos que se repiten a lo largo de sus versos. A saber:

1. La utilización de múltiples símbolos, que en nada extraña pues Eliot ha confesado en numerosas ocasiones el influjo del simbolismo francés en su poesía. Abril, la roca, la sombra, el agua, la capilla del Grial y un largo etcétera ponen de manifiesto que esta técnica produce un claro confusionismo (perdónese la paradójica expresión). Nótese, sin embargo, que el símbolo es, en un poema, un significante que se refiere a uno o varios significantes que a su vez se refieren a sus respectivos significados: es decir, el uso del símbolo introduce un componente de referencialidad dentro del sistema referencial que es la lengua.

2. La hipertextualidad¹³ o el uso de referencias y alusiones extraídas de obras anteriores es otra técnica de uso frecuente. Como es bien sabido, *The*

¹¹ Sobre las diferentes interpretaciones que la crítica ha dado a las Notas, véanse, por ejemplo, T. S. Pearce, op. cit., pp. 95-105; G. Smith, op. cit., pp. 151-52; L. Menand, op. cit., p. 89.

¹² Sobre este concepto, véase el volumen de Lucien Dällenbach *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (París: Seuil, 1977). La denominación misma se ha tomado de las representaciones pictóricas de la heráldica (el escudo dentro del escudo). La importancia de esta técnica de regresión en la literatura del siglo xx es más que evidente. Su aparición en muchas narraciones contemporáneas ha llevado a algunos críticos a afirmar que este recurso es uno de los pilares básicos del Postmodernismo literario. Véanse, a este respecto, los conocidos estudios de Patricia Waugh *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Londres: Methuen, 1984); Linda Hutcheon *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Londres: Methuen, 1985); y Brian McHale *Postmodernist Fiction* (Londres: Methuen, 1987).

¹³ Sobre este concepto, véase Gerard Genette *Palimpsestes* (París: Seuil, 1982).

Waste Land está fundamentada sobre un gran número de citas, en varias lenguas, entresacadas de textos literarios cultos o «populares»¹⁴, antropológicos, bíblicos, llegando incluso a la autoreferencia, con la utilización de citas y personajes entresacados de textos eliotianos anteriores. Nótese aquí también cómo nos adentramos aún más en el uso explícito del componente de referencialidad¹⁵.

3. Existe asimismo una clara tendencia en la historia del poema a pasar de lo general a lo particular y viceversa: de Abril y una conversación en Munich nos vamos a escuchar una voz de características bíblicas que se dirige al Hijo del Hombre, voz saturada de símbolos generales como la piedra o el agua, y de la que nos movemos, una vez más, a los recuerdos específicos sobre la chica de los jacintos, etc.

4. Esta tendencia es pilar, a su vez, sobre la que también se fundamenta la distorsión espacio-temporal: la historia se mueve de un sitio a otro, de un tiempo a otro, siguiendo la asociación de ideas de una voz narrativa que va cambiando de registros y apariencias¹⁶: del personaje de Munich pasamos a la voz bíblica, de ésta a la del amante del jardín de jacintos, a Phlebas, etc, hasta llegar, *mediado* el poema, a Tiresias, que aglutina en sí (con-funde) pasado y presente, hombre y mujer, y cuya voz da paso, con el transcurrir de los versos, otra vez, a diferentes registros de la voz narrativa hasta llegar a la voz del trueno, a las diferentes interpretaciones que le dan a ésta, y a un narrador que, convertido en el Rey Pescador profiere, tras una acumulación final de referencias literarias, la palabra mágica «Shanti», tres veces, para acabar el poema.

5. Pero antes de que esto ocurra la historia, que aparentemente se refiere a la búsqueda de un regenerador «grial» por parte de un personaje principal que se mezcla con la mezclada voz narrativa, nos ha descubierto otro de

¹⁴ «O O O O that Shakespeherian rag!», v. 125.

