

PRUFROCK: ENTRE LA REALIDAD Y EL SUEÑO¹

ANTONIO PRIETO MARTÍNEZ

Las propias ideas de T. S. Eliot: «La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida —puede incluso ser mejor»², o bien: «Lo que el poema significa es tanto lo que significa para otros como lo que significa para el autor»,³ son, sin duda, ideas reconfortantes a la hora de interpretar cualquiera de sus poemas. Pero por muy reconfortantes que tales afirmaciones sean, no deja de ser un riesgo aventurarse a sacar conclusiones con la intención de que éstas sean lo más objetivas posibles, que se acerquen al auténtico mensaje que quiso comunicar el poeta. Y es que la poesía de Eliot es una poesía oscura, llena de referencias a las literaturas y culturas universales, lo que no facilita precisamente la labor de interpretación, porque no siempre tales referencias aportan una nueva luz, sino que, por el contrario, dificultan a veces la comprensión del poema. No porque no sea posible acercarse a las fuentes —en ocasiones, como en «La tierra baldía», Eliot dejó notas que, según su propia opinión, se hicieron más conocidas que el propio poema— sino porque éstas han adquirido un significado muy preciso para el autor, se han hecho parte integrante de su ser y las vierte en la obra tras haber tomado ese cariz especial de aquello que, por amarlo tanto, se hace propio y por propio engendra un nuevo ser con nuevas características. Bien es verdad que cuando en «la tierra baldía» leemos:

«¡Tú! Hypocrite lecteur, —mon semblable —mon frère» —oímos a Baudelaire y sabemos muy bien por qué. Pero no es tan claro, por ejemplo, que «entre la porcelana», parte de un verso en «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», contenga exactamente las mismas implicaciones que las del poema «No puedo vivir contigo» de Emily Dickinson o que conlleve otras en este

1. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock», publicado en la revista «Anglo-American Studies», Vol I, No, 1. Noviembre 1981. Traducción de Antonio Prieto Martínez, pp. 125-131.

2. ELIOT, T. S.: *On Poetry and Poets*, «The music of poetry», ed. Faber, London 1979, p. 31.

3. ELIOT, T. S.: *The use of poetry and the use of criticism*, *The modern mind*, Faber and Faber, London, 1975, p. 130.

nuevo contexto o bien que la alusión sea sobre todo una aportación estética, rítmica, musical que se ajustaba a la idea de aquel verso. Porque según indica Eliot: Hay (poetas) de los que uno ha tomado en préstamo conscientemente, adaptando un verso a una lengua o período o contexto diferente»⁴.

T. S. Eliot era muy consciente de que su obra encerraba grandes dificultades de comprensión, que era eminentemente una obra oscura. Así se lo hizo ver a un periodista que tras la representación de «El Secretario de confianza» le preguntó qué quería decir, respondiendo Eliot pacientemente: «Significa lo que dice».—«¿Nada más?»—«Ciertamente nada más». «Pero —añadió el periodista— suponiendo que hubiera querido decir algo más, ¿No hubiera añadido algún otro sentido de forma más sencilla?» «No, respondió Eliot, lo hubiera añadido con la misma oscuridad».

En el caso de «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» las dificultades de comprensión no son menores que en otros de sus poemas, como «Gerontion», «La tierra baldía», «Los hombres huecos» o «Miércoles de Ceniza», por ser anterior a éstos. Por una parte son constantes las referencias a otros autores —Shakespeare, Donne, E. Dickinson, Marvel, la Biblia—, por otra, se suceden una serie de impresiones, de lo concreto a lo abstracto, se amalgama lo descriptivo con el posible diálogo, con el monólogo, con el mundo más interno, más profundo del poeta, «the stream of consciousness». Por eso, tras haber leído y releído el poema y haber comprobado que, si las opiniones no se contradicen en lo fundamental, al menos discurren por caminos diferentes, creerse en posesión de la verdad sería hacer una afirmación demasiado rotunda. Pero es alentador comprobar que Prufrock se expresa en estos términos:

¡Es imposible decir exactamente lo que quiero!⁵.

