

## El problema de la ficcionalidad de Prufrock en *The love song of Alfred J. Prufrock* de T. S. Elliot

.....  
Laura Lojo Rodríguez

*The analysis of "Prufrock" was not an attempt to find origins, either in literature or in darker recesses of my private life, it was an attempt to find out what the poem really meant - whether that was what I meant it to mean or not. And for that I was grateful (...). The first danger is that of assuming that there must be one interpretation of the poem as a whole that must be right (...) But for the meaning of the poem as a whole, it is not exhausted by any explanation, for the meaning is what the poem means to different sensitive readers*

T.S. Elliot parece sostener que el poema es una entidad autónoma que se significa en sí misma. El instrumento de trabajo primordial del poeta, las palabras, están irremediabilmente ligadas a una tradición, a un contexto que no es personal o individual, sino social. De un modo inevitable, las palabras remiten a otro contexto, a lo que ya se ha dicho con anterioridad y esto hace que cobren autonomía con respecto a su productor - o incluso podría decirse transcriptor - para significarse. La finalidad de la presente comunicación es explorar las posibilidades del personaje de Prufrock en "The Love Song of Alfred J. Prufrock" como ente de ficción en base al lenguaje en que está construido, analizar el peso de la tradición literaria en el poema actualizada en

forma de citas, previo análisis de su contexto inicial y examinar la funcionalidad de éstas en el poema como elemento orgánico y no como mero artificio retórico. El poema se abre precisamente con una cita de Dante que dará la clave para la su interpretación, en la que el conde Guido se dispone a hablar desde el infierno: 295

*S'io credessi che mia risposta fosse  
A persona che mai tornasse al mondo,  
Questa fiamma staria senza più scosse.  
Ma per ciò che giammai di questo fondo  
non tornò viva alcun, s'ìodo il vero,  
Senza tema d'infamia ti rispondo*

Es un extraño comienzo en lo que se refiere a las expectativas que el título del poema crea en el lector. La cita habla del silencio de los muertos, de oscuridad, del abismo del infierno.

Establece la localización del personaje (en la muerte, en el infierno), pero la cita se interrumpe cuando el conde Guido se disponía a hablar y, en su lugar, comienza el poema con la voz, suponemos, del protagonista, de Prufrock, dirigiéndose a otra persona, a un supuesto acompañante, estableciendo además una conexión sintáctica con la cita:

*Let us go, then, you and I'*

.....  
<sup>1</sup> Elliot, T.S., "The Love Song of Alfred J. Prufrock", Selected Poems, London, Faber & Faber, 1990, publicado por primera vez en 1954. Todas las referencias bibliográficas de la presente comunicación han sido tomadas de la edición de 1990 arriba mencionada.

Sin embargo, lo más inquietante del pasaje es que el conde Guido accede a hablar porque sabe que su testimonio no será oído jamás por persona alguna viva, ya que los muertos no tienen voz.

Es casi, entonces, una contradicción que el título del poema aparezca inmediatamente antes que esta cita. Una canción sólo puede constituirse como tal si es cantada, o al menos recitada, pero Guido habla de silencio, de la incapacidad de oír lo que está a punto de ser contado y, por otro lado, el amor necesita también una voz para poder ser expresado.

Inconscientemente, se espera una aclaración a lo largo del poema, pero lo que aparece en su lugar es una sucesión de visiones que aparentemente no guardan conexión alguna entre ellas: las calles de una ciudad, la niebla extendiéndose en la noche, conversaciones ajenas, ecos de voces proféticas de la tradición judía entremezcladas con relatos evangélicos.

