

**La semántica del ritmo
en "La canción de amor de J. Alfred Prufrock"
de T. S. Eliot**

Jarmila Jandová

Departamento de Literatura

Universidad Nacional de Colombia

This is no longer the age of Eliot, but Eliot is non the less a poet for our time. . . . his verse, far from closing off the exploration of experience with affirmations of faith, proves to be unceasingly committed to "the intolerable wrestle / With words and meanings" . . . It is a body of work which has much to offer in a time of uncertainty, not least in the demonstration that a wise not-knowing is the opposite of know-nothingness.

(A. David Moody, Preface, *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*)

Una lucha intolerable con palabras y significados es la que han venido librando los estudiosos de la obra de T. S. Eliot a lo largo de este siglo. Cientos de comentarios, artículos y libros, que van desde lo excelente hasta lo inútil, desde el análisis objetivo hasta la subjetividad más extravagante (Brooker 236), han buscado penetrar en el secreto de su creación poética; y no todos han hallado el camino medio entre las afirmaciones de fe y ese "sabio no saber que es el opuesto de la ignorancia" (Moody xiv).

Cuanto más desconcertante el primer impacto de una obra como "The Love Song of J. Alfred Prufrock" o "The Waste Land", cuanto más enigmática y elusiva la obra, tanto más se ha empeñado la crítica en reducir la incertidumbre a juicios concluyentes, la connotación a denotación, la complejidad a simplicidad (por no decir simpleza). Como si quisiera contradecir al propio Eliot, a cuyo juicio ". . . poets in our civilization . . . must be difficult . . .

The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning" ("The Metaphysical Poets", p. 1820).

Nada mejor para ilustrar esta tendencia que la "suerte crítica" que ha tenido "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (en adelante "Prufrock") desde su publicación en 1915 hasta nuestros días. Pocas veces una obra poética tan relativamente breve ha suscitado tantas respuestas tan variadas —desde la admiración hasta el repudio, consignadas en notas, comentarios, artículos y hasta un libro entero (Fleissner)— como este enigmático poema del joven Eliot, que en cierto sentido puede considerarse su primicia poética.

No es mi intención presentar aquí una revisión de los trabajos sobre "Prufrock", una espesura particularmente enmarañada dentro de ese "dark and tangled wood of opinions and counter opinions" que son los estudios eliotianos (Brooker 236); sería imposible por razones de espacio, y además, "the best place to start from, and indeed the only sure place, is wherever we happen to find ourselves" (Moody xiv). Sin embargo, cierta puesta en perspectiva es necesaria para poder establecer qué lugar corresponde a las reflexiones que siguen y qué pretende aportar esta pequeña contribución a los estudios sobre "Prufrock".

En ocho décadas, los comentarios críticos sobre "Prufrock" han vuelto en cierto sentido al punto de partida: el desconcierto y el escepticismo iniciales cedieron a la recepción entusiasta, que luego fue aquietándose y asentándose en las nítidas y aplomadas paráfrasis y reducciones discursivas de los años 50 a 70, hasta que finalmente en las dos últimas décadas vuelve a asomar el escepticismo, esta vez como reconocimiento de los límites de la interpretación. En este nuevo contexto aparecen reflexiones que aceptan la ambigüedad, la ambivalencia, la ausencia de cierre, el carácter abierto, como componentes esenciales del universo poético de Eliot. Recordemos brevemente esta historia.

El poema, escrito en 1911, fue publicado en 1915 gracias a la tenacidad de Ezra Pound, quien logró convencer a Harriet Monroe para que aceptara el poema para la revista *Poetry* de Chicago. Antes de ello, ". . . Eliot and the few fellow poets who knew and liked 'Prufrock' had failed to place it. Harold Monro not only rejected it for *Poetry and Drama* but . . . thought it bordered on insanity" (Sultan 79; el énfasis es mío).

Tal rechazo no sorprenderá a quienes conozcan la dinámica de las normas estéticas. "La impresión que nos produce [una obra artística viva] es una sensación de algo más bien duro y severo . . . que elegante y pulido. . . Todo verdadero artista es percibido al comienzo de su carrera como rudo por los conocedores y los aficionados cultos; y aun cuando su obra es discutida como un acontecimiento interesante y curioso, no es apreciada expresamente como bella o de buen gusto" (Salda). En este sentido "Prufrock" corrió la suerte de toda obra revolucionaria. El calificativo de "insania" tuvo poca duración, incluso en la opinión del mismo Monro, y con el paso de los años "Prufrock" se convirtió en "the best known English poem since the *Rubaiyat*" (Hugh Kenner, citado por Sultan, 77).

Por el contrario, lo que sí ha rayado a veces en la insania son ciertos análisis recurrentes del poema. Movidos por el deseo de encontrar un principio de coherencia en "Prufrock", muchos comentaristas han buscado tal principio bien sea en el "personaje", bien sea en una narración lineal o en una línea temática unitaria, basada en la "asociación psicológica de ideas" ("psychological association of ideas"; Knapp citado por Dickson, 141); sin hablar de los que dedican todo su esfuerzo al desentrañamiento de las fuentes y de las influencias, una característica constante de los estudios eliotianos.¹

Ambos tipos de análisis prevalecieron a mediados del siglo, pero no es raro encontrarlos aún hoy. Las típicas interpretaciones del poema como un retrato psicológico presentan a Prufrock como ". . . a tragic figure [who] suffers in a hell of defeated idealism, tortured by unappeasable desires . . . hesitant, inhibited man, an aging dreamer trapped in decayed, shabby genteel surroundings, aware of beauty and faced with sordidness. . . ." (Smith 15, 17); ". . . unable to make love to women of his own class and kind because of shyness, self-consciousness, and fear of rejection" (Schwartz, citado por Baumann, 50). Un personaje desgarrado entre el deseo y el temor, "desire to articulate the love song; desire to possess love or the loved one; fear of speaking 'the overwhelming question'. . . ." (Dickson 141); en fin, ". . . an isolated, confused double self; a self

¹ "For better or for worse, Eliot studies are amply known for the kind of historical research which might most charitably be described as prowling for nuggets of influence (ferreting them out, that is)" (Fleissner 94).

able to speak, therefore, only to itself; a self arguing itself into reasons why that self must remain an isolated, confused double self" (Gray, citado por Dickson, 141-42).

De aquí hay un paso a la discusión del personaje en términos psiquiátricos: "... Prufrock's tendency to withdraw from active participation in life spells out not the schizoid but the schizophrenic personality." "The magisterial 'we' of the opening line shows the split into the dual personality . . ." (Fleissner 80, 99). La atención centrada exclusivamente sobre el "personaje" conduce hasta comentarios puntuales sobre su atuendo (Fleissner 86). Las elucubraciones sobre la "pregunta" ("the overwhelming question") que Prufrock no se atreve a pronunciar dejan fuera de consideración la posibilidad de que "question", además de "pregunta", signifique "cuestión", "problema".

En ocasiones el análisis psicológico converge con los comentarios que pretenden conectar las fragmentarias indicaciones de tiempo y espacio para reconstruir una historia, en un evidente esfuerzo por suplir la falta de conectores entre las diferentes secciones e imágenes del poema y llenar los vacíos. Las más de las veces los resultados no pasan de unas paráfrasis tediosas a partir de fragmentos del texto recompuestos bajo la presión de diversas preconcepciones sobre el tipo de coherencia interna del poema, que suprimen por completo su polisemia. El poema mismo parecería dar respuesta a tales ejercicios: ". . . That is not what I meant at all. / That is not it, at all."

Cuando se llega al absurdo de enfrascarse en discusiones de si la visita de Prufrock fue o no a un establecimiento de mala reputación, no es de extrañar que los críticos, al verse en un callejón sin salida, decidan que es hora de dar vuelta atrás y descender de las alturas adonde los ha llevado el vuelo de la especulación, ya que no de la imaginación o del sano juicio crítico ("time to turn back and descend the stair", para decirlo con Prufrock). Entra la sospecha de que en el poema no hay ni personaje, ni espacio, ni tiempo; que "nuestro amigo J. Alfred" nunca ha hecho una visita ("[far] from having ventured to a brothel, old J. Alfred may never have left his room" [Fleissner 179]).