Paradójicamente el autor que afirma que «La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida —puede incluso ser mejor», no duda en proclamar, asimismo, que «Comprender un poema viene a ser lo mismo que disfrutar de él por las razones correctas... que disfrutar de un poema sin haberlo comprendido, es disfrutar meramente de una proyección de la propia mente»⁶. Entre ambas opiniones, posiblemente, se encuentre la verdad y podríamos decir que si la interpretación personal puede ser válida, —aunque ni exacta, ni mejor ni peor que la del autor— difícilmente puede el lector evitar proyectar, de algún modo, su propia mente, su personalidad, sus pasiones y limitaciones. Pero lo fundamental, en este caso, e insistiendo en las propias palabras de Eliot, es que «Para comprender el placer y apreciación de un buen poema, el crítico debe haber experimentado y debe convencernos de su gusto»⁷. Y de convencer, se trata.

4. ELIOT, T. S.: «What Dante means to me» (1950), reprinted in *To criticise the critic*, 1966. p. 127.

5. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock», (Op. cit.) p. 131.

6. ELIOT, T. S.: *On poetry and poets*, «The frontiers of criticism», Faber and Faber. Londo 1979. p. 115.

7. ELIOT, T. S.: *The use of poetry and the use of criticism*, «Introduction», Faber and Faber, London 1975. p. 17.

A Eliot hay que acercarse en actitud humilde, intentando primero dejarse llevar por el ritmo, la cadencia natural de los versos, sin la pretensión de entender a primera vista. Hay que pasar por los versos repetidas veces, hasta que éstos empiecen a sonar como un eco que nos persigue y nos envuelve. A Eliot hay que aproximarse con cierto estremecimiento, pero sin miedo, como quien se adentra en un bosque desconocido y espeso, pero con la seguridad de que encontrará el fruto escondido; como quien abre las puertas de una casa encantada y examina cuidadosamente cada uno de los rincones, los pasillos, las salas. Es posible, eso sí, que tras la búsqueda, cuando ya nos hayamos dejado cautivar por la belleza y el misterio, descubramos que la seta sea venenosa o el fantasma de la casa nos aniquile. Entonces será cuando hayamos comprendido el mensaje. Pero si lo que andábamos buscando era sosiego, nos habremos equivocado. A Eliot, posiblemente, le habría gustado este método. Si leemos así «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», quizá, como en la casa, encontremos un oráculo que nos diga:

«Soy Lázaro, resucitado de entre los muertos, vuelto para decíroslo todo, os lo diré todo»—⁸.

A la persona a quien Eliot deseaba decírselo todo no le sirvieron estas palabras, pero sí pueden servirnos a nosotros, aunque lo que vaticine el oráculo sea una catástrofe. Pero, desde luego, sabremos a qué atenernos, habremos satisfecho, al menos, nuestra curiosidad aunque debamos pagar por ello.

«La canción de amor de J. Alfred Prufrock» es, sobre todo, un poema de madurez. T.S. Eliot había nacido en San Luis, Missouri, en 1.888, aunque tomaría la nacionalidad británica en 1.927. El poema, que no se publicó hasta el año 1.915, en la revista «Poetry» de Chicago, estaba en realidad terminado en 1.911. Tenía Eliot, por tanto, 23 años. Desde luego no es éste un caso excepcional. Cuando Keats murió, habiendo dejado una obra importante tras de sí, contaba sólo 26 años y Rimbaud dejó de escribir a los 21 años. Pero la madurez de «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» es la de la experiencia, una experiencia trágicamente prematura, si se considera lo que el poeta nos asegura:

«Pues ya los he conocido a todos, a todos
he conocido los anochececeres, las mañanas, las tardes,
he medido mi vida con cucharillas de café;
conozco las voces que mueren con una caída agonizante...
... Y he conocido ya los ojos, los he conocido todos...
... Y he conocido ya los brazos, los he conocido todos...»⁹.

Conoce, pues, la decadencia y el fracaso de la sociedad y por eso se pregunta:

8. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock», (Op. cit.) p. 129.

9. *Ibidem*, p. 127.