En el mismo nivel se enlazan las alusiones a Hamlet, John Donne, Hesfodo y Marvell, pasteles y té de reuniones sociales, ecos de voces que se refieren a Prufrock y por último, la referencia a los cantos de sirena que Prufrock oye pero que no van dirigidos a él. El único patrón recurrente que aparece a lo largo del poema es el "blank verse"<sup>2</sup> y la multitud de preguntas que Prufrock se hace a sí mismo. Podría pensarse que todo ello es simplemente producto de la concepción de Eliot de la poesía como una sucesión de imágenes fragmentadas e inconexas, pero también podría pensarse que la tradición literaria a la que las citas remiten son, en parte una recreación de Prufrock como personaje de ficción en un intento de recuperarla en su contexto y que, por ello, tienen una función relevante en el poema. Por todo ello, es necesario concentrarse en Prufrock como personaje de ficción, analizar el contexto en el que escribe, el por qué de sus citas y, si es posible, dilucidar cómo el personaje se concibe a sí mismo a través de sus palabras, desentrañar su identidad como ente de ficción. A este res-

pecto, la cita inicial del *Inferno* es la piedra angular que proporciona la clave del que será el tono dominante del poema. Es significativo que el conde Guido, la voz lírica a la que los versos se atribuyen, esté muerto<sup>3</sup>.

Por otro lado, el "yo" lírico accede a hablar, a contar su historia sólo porque sabe que ésta jamás será oída, porque nadie puede regresar con vida del infierno, y porque los muertos no tienen voz o, al menos, es incomprendible para los vivos. Esta situación abre una multitud de posibilidades para la interpretación, pero yo he escogido sólo una: considero que la cita no fue elegida aleatoriamente, sino que tiene una función muy determinada, a saber, establecer el entorno y la situación desde la que Prufrock habla.

Desde ese momento, se asume que la cita tiene tal lugar preferente en la tipografía del poema porque ambos hablantes líricos comparten una situación semejante, porque es un punto aclaratorio para entender la perspectiva desde la que el hablante lírico de "Prufrock" se expresa. Prufrock, al igual que el conde Guido, se atreve a "cantar" su canción de amor porque sabe que ésta jamás será oída.

La muerte, que como veremos es el inicio y final del poema y a la que se alude repetidas veces, no es necesariamente una muerte física, sino espiritual<sup>4</sup>, pero que trae consigo indecisión, parálisis... pero sobre todo incapacidad para la expresión del "yo", de la interioridad, o bien porque no existe en absoluto o bien porque la expresión personal supone establecer unas bases de comunicación previas que tampoco funcionan. A este respecto, es irónico que el poema se denomine "love song", porque esta canción nunca será cantada, ni siquiera recitada: Prufrock, como veremos, y al igual que Guido, nunca se atreverá a hacerla pública.

Existe una gran disparidad entre las expectativas creadas mediante la elección del título y lo que en rea-

<sup>2</sup> El "blank verse" responde a una larga tradición en literatura inglesa. Milton lo utilizó con maestría en su poema épico *Paradise Lost*, en el que relata la caída del hombre y los caminos de Dios a los hombres. Desde entonces, apareció vinculado casi exclusivamente a la tradición heroica de la poesía épica. Que Eliot lo utilice en "The Love Song to Alfred J. Prufrock" crea de nuevo unas expectativas que otra vez se ven frustradas, ya que Prufrock, como se verá, no se trata de ninguna figura heroica y sus hazañas se limitan a la indecisión y la duda que en ningún momento encuentran una salida.

<sup>3</sup> Este factor enlaza con la consideración de la poesía como el arte de la impersonalidad de T.S. Eliot. Utiliza la prosopopeya en el sentido en el que los retóricos clásicos la entendían: dar voz a lo que no la tiene. Los muertos carecen de vida, y por lo tanto de palabra.

<sup>4</sup> La muerte del espíritu, que implica una existencia estéril, es un tema recurrente en toda la poesía de T.S. Eliot. En *The Waste Land* se contraponen continuamente con la vida del espíritu, que paradójicamente puede encontrarse en la muerte cuando ésta tiene un sentido.

lidad es el poema: un monólogo, en el que en ningún momento se habla de amor, sino que se desarrolla en torno a un conjunto de visiones que el protagonista ofrece de su realidad.