¹⁵ También podría afirmarse, irónicamente, que con ello nos sumergimos en el carácter «post-modernista» de *The Waste Land*. Obsérvese lo que, hablando de la «heteroglosia» o pluralidad de registros, escribe McHale: «*Poliphony, ... is inadvertent in modernist writing, an unintended side-effect of heteroglossia. Postmodernism erects this advertence into a positive principle; the side-effect is shifted to the center (...). Heteroglossia is used [in Postmodernism] as ... a means of breaking up the unified projected world into a poliphony of worlds of discourse*» (op. cit., p. 167; la cursiva es de McHale, el énfasis es mío). Patricia Waugh sostiene un punto de vista similar, aunque llamando a los postmodernistas «metafictional writers», en oposición a los modernistas (op. cit., pp. 10-11, 21-22, 24, etc). «Metafiction», afirma esta autora, «establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language» (p. 24), argumento que constituye uno de los pilares básicos en la lectura narratológica de *The Waste Land*.

¹⁶ En este sentido, cabe afirmar que el extradiegético narrador de la historia es homodiegético en algunas ocasiones pero heterodiegético en otras. Es decir, a veces es partícipe en los eventos que narra, en tanto que en otras ocasiones no lo es. Gracias a las confusas actuaciones de esta figura, el tiempo de la historia llega a fundirse, en ocasiones, con el tiempo de la narración, confundándose así los roles de partícipe y de narrador de esta sola figura, con lo que la técnica de «cruce de niveles narrativos» o metalepsis resulta ser aún más sobresaliente. Sobre estos conceptos, véase G. Genette, *Narrative Discourse*, op. cit., pp. 234-37.

los motivos principales que la estructuran: la disolución del ciclo mítico y su estancamiento en la «hora violeta». Las descripciones del poema son sombrías: «winter kept us warm» pero el «brown fog» todo lo invade, y con él «the violet hour» y el «violet air»; no es de día ni de noche, el tiempo está parado, el amanecer es simbólicamente indeciso. Por si fuera poco, los «straw men» que Eliot había incorporado en el primer borrador de *The Waste Land*¹⁷ han sido sustituidos por los «living-dead», por la indecisión y la imposibilidad totales («Here one can neither stand nor lie nor sit», v. 340); las fronteras se cruzan y terminan por disolverse, como en los mejores textos postmodernistas¹⁸. El ciclo de regeneración mítica no puede, así, avanzar ni siquiera tras el canto del gallo (v. 393); el trueno no anuncia la lluvia regeneradora y la voz narrativa se hunde en una condición cercana a la entropía freudiana¹⁹.

6. Esta voz ha llevado a su narratario a lo largo de una historia que, tras su apariencia de búsqueda del Grial regenerador, ha insistido abiertamente (tan abiertamente que ello ha pasado, con frecuencia, desapercibido) en la imposibilidad de llegar a ninguna respuesta a través del lenguaje. La segunda parte del poema ofrece, probablemente, el mejor ejemplo de ello: la descripción de una lujosa habitación —donde se agolpa la luz indirecta con un sistema de espejos y reflejos, e icónicos elementos de «mise en abyme»— da pie, tras el diálogo-monólogo de los dos personajes de clase acomodada, a la escena del «pub» donde el irónico narrador delega la voz en una mujer que refiere a sus amigos una conversación con otra amiga donde la primera le recordaba otra conversación que había oído entre la segunda y su marido (vs. 139-67): la referencia a varios niveles narrativos es suficientemente explícita pero no deja de ser, por ello, más que una «referencia». Y para complicar más las cosas, esta tendencia referencial regresiva «ad infinitum» no concluye en el nivel de la historia: el salto hacia el nivel del texto editado nos demostrará, una vez más, que las fronteras que se disuelven no son tan sólo las mítico-temporales.

En efecto, las famosas «Notes on *the Waste Land*» no pueden comenzar de una manera más claramente destructiva contra su propia función:

... Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (...) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. (Prefacio a las «Notes»).

¹⁷ Véase *The Waste Land: a facsimile and transcript*, Valerie Eliot, ed. (Londres: Faber & Faber, 1971).

¹⁸ O ¿deberíamos escribir «contemporáneos»?