«Y así ¿Qué ilusiones podría hacerme?»¹⁰.

«La canción de amor de J. Alfred Prufrock» —el propio nombre se asocia ya con un tono burlesco— debería haberse llamado más bien «El lamento del desamor», pues en el poema no hay canción que cantar ni amor posible. La propia cita con que se encabeza el poema, un pasaje del infierno de Dante, se refiere a la tortura de Guido de Montefeltro en el octavo círculo y sugiere un aire de tragedia que nos prepara para el poema. Pasar de la cita al primer verso será, de este modo, deslizarnos lógicamente aunque dolorosamente en el drama, sabiendo de antemano a qué nos exponemos. El paso, por tanto, no será brusco sino una consecuencia:

«Vayamos, pues, tú y yo»¹¹.

Que tú y yo correspondan a los dos yos que hay en cada uno de nosotros, el yo como le ven los demás, el yo como se ve uno mismo, no significa que el lector no esté implicado en la llamada. La red ha sido tendida y nos sentimos arrastrados por una orden o un deseo incontrolable de acompañar a Prufrock hasta el final.

Eliot habló abiertamente de la influencia de los poetas simbolistas franceses, Verlaine, Rimbaud, en su obra y de cómo Baudelaire dejó en él una huella indisoluble. Pero Eliot también estaba impregnado de la tradición inglesa. Es cierto que «la tarde extendida como un paciente anestesiado sobre una mesa» nos trae a la mente el poema «Recueillement» de Baudelaire, no sólo por el paralelismo de las imágenes, sino especialmente por los pensamientos y sentimientos que comparten los dos poetas, pero no es menos verdad que aunque Keats no debió ser poeta de preferencia de Eliot, cuanto más se insiste en la lectura de «La canción de amor de Prufrock» más nos asalta la «Oda al ruiseñor». Existen ciertos paralelismos en la técnica y el mensaje de ambos poemas. Hay mucho de sueño en la canción de amor de Prufrock. El atardecer se extiende contra el cielo como un paciente anestesiado sobre una mesa, y esa sensación se la transmite el atardecer a Prufrock y solo así, bajo los efectos de la anestesia, emprenderán el tú y el yo la acción. Al comienzo de la «oda al ruiseñor» también «un letargo somnoliento abate la conciencia» de Keats y sólo al final de la oda, cuando despierta, se ve obligado a volver a la realidad, como Prufrock se ahogará cuando, al final del poema, le despierten las voces humana. Pero además en «La canción de amor de Prufrock» el humo se queda dormido y el anochecer duerme pacíficamente... cansado... o se finge enfermo. También en Shakespeare, en el «Sueño de una noche de verano», los amantes, bajo el influjo del jugo de una flor que los sume en un ensueño, se intercambian, se confunden; Titania se enamora de la cabeza de un asno, hasta que vuelven a la realidad. Han obrado dejándose llevar por el poder arrollador del subconsciente, se han liberado y se han dejado atraer, sin recelos, por el magnetismo de la erótica. A Prufrock es el «perfume de un vestido» lo que le hace

10. *Ibidem*, p. 127.

11. *Ibidem*, p. 125.

divagar, cuando del subconsciente aflora con crudeza su verdadero deseo. En la canción de amor de Prufrock se pasa de la consciencia al sueño, de la realidad al deseo. Y cuando el sueño proyecta sus símbolos, a Keats se le presenta en forma de ruiseñor, a Prufrock con una imagen más brutal y trágica:

«Debería yo haber sido un par de ásperas garras
correteando por los fondos de mares silenciosos.»¹².

Y así, aún bajo los efectos del sueño,

«Vayamos por ciertas calles medio desiertas
mascullantes refugios
de noches de inquietud en vulgares hoteles de una noche»¹³.

ya que sólo mientras dure el efecto podrá Prufrock creer en la fantasía de los vulgares hoteles de una noche y en su poder de sugestión, porque al recobrar la consciencia, las calles medio desiertas, antes refugios mascullantes de noches de inquietud, se prolongarán ahora «como un argumento tedioso de insidiosa intención». Y es ahora, entre estas calles, entre estos versos, por donde se filtra de nuevo la imagen de Baudelaire, a quien el Demonio, disfrazado de formas seductora, le conduce en el poema «La destruction» a:

«Des plaines de L'ennui, profondes et désertes»¹⁴.