Para Prufrock, las pasiones no realizadas se convierten en visiones, tanto como poema o ente de ficción y él mismo es consciente de ello:

*And indeed there will be time (...)  
And time yet for a hundred indecisions,  
And for a hundred visions and revisions.  
ll. 21, 31-33.*

Prufrock no es un visionario, sino un "revisor", en el sentido de su poesía. No es capaz de escribir, no es capaz de consumir el acto literario, como no es capaz tampoco de consumir amor. El poema es una revisión de sus "visiones" particulares de la realidad, de cómo se ve a sí mismo y de cómo lo ven los demás:

*With a bald spot in the middle of my hair,  
They will have Time to turn back and descend  
the stair, and they will say: "How his hair is  
growing thin"  
ll. 39-41 ll. 39-41.*

Pero es incapaz de encontrar el referente de los signos que emplea:

*It is impossible to say just what I mean (...)  
That is not it at all,  
That is not what I meant, at all  
ll. 105, 109-110.*

y la indecisión convertirá su creación literaria en una quimera ("*Do I dare/ disturb the universe?*", ll. 45-46).

Para Prufrock, escribir es, sin embargo, muy importante, y para ello debemos situarnos en el mito y tradición de Narciso. El individuo que construye o reafirma su identidad necesita pruebas palpables de su misma justificación como individuo, de su existencia, a través de un proceso de identificación (la figura humana reflejada en el espejo es el estadio más conocido como aprendizaje e incluso como reafirmación del yo, pero también el buscar la propia imagen en un hijo, etc.).

Uno de los procesos más obvios y que más interesa a este propósito es también la búsqueda de lo que hay de propio, personal en el lenguaje, en su manejo,

en el modo peculiar en que cada individuo lo emplea, en su propio idiolecto. En la esfera inmediatamente posterior, también es posible reafirmar la identidad a través de un proceso de escritura, una de las formas más complejas de expresión de la individualidad. En este sentido, escribir en una lengua adquirida que es anterior al "yo" y que ha sido utilizada e incluso maleada mucho antes supone el reto de encontrar lo individual en lo colectivo, supone hacer de lo común una expresión nueva, personal.

Sin embargo, si la identidad no existe, si no hay términos con los que el "yo" se pueda identificar: entonces la escritura tampoco puede existir como tal. En el caso de Prufrock, esta expresión no existe, porque la canción nunca se escribe, permanece oculta en el abismo de la interioridad de Prufrock. Su canción de amor, que necesariamente tendría que partir de la interioridad y exteriorizarse para constituirse como tal, toma el camino contrario: Parte de las visiones que Prufrock alimenta de la realidad para tornarse sobre sí mismo y allí cerrarse irremediamente, donde el lenguaje ya no significa, porque ha perdido totalmente su conexión externa con el "otro", su referente. Prufrock se vuelca sobre sí mismo en busca de su identidad, pero esto provoca el efecto contrario. Como señala Maud Ellmann, "es como una carta sin dirección que se devuelve al remitente".

Esta búsqueda incasante y enloquecida del "yo" de Prufrock provoca no el encuentro, sino la fragmentación, al igual que su búsqueda desesperada de la realidad del otro con la que se pueda identificar y le sirva de referente desemboca en una sucesión de visiones e imágenes inconexas. Prufrock se ve a sí mismo como lo ven otros, porque siente la necesidad de identificarse con el "otro", con lo otro.