Aquí toman la palabra los nuevos escépticos, lectores más cautelosos y receptivos, que se acercan a "Prufrock" sin la preocupación por el cierre, desde diversos ángulos, dispuestos a reconocer que "Eliot appears more various, less readily formu-

lated and pinned down, than some of his critics have thought" (Moody xiv). Numerosos estudios bien fundamentados en varias disciplinas recontextualizan las anecdóticas afirmaciones de los anteriores, aportando interesantes puntos de vista sobre las múltiples facetas del poema. Así, un estudio apoyado en la filosofía del lenguaje permite, entre otras observaciones, ver en Prufrock "a tangle of metaphors pretending to be a person" (Bentley 147); o una aproximación al poema desde la estética cubista revela que "[the] dislocation of aspects of Prufrock only partially glimpsed in the various passages can be compared with the Cubist practice of either breaking a form and scattering it . . . or . . . repeating the same form in different places in the picture, thereby giving the appearance of spatial and temporal interpenetration" (Leveson 134).

Cualquiera que sea su orientación, los cientos de estudios sobre "Prufrock" y otros poemas de Eliot han contribuido a cimentar el consenso sobre su valor y su lugar canónico, consenso que ha sido nota constante de los estudios eliotianos desde muy temprano. Basta citar un par de juicios representativos:

Leavis' declaration in 1932 that it "represents a complete break with the nineteenth-century tradition, and a new start", is a symptom of its role, as is G. S. Fraser's in 1948 that ". . . we might say that we all came out of Prufrock's drawingroom. Nearly every important innovation in the English verse of the last thirty years is implicit in this poem." (Sultan 89)

Harold Nicolson stated [in 1958] that Eliot "tuned his ears to new rhythms" . . . and Alvarez believed [in 1958] that Eliot "has improved the technical equipment of poetry out of all recognition". (Leveson 138)

Los pasajes citados expresan el reconocimiento de que la innovación o revolución poética de Eliot consiste de manera importante en su trabajo con el verso; tanto que Fleissner usa la cita de Fraser como epígrafe de su libro. Siendo esto así, sorprende que de todo el volumen de trabajos sobre "Prufrock" (y sobre la poesía de Eliot en general), sólo una parte insignificante, casi nula, haya sido dedicada a sus características versológicas, o sea a la forma de expresión, y mucho menos a la relación entre la forma de expresión y la de contenido. Las observaciones sobre este aspecto no pasan de anotaciones breves y sueltas, tan generales

que a veces apenas se sobreentiende que se refieren al verso. Stead (48) intuye que el principio de coherencia interna está básicamente a nivel de la expresión: "It is above all the music that holds the poem together. It is a pattern of sound and sense, self-enclosed . . ." Otros se contentan con unas pocas palabras acerca de "his elastic versification", "wholly new English poetry" (Sultan 87); o "the movement of irregular and sometimes unrhymed lines", "rhymed and unrhymed lines whose length often falters" (Mays 111, 112).²

El presente trabajo propone una aproximación al poema desde la forma de expresión, es decir, desde sus cualidades versológicas. No sólo porque este aspecto, como hemos dicho, es el menos atendido en la literatura secundaria, sino por la convicción de que un poema no alcanza su peculiar semántica sino en la conjunción de la forma expresiva con la forma de contenido. Ya los Formalistas rusos demostraron que la dicotomía "forma-contenido" no existe: en una obra estructurada, es decir, una obra animada por un principio dinámico, todos los elementos, por "formales" que parezcan, se semantizan, se revisten de significado. "En un arte cuyo material es la lengua —en el arte verbal— no es posible separar el sonido del sentido. La sonoridad musical del lenguaje poético es también un medio de transmisión de información . . ." (Lotman 142). Pretendo mostrar, pues, cómo el método artístico de Eliot permea todos los niveles de organización semántica del poema, empezando por el fónico.

La forma de expresión

El ritmo fónico

Los versólogos eslavos coinciden en que el principio constitutivo básico del discurso poético en verso consiste, no tanto en el ritmo (que también existe en la prosa) cuanto en la presencia de *impulso métrico*, que algunos prefieren llamar *impulso rítmico*.³

² Curiosamente es Marcia Leveson, en su trabajo sobre "Prufrock" como poema cubista, quien hace algunas observaciones acertadas sobre sus características versológicas; sin duda porque el plano de la expresión del poema revela los mismos rasgos que Leveson descubre en el plano del contenido.

³ ". . . la integración objetiva del verso en la serie es una condición *sine qua non* para que el verso pueda ser percibido *subjectivamente* como tal. Y es gracias

¿Qué elementos son los que generan el impulso rítmico? En primer lugar son los factores prosódicos—en las lenguas europeas modernas usualmente la altura tonal (entonación), la intensidad espiratoria (acento léxico) y la cantidad silábica (medida silábica; no la cantidad de la métrica cuantitativa clásica). A éstos se agrega el timbre vocálico y consonántico, que ya tiene que ver con la morfología y con la semántica de la palabra; y luego las unidades lingüísticas superiores, como sintagmas o frases enteras. Así, la organización rítmica atraviesa toda la construcción de la obra poética, desde el nivel fónico hasta los diferentes niveles de significación. Es más, difícilmente puede hablarse de un ritmo meramente fónico o asemántico: el ritmo fónico se semantiza y, a la inversa, el ritmo de las unidades semánticas posee una cualidad fónica (en la zona de encuentro de los dos se ubica la rima, la anáfora, la aliteración, etc.).

Los sistemas prosódicos preferidos por las diferentes lenguas dependen de las características fonológicas de cada lengua. La versificación inglesa pertenece desde el Renacimiento principalmente al sistema silabotónico, y más precisamente a aquella variante del silabotonismo en que el papel del acento léxico (*word stress*) es más importante que el de la medida silábica; este ritmo se denomina también “*stress-timed rhythm*”. En efecto, los análisis rítmicos de la poesía inglesa suelen empezar por la averiguación del ritmo intensivo (*accentual rhythm*), recurriendo a la escansión (*scansion*, marcación de los acentos sobre el texto impreso).

Sin embargo, la versología moderna ha demostrado que el ritmo fónico básico no es el de intensidad, sino el de tono (entonación). Los otros pueden faltar, pero sin el ritmo de tono el discurso del

a la percepción subjetiva de ese hecho objetivo que, después de percibir una unidad (verso) que posee determinada organización rítmica, esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con organización análoga; esta expectativa que el verso despierta en nuestra conciencia se llama *impulso métrico* (o *rítmico*). . . . El impulso métrico es un factor esencial, imprescindible, para la concretización (realización) del verso en nuestra conciencia” (Bělič, cap. 1).

“El impulso rítmico difiere del metro en que, primero, representa algo considerablemente menos rígido que el metro . . . Segundo, el impulso rítmico no regula sólo los fenómenos que entran en el campo claro de la conciencia y que, por lo tanto, están objetivados en la métrica tradicional, sino todo el complejo de los fenómenos del discurso del verso, vagamente percibidos, pero que tienen una eficacia estética indudable” (Tomashevski 108-109).

verso no se podría distinguir del prosario. Por tanto, empezaré el análisis del ritmo fónico de "Prufrock" por la entonación.

El ritmo de tono. Leyendo o escuchando el poema, fácilmente se advierte la coincidencia del verso con la unidad entonacional; en otras palabras, la coincidencia de la entonación versal con la oracional, o de la articulación versal con la articulación lógico-sintáctica. Cada verso coincide con un segmento entonacional oracional, terminando en una pausa oracional, ya sea breve, ya sea larga: "Let us go then, you and I, / when the evening is spread out against the sky / like a patient etherized upon a table; / Let us go, through certain half-deserted streets, / . . ." Es una *constante rítmica* que sólo admite unas tres o cuatro excepciones (véase el poema, transcrito en el anexo a este artículo). El ritmo de tono se configura, pues, con perfecta regularidad, de manera que podemos hablar de una *norma* rítmica. Esto puede sorprender en un poema a primera vista tan aleatorio, que tanta resistencia ha opuesto a los intentos de hallarle un principio de coherencia.