¹⁹ Sobre este concepto, véase Rosemary Jackson *Fantasy: The Literature of Subversion* (Londres: Methuen, 1981; pp. 73-82). Analizando la importancia que las teorías filosóficas de la época tuvieron para el poeta, Menand escribe: «as Eliot puts it, "immediate experience, at either the beginning or end of our journey, is annihilation and utter night". From any conceivable human standpoint, nonrelational experience describes a condition *indistinguishable from death*, and it is difficult to see what sort of pathos could attach itself to the recognition of our exclusion from such a state» (op. cit., p. 49; las palabras que he subrayado podrían perfectamente ser sustituidas por el término «entropía» en el sentido arriba señalado).

Primero nos ha dicho el Editor que el libro de Jessie Weston, *From Ritual to Romance*²⁰, es más efectivo que sus propias Notas para «aclarar las dificultades del poema» y más adelante recomienda dicho volumen a «aque- llos que piensen» que tal aclaración «merece la pena». Las implicaciones son más que obvias: las Notas no cumplen fielmente la función que tradi- cionalmente se ha atribuido a este tipo de labor, es decir, la aclaración tex- tual; y además se pone en duda la validez de toda intención de exégesis por parte de los lectores. Junto a la lectura del libro de Weston, el Editor reco- mienda asimismo en este Prefacio la consulta de la conocida obra de Sir James G. Frazer *The Golden Bough*²¹, señalando que cualquiera que conozca esta obra antropológica «will immediately recognise in the poem certain re- ferences to vegetation ceremonies», y a partir de aquí el «lector» de las No- tas (narratológicamente un narratario a nivel editorial) entrará en un nuevo sistema de referencias sobre referencias en el que la voz editorial irá minan- do progresivamente su propia capacidad cognoscitiva. Así, pronto nos en- contramos con la Nota al verso 46, donde se lee:

I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards (...) The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because *he is associated in my mind* with the Hanged God of Frazer, and because *I associate him* with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V(...) The Man with Three Staves (...) I asso- ciate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself. (Mi énfasis)

La falta de conocimiento de la voz narradora (y editora en este nivel) se suma al énfasis que ella misma pone en lo arbitrario de su subjetividad. Por si fuera poco, el lector de las obras de Weston y Frazer descubre que éstas no vienen a aclarar mucho sobre el significado del poema. En el resto de las Notas —además de que éstas suponen un sistema de referencias sobre el po- ema— se acumulan, como en aquél había ocurrido, las referencias a activi- dades de percepción individual. Las dudas sobre la posibilidad de conoci- miento se incrementan ante ejemplos como el siguiente:

The following lines *were stimulated by the account* of one of the Antarctic expeditions (*I forget which, but I think one of Shackleton's*): *it was related* that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant *delusion* that there was *one more member* than could *actually* be counted. (Nota al verso 360. Las cursivas negritas son de Eliot; el énfasis es mío)

Nótese cómo, una vez más, se socava el carácter verosímil del propio texto: el relato indeterminado de algún miembro de una imprecisa expedi- ción al Artico da pie, en el nivel de la historia del poema, a una pregunta:

²⁰ Jessie L. Weston *From Ritual to Romance*, Gloucester, Mass: Peter Smith, 1983 (1920).

²¹ James G. Frazer *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 13 vols., Londres y Nueva York: Macmillan, 1922 (1915).

«Who is the third who walks always beside you?» (vs. 360). Además, ¿quién hace la pregunta? y ¿quién es el «you» cuestionado?

No es de extrañar, por consiguiente, que el aparato «crítico» que las Notas proporcionan concluya, en la «explicación» del verso 433, de la siguiente manera:

Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. «The Peace which passeth understanding» is our equivalent to this word.