Por otro lado, Prufrock también tiene una visión de sí mismo, donde confluyen sus "yo" pasados y futuros con todas las posibilidades que éstos ofrecen, aunque tamizados por la desilusión del presente. Es en esta luz como podrían ser leídas las alusiones a ese "you" que aparece varias veces a lo largo del poema:

*Let us go, then, you and I (...)  
Time for you and time for me.  
ll. 1, 31.*

You and I" han sido identificados de muy diver-

<sup>5</sup> Ellman, Maud, *The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987, p. 153.

sas formas por la crítica: “you” podría remitir al lector implícito del texto, a una amante o a un “unidentified male companion” como el mismo Eliot sugirió, lo que, para algunos críticos, podría apuntar hacia una relación homosexual. Las dos primeras hipótesis no parecen muy acertadas si tenemos en cuenta que la canción no tiene voz, que nunca fue cantada.

La tercera no contradice la posibilidad de que el “you” refiera a una dimensión del propio Prufrock, dirigiéndose entonces hacia la fragmentación de la personalidad.

Una de las dimensiones de Prufrock podría corresponder a su “yo” oculto, a lo que él piensa que es o a lo que le gustaría ser, buscando un referente en todos los entes de ficción con los que él, en algún momento se identifica. Esos “yos”, al no estar limitados por el espacio o el tiempo, ofrecen más posibilidades que el “yo” que remite al ente que “el otro” identifica con Prufrock, el “yo” social, formulado en el espacio y tiempo concreto, formulado en un lenguaje específico que no coincide con el suyo propio y que hace que su propia interioridad le parezca extraña:

298 *I have measured out my life with coffee spoons,  
I know the voices dying with a dying fall*  
ll. 51-52.

\* \* \*

*he eyes that fix you in a formulated phrase,  
And when I am formulated, sprawling on a pin,  
When I am pinned and wriggling on the wall (...)*  
ll. 55-58.

El título del poema, “The Love Song of Alfred J. Prufrock”, remite a las posibilidades del “yo” oculto de Prufrock que, por el momento, no pueden realizarse en un tiempo presente, y el lector sospecha, a juzgar por el poema, que tampoco en un futuro. “Prufrock” explora las posibilidades de “amor” y de “canción”, pero no alcanza ni lo uno ni lo otro, es totalmente imposible, porque ni la canción ni el amor fueron para Prufrock consumados.

Esto pone en duda la identidad de Prufrock como individuo o como ente de ficción e incluso, en sentido estricto, pondría en duda la propia existencia del texto y habría que suponer un transcriptor del pensamiento de Prufrock: para que el lenguaje exista, debe haber una actualización del pensamiento, un paso que, al menos en el poema, no tiene lugar. Por todo ello, permanece en la oscuridad si Prufrock escribe realmente, si es él quien produce el poema o si es el propio poema el que crea a Prufrock como ente de ficción.

Quizás la razón por la que Prufrock no escribe nunca su canción ni utiliza el lenguaje para traducir sus pensamientos en palabras sea porque para ello necesita un lenguaje adquirido, heredado, en el que él es hablado y no habla. Prufrock podría sentir la impotencia de que son las palabras las que manejan su individualidad y no al revés, la frustración de no encontrar nada de sí mismo en un lenguaje utilizado por otros y por ello estéril y exhausto.

Podría considerarse como una fórmula para preservar su identidad la no-producción, manejando tan sólo ideas y visiones y no un lenguaje adquirido. Prufrock, pues, se vuelca aún más sobre sí mismo para evitar la desintegración de su identidad, pero la disparidad entre lo que él piensa que es y lo que los demás opinan de él provoca la fragmentación.

Por otro lado, aún en sus pensamientos, Prufrock necesita a menudo, como cualquier hablante, la imagen visual de la palabra escrita, del lenguaje, lo que irremediablemente le remite a una tradición en la que sus palabras ya han sido empleadas, sus dudas formuladas y sus sentimientos descritos con anterioridad.

Sin embargo, Prufrock necesita de esa recurrencia, de esa tradición, porque todo ello es también parte de sí, y, paradójicamente, también construye su identidad:

*And I have known the eyes already, known  
them all,  
The eyes that fix you in a formulated phrase,  
And when I am formulated, sprawling on a pin,  
And when I am pinned and wriggling on the wall,  
Then how should I begin  
To spit out all the butt-ends of my days and  
ways?  
And how should I then presume?*  
ll. 55-61.