¿Cuál es el efecto de esta norma rítmica? La coincidencia de la entonación versal con la oracional hace que el verso quede claramente *delimitado, aislado*, que se destaque como una unidad. Esta característica genera un impulso rítmico tan constante que podría designarse como impulso métrico.⁴

El ritmo de intensidad. En el inglés, como en el español, al ritmo de tono le sigue en importancia el ritmo de intensidad, configurado por el acento léxico, que en ambos idiomas tiene valor fonológico. El acento léxico inglés es particularmente fuerte y perceptible; ha sido la base del sistema prosódico original de la poesía inglesa, el tónico, que hoy día coexiste muchas veces con el silabotónico (Eliot lo utiliza, por ejemplo, en "The Hollow Men").

⁴ El ritmo de tono bastaría por sí solo, aun en ausencia de rimas, para indicar que el verso de este poema no es verso libre en sentido estricto. El verso libre intensifica la tensión entre el enunciado versificado y el prosario, pues destaca el principio constructivo del discurso poético—su articulación en unidades rítmicas básicas (versos), de tal manera que la articulación versal ejerce presión sobre la articulación sintáctica o se sobrepone a ella. En este proceso, el verso libre recurre al encabalgamiento (sobre todo a formas poco usuales de éste) como un medio importante de actualización semántica (lo cual no sucede en "Prufrock").

No sorprende pues, que cuando los críticos se ocupan del ritmo versal en Eliot, lo hagan con referencia al ritmo intensivo.⁵

Al transcribir gráficamente los primeros catorce versos del poema obtenemos el siguiente esquema:⁶

Let us go then, you and I,	ó ó ó ó ó ó
When the evening is spread out against the sky	ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó
Like a patient etherized upon a table;	ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó
Let us go, through certain half-deserted streets,	ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó
The muttering retreats	ó ó ó ó ó
Of restless nights in one-night cheap hotels	ó ó ó ó ó ó ó ó
And sawdust restaurants with oyster shells:	ó ó ó ó ó ó ó ó
Streets that follow like a tedious argument	ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó
Of insidious intent	ó ó ó ó ó ó
To lead you to an overwhelming question...	ó ó ó ó ó ó ó ó ó
Oh, do not ask, "What is it?"	ó ó ó ó ó ó
Let us go and make our visit.	ó ó ó ó ó ó
In the room the women come and go	ó ó ó ó ó ó ó ó
Talking of Michelangelo.	ó ó ó ó ó ó ó

Lo primero que salta a la vista es la alternancia de sílaba acentuada con sílaba inacentuada: ó ó ó ó ó ó, etc. Desde luego esta alternancia no se realiza con una regularidad mecánica, sino que se actualiza de diversas maneras—algunas posiciones correspondientes a sílabas acentuadas están ocupadas por sílabas inacentuadas o con acento secundario o terciario. Salvo dos o tres excepciones, no se registra la sucesión de dos sílabas acentuadas. Se trata, pues, de una *constante rítmica*, incluso *norma métrica*, como lo demuestra la fuerza que tiene para hacer aparecer acentos

⁵ Helen Gardner lo define como ritmo binario yámbico: "The underlying rhythm is unmistakable; it remains a duple rising rhythm, the staple rhythm of English verse" (Gardner 17). Stead y otros opinan lo mismo; Leveson (137) incluso define el metro subyacente en "Prufrock" como pentámetro yámbico.

⁶ Utilizo el sistema de notación corriente en la versología eslava y en la hispánica, con una pequeña modificación: o significa sílaba inacentuada, ó sílaba con acento principal, ó sílaba con acento secundario. El esquema resultante, basado en una recitación profesional, no puede registrar todos los matices de intensidad entre acentos principales, secundarios y terciarios. En la recitación se nota que el poema actualiza numerosos acentos secundarios potenciales, que en el habla prosaria no se realizarían.

secundarios que en la pronunciación corriente usualmente no se realizan.⁷ También se manifiesta su fuerza en el hecho de que los investigadores, al percibir un ritmo regular, piensen automáticamente en el ritmo yámbico (ver nota 5), que es el más característico ("tradicional") de la poesía inglesa, sin percatarse de que la constante rítmica se realiza de dos maneras, a través de dos esquemas métricos diferentes: yámbico (o ó o ó o ó ...) y trocaico (ó o ó o ó o ...). Cada uno de estos ritmos es muy regular, lo suficiente para crear *impulso métrico*.

Las características del ritmo de intensidad contrastan, pues, con la supuesta vaguedad o nebulosidad del poema en el plano del contenido. Es curioso que un poema así tenga una norma rítmica e incluso métrica tan definida; y más curioso aún que sea una norma doble. Las dos normas dominan alternadamente series de versos de extensión variable, pero siempre suficientemente largas para que surja el impulso métrico. El cambio repetido de un ritmo a otro rompe la regularidad, introduciendo el momento de *expectativa frustrada* que es propio del verdadero ritmo versal y es además uno de los medios de actualización semántica. Las dos normas se van transformando la una en la otra. Dentro de cada serie, el ritmo es previsible; pero el momento del cambio, de la transformación, es *imprevisible*. Así, por un lado el ritmo intensivo refuerza la regularidad del ritmo de tono, por otro lado la anula, introduciendo momentos —imprevisibles— de variación o transformación.

El ritmo de cantidad. Este ritmo (el ritmo de la medida silábica) es menos perceptible en el inglés que el de intensidad, debido a la fuerza del acento léxico y a la reducción de las sílabas átonas; no obstante, constituye un factor rítmico importante en el verso con medida silábica fija y en aquel tipo de verso que posee una distribución tan regular de los acentos (como el *blank verse*, o como justamente el verso de "Prufrock") que las sílabas átonas se hacen bien perceptibles.

⁷ Tal es la fuerza de esta constante que el recitador agrega, probablemente de manera inconciente, una palabra monosílaba ("more") en el verso 22 para evitar los dos acentos contiguos de "curled once", así: "curled once more about the house", cambiando el esquema rítmico ó ó o ó o ó... por el de ó o ó o ó o ó...

Al pasar al ritmo de cantidad, observamos que se acentúa el carácter aleatorio. Anotemos la medida silábica de los primeros 22 versos: 8, 12, 13, 12, 6, 10, 10, 11, 7, 11, 7, 8, 9, 8, 14, 14, 12, 10, 13, 10, 12, 10. En todo el poema, este factor rítmico se configura con gran libertad, dentro de unos límites de fluctuación muy amplios (entre 3 y 16 sílabas). Es incluso totalmente imprevisible; lo único previsible es que va a configurarse con ajuste a los grupos rítmico-melódicos sintácticos, reforzando así el ritmo de tono. El impulso rítmico apenas se insinúa, pues el ritmo de cantidad se va estableciendo y anulando continuamente. El lector o el oyente no acaba de percibir un movimiento rítmico cuando éste ya se ha transformado en otro. Uno de los efectos de este juego es el de acelerar y desacelerar el movimiento del verso, lo cual es relevante semánticamente; por ejemplo destaca: "Do I dare / disturb the universe?" Visual y auditivamente, el ritmo de cantidad marca un movimiento de *expansión* y *contracción*.

El ritmo de timbre. El timbre como factor rítmico se configura en "Prufrock" bajo varios aspectos: rima, aliteración y otras repeticiones fonológicas de considerable complejidad, entrelazadas con la organización rítmica de las unidades de significación superiores cuando van asociadas con la anáfora, la epífora, la paronomasia, la anadiplosis, la concatenación, la gradación y otras figuras recurrentes en este poema.