«Shantih» es el final de un Upanishad de la misma manera que ésta es la última nota del texto de *The Waste Land*, y «Shantih» sugiere la necesidad de una respuesta que está más allá del conocimiento humano, expresado por medio del lenguaje, porque éste es un instrumento que no puede aprehender la realidad: el signo nos lleva al signo, el referente al referente. Cuatro décadas más tarde, Joseph Heller, acordándose del «año mágico» del Modernismo, titularía su más famosa novela *Catch-22* (1961) para presentarnos la dura y absurda condición de un ser humano atrapado en la celda del lenguaje, pero ya en aquel año mágico de 1922 Ludwig Wittgenstein había sacado una conclusión aparentemente similar a la del famoso poeta anglo-norteamericano: «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse»²². El irónico Eliot eligió hacer, sin embargo, lo mismo que el famoso filósofo hiciese en el *Tractatus*: emplear cínicamente el lenguaje, como una escalera que luego se tira, para sugerir la imposibilidad de comunicación lingüística con los demás seres y con la realidad²³.

La vía de conocimiento a través del lenguaje está cortada. Por encima del narrador del poema y del Editor de las Notas, la hipotética figura narratológica del autor implícito nos descubre que no se puede construir una epistemología, y si a esto unimos la posible postura nominalista de Eliot cuando escribió *The Waste Land*²⁴, podremos explicarnos ya que el texto editado del poema concluya precisa e irónicamente con el término «word». Tanto el nivel de la historia narrada en el poema como el nivel textual que incorpora los comentarios del extradiegético Editor nos ayudan, en el último nivel comunicativo, a descubrir la autoafirmación de la ficcionalidad del

²² «Wovon man nicht sprechen kann, da über muss man schweigen», última proposición de su célebre *Tractatus logico-philosophicus* (Madrid: Alianza, 1984 [1922]; 6ª Ed.; trad. de E. Tierno Galván).

²³ En este sentido, podría afirmarse que el Eliot de *The Waste Land* es más radical que otros autores modernistas que, como Joyce o Woolf, presentaban la posibilidad de experimentar una revelación «epifánica» o una «visión».

²⁴ Unos años antes, en su tesis doctoral, Eliot había escrito: «No symbol, I maintain, is ever a mere symbol, but is continuous with that which it symbolizes. Without words, no objects. The object, purely experienced and not denominated, is not yet an object (...) we have no objects without language» (*Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Londres: Faber & Faber, 1964; pp. 132-33). Un análisis más detallado de las probables posturas epistemológicas de Eliot (o de la ausencia de tales posturas) puede encontrarse en Menand, op. cit., Capítulo tercero («Problems About Objects»).

texto: «These fragments I have shored against my ruins» (vs. 431) nos lleva a concluir en el carácter de «constructo» del poema, constructo elaborado gracias a la autoafirmación de su ficcionalidad, al cruce de las fronteras entre los distintos niveles narratológicos, a la «mise en abyme»; a la destrucción, tal parece, de la fe en el lenguaje, ahora inútil herramienta para ir más allá del texto mismo. Fuera del texto, y de los dominios del autor implícito, el lector real podría pensar que la tan enfatizada técnica de regresión «ad infinitum» sigue operando para sugerirle, además, el carácter ficticio de la vida²⁵; pero, por la aparente necesidad que conlleva la imposibilidad epistemológica, todo queda en eso: en mera sugerencia lingüística.

Si Eliot hubiese escrito su famoso poema cincuenta años más tarde, probablemente una parte de la crítica actual se apresuraría a señalar que *The Waste Land* es el ejemplo perfecto de la literatura que se escribe en el período bautizado como «Postmodernismo». Pero nuestro poema estaba ya escrito en 1922, pudiendo constituir así una llamada de atención para aquellos que aún piensan que la literatura ha experimentado un cambio sustancial en los últimos años.

²⁵ Véase al respecto P. Waugh, op. cit., pp. 24-27. En las páginas 21-22 de su estudio, Waugh ofrece a sus lectores una lista de «features typical of post-modernism», y concluye: «In all of these what is foregrounded is the writing of the text as the most fundamentally problematic aspect of that text.» Si revisamos tal lista, nos será fácil concluir, de acuerdo con los criterios en ella expuestos, que *The Waste Land* es una obra «postmodernista» (!!!).