Wallace Fowlie ha visto con claridad esta influencia señalando que «Prufrock tiene también un temperamento Baudeleriano. Va a su alrededor concupiscencia, vileza, mal. Le repugna la vulgaridad de la gran ciudad. Las palabras de Eliot tienden a llenar el vacío entre la poesía, o lo que se ha entendido normalmente por poesía, y el mundo moderno¹⁵. Pero aunque Eliot mitigue en parte, con intención revitalizante y con espíritu estético renovador, la opresión de la gran ciudad, el drama más profundo seguirá ligado a él, y el dilema abrumador quedará sin resolver. O al menos, eso nos tememos. Por ahora ni siquiera se nos permite hacer indagaciones:

«No, no preguntes ¿Qué es?»¹⁶.

Queda aún la esperanza, compartida con B. Rajan de que «la respuesta se desvele por sí misma a medida que uno avanza»¹⁷. Pero si, impulsados por el deseo, avanzamos antes de lo previsto, descubriremos no sólo que el dilema se prolongará hasta el final, sino que existe, incluso, más de un dilema. Porque en Prufrock se combinan tanto «el deseo erótico como el metafísico; cada

12. *Ibidem*, p. 129.

13. *Ibidem*, p. 125.

14. BAUDELAIRE, Charles: *Les Fleurs du Mal*. Ed. Garnier-Flammarion 1964, p. 132.

15. FOWLIE, Wallace «Baudelaire and Eliot», en T. S. *Eliot, the man and his work*, edited by Allen Tate. Penguin Books. 1971. London, p. 305.

16. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock, (Op. cit.), p. 125.

17. RAJAN, B. «The overwhelming question», en T.S. *Eliot the man and his work*, edited by Allen Tate. Penguin Books. London 1971, p. 367.

deseo es una imagen para el otro, lo rodea como en una equivalencia de una manera totalmente natural¹⁸. Y ambos deseos, en realidad, no encontrarán jamás respuesta convincente. Puesto que la pregunta no llega nunca a formularse en el poema, la respuesta nunca es dada, solamente una respuesta que se teme:

«No es eso en absoluto lo que quería decir,
no es eso en absoluto»¹⁹.

O bien otra pregunta:

«...días de manos
que elevan y dejan caer una pregunta en tu plato»²⁰.

Si estos versos no han desvelado totalmente el secreto, habrán al menos comunicado algo sobre la experiencia y el sentimiento que subyacen tras la pregunta no formulada.

Ya con la experiencia y el sentimiento de unas preguntas, cuyas respuestas quedarán siempre en el aire, contemplamos, como en un buen cuadro que:

«En la sala las mujeres van y vienen
hablando de Miguel Angel»²¹.

Los dos versos, repetidos posteriormente en el poema como un eco, tienen trazas de pincelada impresionista, o puntillista a lo Matisse. Descartar en 1.911 el influjo del impresionismo en otras manifestaciones artísticas parece injusto, como lo sería también no entrever en este método poético algo de la técnica de una cinematografía que acaba de nacer. En el poema hay secuencias dispersas formando un todo homogéneo, pero el diálogo no cabe, al menos no como una constante; no podríamos oírlo. Por eso, como en aquellas películas, el diálogo nos llega sólo esporádicamente y es necesario conformarse con una frase que proyecta, como un prodigio, una «linterna mágica»:

«No es eso en absoluto lo que quería decir»²²,
no es eso en absoluto».

Y sin embargo, aunque las imágenes proyectadas nos obliguen a adivinar, a intuir, «el poema no sufre, porque su consistencia depende de la consistencia de su sentimiento, no de una secuencia fija sobre una idea o acontecimiento... el poema es una representación, no de un mundo visible, sino de un estado de la mente»²³. Y si súbitamente las mujeres van y vienen hablando de Miguel Angel, es porque Prufrock ya ha llegado al lugar de la visita. Ha llegado, ha visto aquel entorno, en el que unas diletantes tienen la osadía de opinar sobre

18. WARD, David: *Between two worlds*. London, 1973. RkP, p. 19.

19.

20. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock» (Op. cit.), p. 127.

21. *Ibidem*, p. 125.

22. *Ibidem*, p. 129.

23. STEAD, C. K.: *The new poetic. Yeats to Eliot*. Ed. Hutchinson of London, 1977, p. 152.

quien constituye un ídolo para Prufrock —en el original Michelangelo adquiere aún mayor relevancia frente a los verbos come, go, talking— y derrotado, prefiere entretenerse contemplando a través de la ventana:

«La niebla amarilla que se frota el costado contra los cristales
el humo amarillo que se frota el hocico contra los cristales»²⁴.

que, como un gato, opta, tras un corto proceso, por quedarse dormido. También Prufrock prefiere el sueño. La niebla y el humo han creado una atmósfera que envuelven al tú y al yo con la que Prufrock se identifica.

No es extraño que a Ezra Pound —«il miglior fabbro», que tanto influyó en la obra de Eliot— no le satisficiera el pasaje de Hamlet. Evidentemente, junto a toda una atmósfera de abstracción, el pasaje parece un poco abrupto, cae en lo excesivamente concreto. Pero si Eliot decidió que debía permanecer en el poema, quizá es que la imagen de hamlet estaba dispersa entre los versos. Así se expresaba Hamlet: «Qué fastidiosas, rancias, vanas e inútiles me parecen las prácticas todas de este mundo»²⁵ y Prufrock, que ha llegado al lugar de la visita y que se ha identificado con el humo amarillo, pues el sueño, la inconsciencia es la única forma de evasión, sabe, cuando vuelve a la realidad, que el entorno carece de sentido, es superficial, es también vano e inútil. Pero si una visión, un fantasma —su propia conciencia— está pidiéndole una actitud consecuente y no la toma, es que este enfrentamiento supone un gran esfuerzo o, quizá, no encuentra razones para actuar, pues sabe de antemano que el intento carece de sentido, ya ha tenido otras experiencias previas:

«He conocido las voces que mueren con una caída agonizante
bajo la música de una habitación contigua»²⁶.

Por eso es preferible aplazar la acción, como Hamlet, reflexionar sobre el sentido de hacerlo, pues en realidad:

«Habrá tiempo, habrá tiempo
de disponer la cara para encontrar las caras que encuentres;
habrá tiempo de asesinar y crear
... y tiempo aún para cien indecisiones
y para cien visiones y revisiones.
... y tiempo de preguntarse: ¿Me atrevo? y ¿Me atrevo?»²⁷.

A Hamlet y a Prufrock les separan los siglos y el entorno, pero sobre los dos se cierne una tragedia que los une, un dilema que los persigue con fuerza abrumadora y que en ambos casos se despliega dando lugar a varios dilemas. La voz de Hamlet resuena sin cesar a través de los tiempos: «Ser o no ser; he ahí el dilema... ¡Morir,... dormir, no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al peso del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la he-

24. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock, (Op. cit.), p. 125.

25. SHAKESPEARE, William: *Complete Works. Hamlet*, Act. I. Scene II. London O.U.P., p. 873.

26. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock» (Op. cit.), p. 127.

27. *Ibidem*, pp. 126-127.

rencia de la carne»²⁸. Pero estas palabras de Hamlet, como las de Prufrock, tienen sentido únicamente para ellos mismos. El resto del mundo que los rodea no puede comprenderlas, no les interesan. Por eso Prufrock «no puede atreverse a perturbar a un universo» que no tiene intenciones de escucharle; por eso Hamlet no puede comunicar su tragedia íntima a aquellos que no tienen deseos de conocerla. Es más sencillo atribuir a Hamlet la locura, vivir inconscientes de la realidad. Y Prufrock que conoce la imposibilidad de comunicarse con los demás, se lamenta:

«Y he conocido ya los ojos, los he conocido todos
ojos que te clasifican con una fórmula fácil,
y cuando esté yo reducido a una fórmula, extendido bajo un alfiler,
cuando esté clavado y retorciéndome en la pared,
¿Cómo comenzar entonces
a escupir las colillas de mis días y maneras?
¿Y qué ilusiones podría hacerme?»²⁹.