La *rima* opera en conjunción con el ritmo de tono, reforzando los finales de verso. Tal manejo de la rima usualmente conlleva el riesgo de exageración y automatización del ritmo, sobre todo cuando el ritmo de tono es muy regular, como sucede en "Prufrock". Sin embargo, observemos las rimas de los primeros 34 versos, asignando a cada rima una letra. Surge un esquema que al comienzo puede parecer familiar, pero luego se hace cada vez más extraño: a a θ b b c c d d θ e e f f g g h g h i θ i j b g j b k θ k l m m l.

Lo familiar es la manera como la rima une inicialmente pares de versos en contacto: 1-2 (I-sky), 4-5 (streets-retreats), 6-7 (hotels-shells), 8-9 (argument-intent), 11-12 (is it - visit), 13-14 (go-Michelangelo), 15-16 (windowpanes-windowpanes), 32-33 (indecisions-revisions), evocando así una forma estrófica clásica de la poesía inglesa, a saber, el *couplet*, 'pareado'. Con el *couplet* sólo

tienen en común estos pares de versos la rima, mas no la medida silábica. Sin embargo, tal como sucede con el ritmo intensivo, que varios investigadores identifican como yámbico (véase arriba), la semejanza es suficiente para hacer aparecer la asociación con la norma clásica, conocida por los receptores.⁸

Más adelante la rima une tres o cuatro versos; por ejemplo, 38-40 (dare-stair-hair), 115-118 (use, meticulous, obtuse, ridiculous). Pero también une a distancia: por ejemplo, 4, 5, 24, 70, 101 (streets, retreats, street, streets, streets); 15, 16, 25 (windowpanes, windowpanes, windowpanes); 31, 34, 88, 89, 111, 125, 129 (me, tea, tea, me, be, me, sea); 23, 37, 47 (time, time, time); 49, 52, 55, 58, 62, 67, 87, 92, 95, 97, 78, 99, 107, 109, 110 (todas en l:ll). Podríamos decir que la rima despierta ecos de versos anteriores (aunque no en el sentido de "eco rímico" propiamente dicho; ver adelante, nota 12). No se trata de mera coincidencia fónica, como lo demuestra el hecho de que varias de esas rimas dispersas son tautológicas u homónimas, reforzadas a veces con la epífora. Finalmente, algunos versos quedan en blanco, como lugares vacíos en el ritmo. (Es interesante notar que la rima se pierde sobre todo en el momento de máxima intensidad emocional, alrededor de los versos 73 y 74.)

¿Qué efecto tiene este procedimiento? No bien se ha insinuado una rima cuando ya se desvanece. Algunas rimas son muy insistentes (sobre todo las tautológicas y asociadas con la epífora), pero la mayoría apenas resurgen como unos ecos distantes. El lector/oyente tiene la sensación de haberlas escuchado; han seguido sonando en su subconsciente. Y en su camino por el poema, jalonado por ecos—unos nítidos, otros difusos—de pronto se encuentra con lugares vacíos, *lagunas*: los versos en blanco.⁹ En términos técnicos, apenas se creó un impulso rítmico con la rima, ya se transforma en otro, al punto de que esto mismo se convierte en expectativa; y los vacíos—los versos en blanco—rompen el contexto rítmico de la rima, de por sí tan fluctuante.

⁸ Leveson no duda en considerar el esquema de rimas de "Prufrock" como perteneciente a la norma del *couplet*; tanto que en los pasajes donde el esquema se resquebraja, lo describe como "fractured couplets" (136) o como intersección de un pareado por otros (137).

⁹ Este rasgo ha llamado la atención de todos los que han comentado la versificación de "Prufrock". Marcia Leveson considera que estos versos en blanco

La *aliteración*, un recurso rítmico muy frecuente en la poesía inglesa, consiste en que dos o más palabras de un verso comienzan con el mismo fonema o grupo de fonemas en sílaba acentuada. Eliot usa la aliteración profusamente y en diversas variantes. Primero, la que podríamos llamar "aliteración simple": "For the yellow smoke that slides along the street" (v. 24); "Before the taking of a toast and tea" (34); "The eyes that fix you in a formulated phrase" (56). Pero en "Prufrock" la aliteración a menudo es doble: "Combing the white hair of the waves blown back / When the wind blows the water white and black" (v. 127, 128).

En estos pocos ejemplos se puede ver que la aliteración, al igual que la rima, tiende a destacar los nexos semánticos del contexto. Esta tendencia se acentúa cuando la aliteración va unida a alguna otra figura de repetición, ya claramente en el plano del contenido. Así, encontramos aliteración con paronomasia: "Let fall upon its back the soot that falls from chimneys" (19); con gradación: "To wonder, 'Do I dare?' and 'Do I dare?'" (38); aliteración doble con gradación: "For I have known them all already, known them all" (49); o aliteración doble con paronomasia, homonimia y concatenación: "To prepare the face to meet the faces that you meet" (27) (*face*, 'careta'; *to meet*, 'encarar'; *faces*, 'caras'; that you *meet*, 'con las que te encuentras').

Resumamos las características del ritmo fónico de "Prufrock". El poeta somete a norma todos los factores rítmicos que le ofrece el idioma inglés; pero lejos de producir un ritmo exagerado o maquinal —el riesgo usual de tal procedimiento— crea un tejido rítmico sumamente complejo, matizado, variable, que realza poderosamente el potencial semántico del poema. El ritmo fónico es generado por una configuración muy particular de los factores prosódicos, que produce un impulso rítmico extraordinariamente flexible. Si el impulso métrico o rítmico creado por uno de los factores persiste a lo largo de una serie de versos (o, en el caso del ritmo de tono, a lo largo de todo el poema), otro u otros ya han

introducen "a bathetic note" (136) (*bathos*, paso de lo sublime a lo ridículo o trivial)—una opinión errada, aparentemente impuesta por la asociación del esquema rítmico de "Prufrock" con el *heroic couplet*.

introducido una variación.¹⁰ Una fórmula rítmica se transforma en otra, y siempre hay un momento de imprevisibilidad, de expectación frustrada. Sobre todo cuando ésta se debe a un corte, a un lugar vacío en el ritmo.

El ritmo de tono, perfectamente regular, tiende a delimitar, independizar el verso, *aislar*. El ritmo de intensidad se basa en dos esquemas métricos regulares (dos dominantes métricas; *cfr.* Tomashevski 110) que alternan de manera irregular, introduciendo momentos de transformación que es *aleatoria, imprevisible, inesperada*. El ritmo de cantidad es el que más se aleja de una constante; refuerza el ritmo de tono, pero por lo demás es totalmente aleatorio e imprime un movimiento de *expansión y contracción*. El ritmo de timbre, configurado como rima, subraya el ritmo de tono en su tendencia a aislar el verso, pero también entra en tensión con él, pues produce *unión* entre los versos, tanto en contacto como *a distancia*. Y en determinados momentos se niega a sí mismo dejando versos en blanco, como *lugares vacíos*. La aliteración atraviesa los espacios de la rima en una especie de contrapunto, matizando el ritmo de versos individuales o de series de versos, resaltando los múltiples nexos fónicos y semánticos. Recordemos, además, que las sílabas aliteradas llevan acento, de modo que en la aliteración el tono de timbre potencia el ritmo de intensidad.

En su manejo de la rima, la aliteración y otras repeticiones fonológicas el poema está sin duda fuertemente orientado a la eufonía, pero la eufonía pone de relieve y relaciona los lugares semánticamente densos, de modo que "... se produce la impresión de alguna conexión necesaria, alguna lógica ficticia, fundada en el sonido" (Mukařovský 36). La rima y la aliteración —la primera de ellas asociada con el ritmo de tono y de cantidad, la segunda con el de intensidad— forman un tejido sumamente complejo; y cuando estos procedimientos rítmicos de repeticiones fonológicas se asocian

¹⁰ Este rasgo trae a la mente la afinidad de la poesía y la música de finales del sg. XIX y comienzos del XX: "Los poetas formados en el ambiente de la música sinfónica moderna sentían la necesidad de armonías más ricas y más osadas, logradas a partir de disonancias profundas . . . La antigua armonía rítmica, tal como se hallaba completada y codificada en el verso tradicional, ya era insuficiente como correlato de la gran riqueza de la nueva vida intelectual y emocional" (Šalda).

con la epífora, la anáfora, la paronomasia, la anadiplosis, estamos ya en el terreno del ritmo semántico, que permea todo el poema.