La estrofa es tremendamente reveladora. Prufrock asegura que no puede utilizar un lenguaje adquirido, porque va ligado a un determinado referente (“(...) and when I am pinned (...) Then how should I begin/ to spit out all the butt-ends of my days and ways”).

El lenguaje lo utiliza y lo formula, porque se significa a sí mismo. Para Prufrock, no es el instrumento adecuado para expresarse, ni siquiera para crear una ficción (“...And how should I then presume?”), porque el lenguaje siempre remite al “otro”, a la otredad, fue configurando una tradición. Prufrock es incapaz de conciliar el “yo” y la tradición, por lo que es incapaz de crear, de escribir:

*Should I, after tea, cakes and ices,  
have the strength to force the moment  
to its crisis?*

*But...I was afraid.*

ll. 79-80, 86.

Prufrock es él mismo una imagen fragmentada, al igual que su propia escritura, que se ve continuamente interrumpida y que no sabe ni cómo comenzar (“And how should I begin?”).

Esta es una conclusión lógica si tenemos en cuenta que el narcisista ama lo que es realmente, lo que era en un pasado, lo que le gustaría ser y aquella persona o personas con las que una vez se identificó o le gustaría identificarse en un momento dado. De este modo, cobran sentido todas las referencias a personajes literarios con los que Prufrock siente que existe una conexión: el conde Guido, que, como él, jamás se atrevió a dar voz a su canción, el príncipe Hamlet, con el que comparte la sombra de la duda que se convierte en un fantasma:

*No! I am not Prince Hamlet,  
nor was meant to be (...)*

l.111

Y a la vez su bufón Yorick, como él, una figura tragicómica en ocasiones portadora de una paradójica sabiduría:

*At times, indeed, almost ridiculous-  
Almost, at times, the Fool.*

l. 119.

Prufrock cree saber, además, que en toda dimensión poética hay también una profética. El poeta es el profeta del presente y del futuro, amparado por la ficcionalidad, pero también es el profeta del pasado, el que se recrea en lo que pudo haber sido, en lo hipotético que en el pasado hay y que, por otro lado, es real, porque nunca sucedió, no está sujeto a las leyes del tiempo ni de la palabra, no es formulado, y, sobre todo, el poeta es el que se recrea en el otro, en la otredad. La conjunción de estas tres dimensiones abre posibilidades nuevas que no están delimitadas por las leyes físicas, pueden adaptarse a cualquier tiempo y lugar, y por ello tienden a la universalidad, que es el propósito frustrado de Prufrock y de su poesía.

La universalidad es importante, porque trasciende la realidad inmediata, es la esencia de la verdadera poesía, conjuga en un presente la doble dimensión de pasado y futuro, dimensiones que los profetas siempre tenían.

Su punto de partida está en su raigambre a la fuerte tradición en la que firmemente creían y en la que fue-

ron criados, pero también viven comprometidos en un presente e intentan eliminar sus defectos y limitaciones. A esto hay que añadir una dimensión futura, visionaria.

Prufrock parece creer que la palabra se superpone a la personalidad del poeta, que es lo que el profetismo supone, ya que realmente es Dios quien se sirve de lo humano para transmitir su mensaje divino. Sin embargo, hemos visto ya cómo Prufrock no acepta esta premisa y por ello nunca canta su canción.