La madurez de Prufrock significa aceptar la propia soledad y comunicar, con un interrogante, que ésta es la única actitud posible, el verdadero destino del hombre. Quien tenga oídos para escuchar que escuche:

«¿Diré que he ido al anochecer por calles solitarias
y he visto el humo que se eleva de las pipas
de hombres solitarios en mangas de camisa, asomados a la ventana?»³⁰

De nuevo Prufrock se ha identificado con un entorno en el que cada individuo ha expresado, de manera plástica, su propia soledad.

Prufrock ha comprendido su propio destino y ha decidido no actuar, porque:

«¿Habría valido la pena
liquidar de un mordisco el asunto sonriendo...?»³¹.

Pero cree que en esta falta de decisión se esconde su propia debilidad y por eso no ha alcanzado la grandeza de un profeta ni el carácter heroico de Hamlet:

«No, no soy el príncipe Hamlet
ni fui creado para serlo»³².

En éstos y en los versos siguientes, Prufrock se confiesa, tal y como se ve a sí mismo. Resulta lógico asociar estos versos con la imagen de Polonio, pues Prufrock piensa que es:

28. SHAKESPEARE: *Complete works. Hamlet*. Act III. Scene I. London O.U.P., p. 886.

29. ELIOT, T. S.: «The love song of J. Alfred Prufrock» (opus cit) p. 127.

30. *Ibidem*, p. 129.

31. *Ibidem*, p. 129.

32. *Ibidem*, p. 131.

«...un noble del séquito, uno que sirve para hacer bulto en una comitiva, empezar una escena o dos, aconsejar al príncipe; sin duda, un fácil instrumento, respetuoso, contento de ser útil, diplomático, cauto y meticoloso; siempre con la frase adecuada, pero un poco obtuso; a veces, incluso, ridículo a veces, casi, el Bufón»³³.

En Polonio, efectivamente, se daban estos defectos y limitaciones, pero no era ésta la idea que tenía de sí mismo. La redención de Prufrock estriba precisamente en esta confesión, y en ella se encuentra su grandeza y su humanidad.

Cuanto le queda a Prufrock, que ha visto el momento de su grandeza desvanecerse es envejecer... envejecer... Pero como en una agonía aún se oye el último hálito de vida:

«Llevaré los bajos de los pantalones vueltos.
¿Me haré una raya en la parte de atrás del pelo?
¿Me atrevo a comer un melocotón?»³⁴.

Las imágenes hablan por sí mismas. Son el último intento de evasión, el grito final de angustia que precede a la aceptación definitiva y última:

«He visto a las sirenas cantándose unas a otras.
No creo que me canten a mí»³⁵.

Así lo ha visto David Ward, quien lo ha expresado con estas palabras: «Prufrock evade la cuestión, permanece dividido, es incorregiblemente humano y en la conclusión del poema su cobardía y su humanidad están dramatizadas en la lengua de ninfolépsia romántica... Al final del poema (el mar) toma el lugar del tiempo y la niebla como imágenes de una atmósfera que envuelve totalmente al tú y al yo. Un mar que tiene la belleza de un mundo de sueño.. Su carácter siniestro y destructivo se revela solamente cuando un alma atrapada por ninfas marinas se despierta de su deseo ninfoléptico para descubrir su condición humana dividida»³⁶.

La tentación de adentrarse en el mar conlleva siempre el peligro de ahogarse. Y si Prufrock, atraído por el mar —el deseo, el sueño— se ha dejado arrastrar por las aguas, las voces humanas le despertarán para volverle, lo quiera o no, a la realidad. Y salvarse, despierto, ya no es posible.

33. *Ibidem*, p. 131.

34. *Ibidem*, p. 131.

35. *Ibidem*, p. 131.

36. WARD, David: *Between two worlds*. (Op. cit.), pp. 20-21.