En este lugar quisiera insertar una observación. Dije antes que por las solas características del ritmo de tono, el verso de este poema no sería verso libre (como además parecería obvio por la presencia de la rima). Sin embargo, el conjunto de las propiedades rítmicas del poema revela justamente la característica fundamental del verso libre: una confrontación marcada del ritmo esperado con el ritmo real. Es, pues, un verso curioso, que combina los principios del verso "tradicional" con los del verso libre; y, paradójicamente, el principio prosódico constitutivo del verso libre (el someter a norma la fonología oracional), se configura aquí con una regularidad similar al verso más "tradicional", mientras que los elementos prosódicos tradicionales son los que actualizan el ritmo.

Me parece que el verso de "Prufrock" constituye por sí solo todo un complejo de alusiones culturales, alusiones a normas estéticas pasadas y presentes. La técnica alusiva (o intertextual) de Eliot en el plano del contenido ha sido notada y estudiada incontables veces (ver, por ejemplo, Longenbach o Pearce). Yo diría que está presente también en la expresión, de manera que estaríamos aquí ante una de las manifestaciones de la solidaridad entre forma de contenido y forma de expresión. Puede ser también una concreción del sentido histórico de la literatura, "the historical sense . . . a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence . . . a feeling that the whole of literature . . . has a simultaneous existence and composes a simultaneous order" (Eliot, "Tradition..." p. 1808).

La forma de contenido

El ritmo semántico

Prosigamos con las características del ritmo, esta vez ya en el plano del contenido. La misma tensión entre las tendencias contrarias de aislar y unir, expandir y contraer, dar señales reconocibles y guiar hacia lugares vacíos, que hallamos en la forma de expresión, se verifica también en la forma de contenido. Donde más claramente se nota esta solidaridad entre forma expresiva y forma de contenido es en las figuras que participan de ambas,

tales como la anáfora, la epífora, la anadiplosis, etc. Su dinámica es similar a la de los factores del ritmo fónico: un constante acercamiento y alejamiento en torno a determinadas normas conocidas por el receptor.

Por ejemplo, suficientes pares de versos sucesivos, o grupos de tres o cuatro versos sucesivos, comienzan con la misma palabra como para que el lector/oyente piense en la figura clásica de la anáfora. Mencionemos sólo unos pocos ejemplos: "*The yellow fog* . . . / *The yellow smoke* . . ." (v. 15 y 16); "*And I have* . . . / *And in short* . . . / *And would it* . . ." (85-87); "*I shall wear* . . . / *I have heard* . . . / *I do not think* . . . / *I have seen* . . ." (123-126). Pero al mismo tiempo, la anáfora desborda el molde, presentándose en numerosas variaciones. Algunas de ellas son también clásicas. Así la relajación de la figura por sustitución (sinonímica o de otro tipo; *cfr.* Lausberg § 265 sigs.), como en los dos primeros versos citados: "*The yellow fog that rubs its back upon the window-panes, / The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes*"; o por interposición (u omisión) de una palabra: "*Time for you* . . . / *And time yet* . . ." (v. 31, 32), "*For I have known* . . . / *Have known* . . ." (49, 50). En estas variaciones la anáfora se puede conjugar con la concatenación en una secuencia en la que una anáfora se transforma en otra hasta que se pierde dejando apenas un eco en versos aliterados: "*But though I have wept* . . . / *Though I have seen* . . . / *I am no prophet* . . . / *I have seen* . . . / *And I have seen* . . . / *And in short* . . . / *And would it* . . . / *After* . . . / *Among* . . ." (v. 81-89).

Pero la anáfora también ocurre a distancia, marcando el comienzo, no ya de versos contiguos o muy cercanos, sino de unidades temáticas, como la triple invitación "Let us go . . ."; o "And indeed there will be time" (v. 23 y 37), "For I have known . . . And I have known . . ." (v. 49, 55, 62). Todas estas variaciones y transformaciones de la norma introducen cada vez nuevos matices semánticos.

La misma fluidez caracteriza las demás figuras de repetición como la epanalepsis, la epífora, la anadiplosis o la concatenación.¹¹ No podemos avanzar mucho en su análisis sin descubrir que es

¹¹ Ejemplos de epanalepsis: "*I grow old ... I grow old*" (v. 119); "To wonder 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'" (38); "For I have known them all already, known

imposible clasificarlas o encasillarlas sin residuo; ni cada una por separado, ni unas frente a otras. El espacio de las figuras es un continuum en constante movimiento y metamorfosis, donde (como vimos antes al indagar el ritmo fónico) tan pronto como captamos un indicio de algo conocido, ya ese algo se ha transformado en otra cosa. Además de conjugarse de diversas maneras con los elementos del ritmo fónico, unas figuras se entrelazan con otras, se transforman en otras o son modificadas por ellas como en un juego de reflejos en múltiples espejos; y a veces una figura se interpone *abriendo espacio* dentro de otra u otras, de manera similar a como una rima, a veces una rima cero, abre espacios entre otras rimas.

El juego con ritmos que son a la vez fónicos y semánticos ha merecido algunos comentarios; por ejemplo, las tres series de versos de 49 a 69, dominadas por los sonidos |oun|, |aun|, |ɔ:l|, han llamado la atención (Stead 46, Leveson 137). Para ver un ejemplo de la dinámica de los diversos ritmos, detengámonos brevemente en la "sección de la niebla" (versos 15-22).

Observamos aquí cómo la aliteración puede extenderse por el espacio de varios versos (20-22):

Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

them all (49); "But though I have *wept and fasted, wept and prayed*" (81); "Come back to tell you all, I shall tell you all" (95).

La epífora, al igual que la anáfora, relaciona en contacto y a distancia: "... windowpanes" (v. 15, 16, 25); "... at all" (v. 109, 110); con paronomasia, "... all" (v. 97, 98, 99). La anadiplosis aparece siempre en forma relajada y con paronomasia: "And would it have been worth it *after all, / after the cups ...*" (v. 87, 88); "And would it have been worth it *after all, / ... / After the sunsets ...*" (109, 111); "... of the *sea / By sea-girls ...*" (129, 130). Más complicada aún es esta otra variante con paronomasia y quiasmo, éste último con sustitución sinonímica: "And when I am formulated, *sprawling on a pin, / When I am pinned and wrigling on the wall*" (57, 58).

La concatenación atraviesa todo el poema, apoyada en todos los elementos y figuras rítmicos ya tratados. Sirvanos como ejemplo la "sección de la niebla": "The yellow fog that rubs its back ... windowpanes, / The yellow smoke that rubs ... windowpanes, / ... evening, / ... fall ... its back ... falls ... / Slipped ... / ... night, / ... fell ... / ... yellow smoke ... slides ... / Rubbing its back ... windowpanes" (v. 15-25).

Los dos sonidos del primer grupo consonántico, *sl*, aparecen distribuidos por separado en los dos versos siguientes (*sudden, leap, seeing, soft*, para volver a unirse al final en *asleep*. Esta última palabra rima con el primer verso citado en una especie de "eco regresivo",¹² creando además una semejanza casi homofónica con la primera palabra: *slipped-asleep*. Al mismo tiempo, esta semejanza fónica se acompaña de la oposición semántica entre 'movimiento' y 'reposo' (la tensión dialéctica entre movimiento y cesación del movimiento viene actuando desde el primer verso del poema). Pero además, el sonido *l* del grupo *sl* viene encadenando aliterativamente el verso 20 con los tres anteriores ("*Licked . . . / Lingered . . . / Let . . .*"), mientras que el sonido *s* está anticipado en *smoke*, 'humo', del verso 16, que se liga a su vez, mediante anáfora con sustitución sinonímica, con *fog*, 'niebla', la imagen dominante de todo este pasaje.