El profetismo tampoco tiene sentido si la palabra no es pública, y remite constantemente al “otro”, a un receptor que está ejemplificado en la humanidad. Esto es, sin embargo, lo que Prufrock parece detestar, la desaparición de su dimensión personal en el lenguaje. Los auténticos profetas mantienen una actitud de lucha siempre a través de la palabra, que es su única arma. Para ellos es tan importante que requiere un valor excepcional, e incluso algunos de ellos expresan, como Prufrock, su miedo a ella por no considerarse todavía preparados:

*The word of the Lord came to me, saying,  
“Before I formed you in the womb I knew you,  
before you were born I set you apart,  
I appointed you as a prophet to the nations”*  
*“Ah, Sovereign Lord”, I said, “I do not know  
how to speak; I am only a child”*

*Jeremías 1, 1-5.*

Prufrock tampoco sabe cómo hablar (“How should I begin?”), también tiene miedo y ni siquiera se atreve a intentarlo, porque cree que tampoco va a encontrar esa palabra que busca:

*And would it have been worth it, after all,  
Would it have been worth while (...)  
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,  
And turning toward the window should say:  
That is not at it all  
That is not what I meant, at all.*  
ll.99-101, 108-110.

La dimensión profética pudo haber pertenecido a las ansias de un “yo” pasado, pero ahora Prufrock es consciente de que, para llevar a cabo su tarea, su creación literaria, también necesita esa voz que le falta, pero, como Jeremías, tiene miedo de hablar y por ello nunca lo hace, por ello su empresa no se consuma:

*I am no prophet - and here's no great matter; (...)  
And in short, I was afraid.*  
ll. 83, 86.

La alusión a las sirenas remite a “Song” de John Donne, y subraya de nuevo la idea de imposibilidad:

*I have heard the mermaids singing, each to each  
I do not think they will sing to me.*

ll. 125-126.

Las sirenas formaban parte de un conjunto de imágenes poéticas que ofrecían un reto de dificultad, similar al de conseguir el favor de la amada.

Prufrock obvia las conclusiones a las que el lector podría haber llegado con esta referencia: escuchar el canto de las sirenas es imposible, como también lo es, no conseguir el amor de su dama, sino el oír su propia voz, el actualizar su discurso para convertirlo en creación poética. Por otro lado, el canto de sirenas también funciona a un segundo nivel. En la mitología clásica, escuchar el canto de sirenas suponía el engaño y la muerte. Prufrock afirma que, sin embargo, el canto no va dirigido a él: ni siquiera ha podido dar vida al exhausto lenguaje porque su silencio le convierte en muerte, en la no-existencia.

Prufrock expone en el poema la imposibilidad de culminar su creación literaria, no es capaz de actualizar su canción de amor a la otredad, porque ni amor ni palabra pueden en él ser consumados.

300 Los problemas de toda creación poética ahogan a Prufrock en un mar de voces literalmente, y su indecisión le hace imposible dilucidar a cuál de ellas escuchar:

*We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and  
brown  
Till human voices wake us, and we drown*  
ll. 129-131.

De este modo termina "The Love Song of Alfred J. Prufrock", que, irónicamente, nunca fue canción,

porque nunca existió, ni nunca habló de amor, excepto sólo para el propio Prufrock.

## ► Bibliografía

Eliot, T.S., *Selected Essays*, Faber & Faber Limited, London, 1990 (primera publicación 1932).

—————, *Selected Poems*, Faber & Faber Limited, London, 1954 (primera publicación).

Ellmann, Maud, *The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987.

Freud, Sigmund, "On Narcissism: An Introduction", *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, (traducción de James Stranhey), The Hogarth Press, 1953-74.

Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot*, Faber & Faber Limited, London, 1949 (primera publicación).

Kenner, Hugh, *The Invisible Poet. T. S. Eliot*, Cambridge University Printing House, 1960.

Mathiessen, F. O., *The Achievement of T.S. Eliot: An essay on the Nature of Poetry*, Oxford University Press, 1935 (first published).

Mill-Courts, Karen, *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1990.

Sicré, José Luis, *Introducción al Antiguo Testamento*, Verbo Divino, Estella, 1992.

Southam, B.C., "Prufrock", "Gerontion", "Ash Wednesday" and *Other Shorter Poems*, Macmillan Press, London, 1973.