Por otro lado, la aliteración en *f* de los verbos *fall* y *falls* del verso 19 inicia un movimiento descendente, connotador de profundidad, que se detiene en el verso 22 (*fell asleep*). Aquí la aliteración está realzada por la paronomasia; pero además anticipa el sustantivo *fall*, 'cadencia', del verso 52, que contiene la rima más prominente de todo el poema; a saber, la rima en ɔ:l (versos 49, 50, 55, 58, 62, [67], 73, 82, 92, 95, 97, 98, 99, [102], 107, 109, 110). La repetición de la vocal abierta y larga ɔ:l , seguida de la consonante líquida ll , genera un sonido reverberante que va abriendo y llenando espacios cada vez más amplios, especialmente allí donde la rima homónima *all* aparece en varios versos sucesivos. Sin entrar en un análisis detallado, creo que esta rima se asocia con la cumbre semántica del poema, la cual podría entenderse como apertura de espacios y exploración de profundidades (a lo cual apuntaría también el epígrafe).

La dinámica de las imágenes

El breve excursus sobre el pasaje de la niebla nos acercó a otro aspecto importante de la forma de contenido, como son las

¹² Con el término 'eco rímico' se designa aquel tipo particular de rima homónima u homófona en el cual el final de la primera palabra que rima se repite como palabra completa; en nuestro caso sería "asleep-leap". Un ejemplo destacado de eco rímico en "Prufrock" es "fall . . . all . . . all . . .", que incide sobre muchos versos, algunos contiguos, otros distantes.

imágenes. Al igual que los elementos del ritmo fónico y semántico de los cuales nos ocupamos antes, las imágenes en "Prufrock" revelan una dinámica compleja. Veamos algunos ejemplos.

Las imágenes de "Prufrock", tanto centrales como secundarias, recurren a lo largo del poema de una manera que ya describimos metafóricamente, a propósito de las figuras, como un juego de reflejos en múltiples espejos. La mayoría de las imágenes recurren de alguna manera modificadas, a menudo por la adición de un matiz patético o, por el contrario, irónico, que marca una transición brusca de lo eterno y sublime a lo cotidiano y trivial, o viceversa. Así, en el verso 3, la mesa de operaciones con su lejana connotación de "sacrificio" (que por cierto se entiende como mesa de cirugía sólo por la asociación con "patient" y "etherized", ya que el artículo indefinido de "a table", así como toda la lógica de los procesos figurativos en "Prufrock", permite imaginar al paciente anestesiado sobre una mesa cualquiera) reaparece directa e indirectamente en la supuesta visita intranscendente a la hora del té; pero el complejo contexto semántico le vuelve a otorgar una connotación de "mesa de sacrificio". Esta misma connotación transforma las imágenes de "plato" y "alfiler" ("plate", v. 30, "pin", v. 43) en sus apariciones sucesivas ("platter", v. 82, "pin", "pinned", v. 57, 58). El laberinto de las calles del inicio del poema ("certain half-deserted streets") se despliega paralelo al laberíntico recorrido del pensamiento en una dialéctica de lo concreto y lo abstracto (*cf.* Bentley 146), para retornar en los versos 70-72, donde el sujeto poético (el "personaje" Prufrock) aparentemente está intentando componer un poema dentro del poema.

Las imágenes recurrentes unen las secciones del poema, crean nexos semánticos. Con frecuencia anticipan metafórica o metonímicamente otras imágenes posteriores. Así, de las calles semidesiertas parte, por diversos procesos asociativos, la serie de imágenes "streets" - "retreats" - "oyster-shells" - "pools" - "ragged claws" - "floors of silent seas" - "chambers of the sea"; o la imagen de la pequeña calvicie y el cuello ajustado ("a bald spot in the middle of my hair", "my collar mounting firmly to the chin", v. 40, 42) adquieren, por la fuerza asociativa del contexto, la connotación de una presencia sacerdotal ("tonsura", "collarín").

Lo anterior indica que la transformación de una imagen en otra puede revestir a veces las características de una metamorfosis

fabulosa, de suerte que surgen imágenes que están ausentes en el nivel lingüístico, como la imagen de un insecto en la sección que va del verso 55 al 61, que nunca es nombrada ni directa ni figuradamente. El ejemplo más sugestivo es el famoso pasaje de la niebla (v. 15-22). Del flujo ondulante de la niebla emerge la imagen de un animal mediante una serie de imágenes sinécdoquicas de partes de su cuerpo, algunas directas ("lomo" y "hocico" que se "frotan" contra los ventanales, una "lengua" larga que entra en los rincones de la noche), otras indirectas o inferidas ("patas", pues la niebla se "desliza", "vacila", "salta"; "ojos", porque "ve"; "cuerpo alargado y flexible", porque se "enrosca alrededor de la casa"). Todos los comentaristas identifican esta imagen con la de un gato. Sin embargo, el texto no contiene ningún indicio que permita reducir el proceso asociativo a una imagen tan definida. Lo único que nos ofrece son unas señales mínimas para evocar la imagen de un animal fabuloso, que ronda en la noche y envuelve la casa.

Tal imagen sería congruente con todo este pasaje, que sirve de enlace entre el comienzo del poema y la sección que inicia con el verso "And indeed there will be time". La invitación "Let us go" del primer verso inicia un movimiento hacia un lugar indeterminado de la tarde. Después de su repetición anafórica, el movimiento se vuelve sinuoso, dirigiéndose a lugares cada vez más recónditos, denotativa y connotativamente (half-deserted streets - retreats - cheap hotels - restaurants - oyster shells), que tienen salidas hacia algún lugar indeterminado del pensamiento ("an overwhelming question"). La tercera invitación deja la posibilidad de que la "visita" sea a un espacio a la vez físico y psíquico. Pero tanto pronto como llegamos, sin saber cómo, al cuarto donde el movimiento se ha vuelto circular ("come and go"), otro movimiento circular (el de la niebla) nos envuelve en un ambiente con un toque de irrealidad, donde las formas tangibles de la ciudad se van disolviendo en una serie de sinécdoques (windowpanes, corners [of the evening—la sinécdoque misma se disuelve metafóricamente], chimneys, terrace, house); y de este ambiente brumoso emergemos de golpe en una dimensión temporal y espacial diferente con el verso de resonancias bíblicas "And indeed there will be time".

La operación semiótica que permite la metamorfosis es la intersección de paradigmas semánticos con actualización simultánea de dos o más semas, un procedimiento que en "Prufrock" contribuye de manera importante a su asombrosa polisemia. Veamos

por ejemplo la palabra "hands" en los versos "And time for all the works and days of hands / that lift and drop a question on your plate" (29 y 30). El primer verso alude al poema *Los trabajos y los días* de Hesíodo. En este contexto clásico y universal (además de bíblico: el comienzo del verso evoca el *Eclesiastés*), el verso nos lleva hacia una de la veintena de acepciones que tiene la palabra "hand": "one who performs manual labor" (*The American Heritage Dictionary*), "mano de obra", "labriego", con las connotaciones adicionales de "labor útil", "alimento", etc. Esta referencia continúa hasta la mitad del segundo verso, pues "lift and drop" se puede relacionar con el levantar y dejar caer herramientas, haces de trigo ... o con cualquier otro movimiento rítmico propio de las labores agrícolas. Pero al llegar al complemento directo "a question", el significado de "hands" se borra. Por un instante estamos ante una laguna. Sólo el final del verso resuelve la indefinición: ya estamos en otro contexto, donde la acepción de la palabra "hand" es claramente "the terminal part of the human arm below the wrist"; o sea, en "hands" se interseca el paradigma de "trabajadores" con el paradigma anatómico de "partes del cuerpo humano", mediante una actualización casi simultánea del uno y del otro. El enlace entre los dos está en la sustitución sinónima implícita de "lift" por "raise"; por allí entra el complemento directo "question", pues se dice "to raise a question", "to drop a question", "hacer una pregunta, plantear una cuestión, un problema", "abandonar, dejar la cuestión, el problema". El verbo "lift", con su significado casi único de levantar objetos materiales, funciona adecuadamente hacia atrás, por decirlo así, en el contexto del primer verso, pero se vuelve bruscamente inapropiado al acoplarse al contexto solemne de "question" (recordemos que todo el supuesto recorrido de Prufrock el "personaje", ya sea físico o mental, conduce repetidamente a una pregunta o, mejor, cuestión, que nunca se llega a expresar). Es una catacresis innecesaria, arbitraria, pues el poeta habría podido emplear el verbo "raise", que sería lingüísticamente adecuado en ambos contextos. El efecto estético es claro: la catacresis introduce un súbito giro irónico, el cual se acentúa en el final del verso cuando la "cuestión" cae "on your plate", como un pedazo de torta para acompañar el té. Aquí tenemos ya un toque de sátira social, un comentario cáustico sobre la trivialización de toda cuestión trascendental en el ámbito del "small talk" de la buena sociedad. Sin embargo, sobre el trasfondo de la

alusión a Hesíodo, la "cuestión" sigue insinuándose como un asunto serio, tal vez como la gran pregunta por el sentido del quehacer humano.¹³

Me he detenido en la descripción de los dos versos para mostrar en un ejemplo concreto el tipo de operaciones semánticas relámpago que atraviesan todo este fascinante poema.

Las rupturas del contexto semántico han inquietado siempre a los comentaristas de "Prufrock", principalmente la falta de conectores entre las diferentes secciones del poema—de allí los intentos de reconstruir un personaje, una historia, etc. En este trabajo hemos visto que también el tejido rítmico (fónico-semántico) del poema presenta rupturas, que he llamado lugares vacíos o lagunas en el ritmo. A estas alturas podemos suponer ya que esas lagunas no son grietas en el edificio del poema, sino que forman parte del plan artístico del autor e invitan a buscar la coherencia de la obra en otro nivel. Llevan al lector a fijarse en las relaciones semánticas internas que entrelazan los significados parciales unos con otros, más que con una realidad extraartística con referencia a la cual sea posible parafrasear cada segmento por separado (ejercicios de esta índole abundan en la literatura secundaria). La coherencia interna del poema no reside en una situación o en un personaje, sino en las complejas relaciones semánticas dentro del poema, que establecen una referencialidad suprasegmental, en virtud de la cual el poema entra en relación con la realidad extraartística, no por partes segmentables y susceptibles de ser reescritas en términos de semióticas denotativas (*cfr.* Pascual 15), sino como un todo.

La relación entre la forma de expresión y la forma de contenido

El entramado de imágenes expresadas directa o figuradamente y de imágenes no expresadas sino apenas insinuadas, crea en su conjunto un efecto similar al del eco en una caverna laberíntica, donde las voces se devuelven desde muchos lugares, cada vez un poco variadas y de pronto ya casi irreconocibles, transformadas

¹³ Agradezco esta observación al Profesor José Pascual Buxó.

en otras. La forma de contenido revela una relación solidaria con la forma de expresión, cuyas características también nos han sugerido la descripción metafórica de "eco", a propósito del ritmo de timbre y de las figuras de repetición (esta metáfora aparece con alguna frecuencia en los trabajos sobre "Prufrock"). En esta perspectiva incluso la técnica alusiva (la intertextualidad) de la poesía de Eliot cobra sentido como parte de una estructura donde la creación de correspondencias múltiples y multidireccionales se manifiesta en todos los niveles del poema, desde el fónico hasta el ideológico.

Similarmente, el movimiento de *expansión y contracción* marcado por el ritmo de cantidad (la medida silábica de los versos) se percibe también en la forma de contenido. La dimensión espacial del poema se establece en un constante ir y venir entre un espacio mítico indeterminado, arquetípico, inmenso, y unos lugares profanos, cotidianos, reducidos. Entre los límites del gran marco espacial —el cielo (verso 2) y el fondo del mar (74, 129-131)— está el yo poético, conectado con ambos por la rima ("I - sky", "me - sea"). Así mismo, la dimensión temporal surge de un movimiento de expansión y contracción entre un tiempo mítico, "atemporal", creado por las alusiones intertextuales (Dante, Hesíodo, la Biblia, Shakespeare) y por el juego con las imágenes, y un tiempo profano, medido a cucharaditas ("I have measured out my life with coffee spoons"); todo ello acompañado de un constante ir y venir entre lo sublime y lo trivial, entre el pathos y la ironía.

La forma de contenido revela también la tendencia a *aislar* que hemos observado en el ritmo de tono. Apenas se ha insinuado un contexto, ya se anula. Las constantes digresiones, desviaciones de una posible línea temática, hacen que las imágenes se independicen de su contexto; así surge una especie de una nueva línea temática, pero sinuosa, llena de desvíos, encrucijadas, intersecciones. La línea temática no orienta los significados sino que es orientada por ellos, se acomoda a ellos con flexibilidad. Esta inestabilidad temática permite que los signos revelen toda su potencial polisemia, porque nunca hay certeza sobre cuál de los semas y asociaciones de una palabra se va a actualizar.

De la misma manera, la línea temática de este ensayo (si es que la ha tenido) podría empezar a desviarse en varias direcciones, a

medida que nos dejemos seducir por la música que nos llega de los espacios distantes ("the music from a farther room") para adentrarnos cada vez más profundamente en las oquedades del poema. Limitémonos entonces a una sola observación más. La creación de imágenes por lo general se aparta de la percepción sensorial normal, la cual completa e interpreta los datos sensoriales aislados con la ayuda de la experiencia. Aquí las imágenes parciales —los datos sensoriales parciales— que deberían componer una imagen global (de una situación, por ejemplo) aparecen aisladas: ojos, brazos, voces, vestidos largos que rozan el piso, tazas, platos. Es decir, aparecen como series de sinécdoques o metonimias. Si el receptor no se empeña en reducir este proceso al proceso normal de la percepción, se dará cuenta de que las imágenes separadas realmente no se definen por su inclusión en un contexto global, lo cual resulta en una cierta indefinición misteriosa e inquietante. Este abstraer de la situación se observa también en las relaciones espaciales. Significativamente, la imagen prevalece sobre su inclusión espacial. Al lector no se le habrá escapado que éste es un procedimiento surrealista (Marcia Leveson lo denomina cubista, con lo cual abre una interesante perspectiva de investigación interdisciplinaria entre poesía y pintura).

Esto se relaciona con algo que Jan Mukařovský denominó "realización de las figuras retóricas", o actualización simultánea del sentido propio y figurado (Mukařovský 70-72); en otras palabras, un procedimiento que conduce al receptor a percibir las figuras literalmente. Por ejemplo, "hands", "the eyes that fix you . . .", "arms that lie along a table . . .", "the skirts that trail along the floor", etc., son sinécdoques o metonimias; pero por la fuerza del contexto poético dejan de ser entendidas como tales y empiezan a actuar independientemente, por decirlo así, como ejecutando algún ritual, con lo cual toda la situación cobra un significado misterioso. El simple acto de tomar té en un salón se convierte en una situación mágica, casi mítica, en la cual participa además el "juego con un sujeto ausente" o "con una presencia invisible" (Mukařovský) que produce la impresión de alguna relación accional misteriosa entre las imágenes separadas. Así, los "brazos que reposan sobre una mesa" pueden evocar un ritual sacrificial, sobre todo porque el poema contiene otras alusiones al sacrificio (San Juan Bautista; "I have seen my head brought in upon a plater, v. 82). Si se quiere

interpretar el poema como una historia, será más bien en términos de algún texto arcaico subyacente, aunque no necesariamente un mito conocido. La interpretación de la realidad cotidiana del hombre en términos de un texto mítico —"the mythical method" (Eliot, "Ulysses ...")— ya era un método artístico que sería consagrado por James Joyce y tenido en gran estima por Eliot. Pero aquí tal realidad genera en manos del poeta su propio mito, y éste a su vez evoca ecos de diversos mitos de la humanidad.

Conclusión

"The Love Song of J. Alfred Prufrock" es un poema mucho más complejo de lo que pudiera parecer a primera vista. Un poema que revela, desde el comienzo mismo de la carrera de Eliot, un talento asombroso y un método artístico muy conciente de la tarea del artista ante una realidad compleja y cambiante. Detrás de él se percibe la voluntad del creador por enfrentarse a una realidad multifacética en una actitud que, en lugar de reducir esta realidad a un enunciado lógico, busca captarla precisamente en su frecuente falta de lógica; re-crearla, re-presentarla, en el sentido etimológico de la palabra.

Diría, para finalizar, que el mundo del cual "nos despiertan las voces humanas" no es un mundo de ensueño, de huída de la sórdida realidad hacia lo bello e ideal, una visión de las sirenas por medio de la cual el poeta esté haciendo una crítica implícita de nuestra prosaica existencia cotidiana. Ese no fue el credo de Eliot, como lo atestiguan sus propias palabras en "The Use of Poetry", que voy a citar para concluir:

... the essential advantage for a poet is not to have a beautiful world with which to deal: it is to be able to see beneath both beauty and ugliness; to see the boredom, and the horror and the glory. . . . at the bottom of the abyss is what few ever see, and . . . cannot bear to look at for long; and it is not 'a criticism of life'. If we mean life as a whole . . . from top to bottom, can anything that we can say of it ultimately . . . be called criticism? We bring back very little from our rare descents, and that is not criticism.

Obras citadas

- Baumann, Michael L. "Let Us Ask 'What Is It'". *Arizona Quarterly* 37.1 (1981 Spring): 47-58.
- Bělič, Oldrich. *Verso español y verso europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. En prensa.
- Bentley, Joseph. "Action and Absence of Speech in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'". *Yeats Eliot Review* 9.4 (1988 Summer-Fall): 145-48.
- Brooker, Jewel Spears. "Eliot Studies: A Review and a Select Booklist." Moody, *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, 236-46
- Dickson, Lloyd F. "Prufrock in a Labyrinth: A Text Without Exits." *Yeats Eliot Review: A Journal of Criticism and Scholarship* 9.4 (1988 Summer-Fall): 140-44.
- Eliot, T(homas) S(tearns). 1921. "The Metaphysical Poets." *Norton Anthology* 1814-22.
- . 1919. "Tradition and the Individual Talent." *Norton Anthology* 1807-14.
- . 1923. "Ulysses, Order and Myth". *Norton Anthology* 1822-25.
- Fleissner, Robert F. *Ascending the Prufrockian Stair: Studies in a Dissociated Sensibility*. New York: Peter Lang, 1988.
- Gardner, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: Cresset Press, 1949. 6th reprinting. London: Faber and Faber, 1968.
- Gish, Nancy K. *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme*. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books, 1981.
- Gray, Piers. *T. S. Eliot's Internal and Poetic Development: 1909-1922*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1982.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Trad. M. Marín. Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 36. Madrid: Gredos, 1983.
- Leveson, Marcia. "The Love Song of J. Alfred Prufrock as a Cubist Poem." *English Studies in Africa: A Journal in the Humanities* 26.2 (1983): 129-39.
- Longenbach, James. "'Mature Poets Steal': Eliot's Allusive Practice." Moody, *The Cambridge Companion*, 176-209.
- Lotman, Jurij M. *Struktúra umeleckého textu [Estructura del texto artístico]*. Trad. al eslovaco Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.
- Mays, J. C. C. "Early Poems: From 'Prufrock' to 'Gerontion'". Moody, *The Cambridge Companion* 108-20.
- Moody, A. David. Preface. Moody, *The Cambridge Companion* xiii-xiv.
- Moody, A. David, ed. *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Reprinted 1996.

- Mukařovský, Jan. *Básnická sémantika [Semántica poética]*. Ed. Miroslav Procházka. Prefacio Miloš Tomčík. Praga: Univerzita Karlova, Vydavatelství [Editorial] Karolinum, 1995.
- The Norton Anthology of English Literature*. Revised. General editor M. H. Abrams. Volume 2. New York: Norton, 1968.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Pearce, Dan. Repetition Compulsion and 'Undoing': T. S. Eliot's 'Anxiety of Influence'. *A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 21.4 (1988 Fall): 45-54.
- Šalda, František Xaver. "Nová krása, její geneze a charakter" ["La nueva belleza, su génesis y su carácter"], *Boje o zůřek [Las luchas por el mañana]*. Praga 1905.
- Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poems and Plays*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Stead, C. K. *Pound, Yeats, Eliot, and the Modernist Movement*. London: Macmillan, 1986.
- Sultan, Stanley. "Tradition and the Individual Talent in 'Prufrock'". *Journal of Modern Literature* 12.1 (1985 March): 77-90.
- Schwartz, Delmore. "T. S. Eliot as the International Hero". *Partisan Review* 12 (1945): 202.
- Tomashevski, Boris. "Verso y ritmo". 1929. Volek, *Antología del Formalismo ruso* 99-111.
- Volek, Emil, ed. *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano. Ed. y trad. del ruso Emil Volek. Colección Arte. Madrid: Fundamentos, 1995.

Anexo

T. S. Eliot

The Love Song of J. Alfred Prufrock

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'iodo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo.*

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half deserted streets,
The muttering retreats 5
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question . . . 10
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

The yellow fog that rubs its back upon the windowpanes, 15
The yellow smoke that rubs its muzzle on the windowpanes
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap, 20
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the windowpanes; 25
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate; 30

Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo. 35

And indeed there will be time
To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?"
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair— 40

(They will say: "How his hair is growing thin!")
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin—
(They will say: "But how his arms and legs are thin!")

Do I dare 45
Disturb the universe?

In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse.

For I have known them all already, known them all—
Have known the evening, mornings, afternoons, 50

I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.

So how should I presume?

And I have known the eyes already, known them all— 55

The 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,
Then how should I begin

To spit out all the butt-ends of my days and ways? 60

And how should I presume?

And I have known the arms already, known them all—

Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair)

Is it perfume from a dress 65

That makes me so digress?

Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.

And how should I then presume?

And how should I begin?

.....

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets 70
 And watched the smoke that rises from the pipes
 Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows? . . .

I should have been a pair of ragged claws
 Scuttling across the floors of silent seas.

And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully! 75
 Smoothed by long fingers,

Asleep . . . tired . . . or it malingers,
 Stretched on the floor here beside you and me,
 Should I, after tea and cakes and ices,

Have the strength to force the moment to its crisis? 80
 But though I have wept and fasted, wept and prayed,

Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter,
 I am no prophet—and here's no great matter;

I have seen the moment of my greatness flicker,
 And I have seen the eternal Footman hold my coat and snicker, 85
 And in short, I was afraid.

And would it have been worth it, after all,
 After the cups, the marmalade, the tea,

Among the porcelain, among some talk of you and me,
 Would it have been worth while, 90

To have bitten off the matter with a smile,
 To have squeezed the universe into a ball

To roll it toward some overwhelming question,
 To say, "I am Lazarus, come from the dead,

Come back to tell you all, I shall tell you all"—
 If one, settling a pillow by her head,

Should say: "That is not what I meant at all, 95
 That is not it, at all."

And would it have been worth it, after all,
 Would it have been worth while, 100

After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor—
 And this, and so much more?—

It is impossible to say just what I mean!
 But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen: 105

Would it have been worth while
 If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
 And turning towards the window should say:

"That is not it at all,
 That is not what I meant, at all." 110

.

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, star a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use, 115
Political, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.

I grow old . . . I grow old . . .
I shall wear the bottom of my trousers rolled. 120

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think they will sing to me. 125

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown 130
Till human voices wakes us, and we drown.