



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“A HEAP OF BROKEN IMAGES”: LA SINÉCDOQUE EN
“THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK” DE T.S. ELIOT

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

MARIANA SIERRA PRIETO

ASESOR:

MTRO. EDWARD BUSH MALABEHAR

CIUDAD UNIVERSITARIA,

CDMX., 2017





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi abuelo Enrique

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que estuvieron presentes a lo largo de mi formación y que ayudaron a la elaboración de este trabajo.

En primer lugar, quiero destacar el apoyo de mi familia, de mi hermana y mis padres, quienes estuvieron siempre dispuestos a escuchar, discutir y cuestionar las ideas desarrolladas en este trabajo y que fueron la piedra angular en mi desarrollo profesional. En especial, quiero agradecer a mi padre, que me inculcó el gusto por los libros, las palabras y la retórica desde tiempo atrás y quien compartió el acervo de su biblioteca personal conmigo para escribir este trabajo.

También me gustaría mencionar a los profesores que me introdujeron a la literatura, cuyas enseñanzas en las aulas y fuera de ellas me formaron en la disciplina de la filología: a Magdalena Rivas, Q.E.P.D., y a Arnulfo López, por enseñarme que los libros importan; a Argel Corpus, por enseñarme a escuchar y a leer poesía; a Rosario Faraudo, por ser un ejemplo de pasión por la literatura; al Lic. Francisco Finamori, por su orientación; a la Dra. Ana Elena González, por sus agudas observaciones que ayudaron a encaminar este trabajo; a todos los profesores del Colegio, por desplegar el estudio de las letras ante mí.

Quiero agradecer a Sara Carmona, a Ana Sánchez Vilchis, a Javier Lemus Muñiz y a sus familias, por recibirme, acompañarme y darme palabras de aliento. Por su amistad y comprensión, agradezco a Michel, José Carlos, Mónica y Adrián, que me enseñaron a ser profesionales en todas las áreas.

Escribo un agradecimiento especial a los integrantes del sínodo y que fueron también parte fundamental de mi formación. Agradezco al Dr. Gabriel Linares González, al Dr. Juan Carlos Calvillo, al Mtro. David Pruneda Senties y al Mtro. José Carlos Ramos

Murguía por su disposición a leer y discutir las ideas aquí desarrolladas y por sus lúcidos comentarios y observaciones.

Finalmente, quiero agradecer al Mtro. Edward Bush Malabehar, asesor de esta tesis, por el tiempo, la dedicación, la exigencia y la disciplina, por inculcarme la ética universitaria, y por el rigor intelectual, metodológico, y analítico. Esta tesis fue posible gracias a su apoyo y conocimiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. LA SINÉCDOQUE: REFLEXIONES RETÓRICAS EN TORNO A LA FRAGMENTACIÓN	12
1.1 Definiciones	13
1.2 La sinécdoque frente a algunas figuras retóricas.....	16
1.3 Clasificación de los distintos tipos de sinécdoque	25
CAPÍTULO 2. LO PARCIAL Y LO OCULTO: LA SINÉCDOQUE EN EL POEMA DE T. S. ELIOT	29
2.1 La función de la sinécdoque en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot	29
2.2 Aplicación de la clasificación en el poema	33
2.1.1 Sinécdoque en objetos.....	34
2.1.2 Sinécdoque en el tiempo	37
2.2.3 Sinécdoque en personas	42
CAPÍTULO 3. LA INTERTEXTUALIDAD COMO UNA MODALIDAD DE LA SINÉCDOQUE.....	51
3.1 Definiciones	53
3.2 La intertextualidad como sinécdoque: la lógica estructural de alusión y referencia ..	54
3.3 La intertextualidad como sinécdoque: <i>La ansiedad de la influencia</i> de Harold Bloom	56
3.4 Las secuencias discretas de la intertextualidad	61
3.5 Consideraciones particulares.....	64
CAPÍTULO 4. “COME FROM THE DEAD”: LA SINÉCDOQUE INTERTEXTUAL EN “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”	66
4.1 Función de la sinécdoque intertextual en el poema de Eliot.....	67
4.2 El monólogo dramático.....	69
4.3 Métrica	71
4.4 Epígrafe.....	73
4.5 El discurso amoroso.....	75

4.6 La elegía erótica y la elegía fúnebre	79
4.7 Mitología clásica	82
4.8 Prufrock vs. Hamlet	84
4.9 La tradición bíblica	87
4.10 Consideraciones finales	87
CONCLUSIONES. RUMBO A UNA POÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN PARCIAL	90
ANEXOS.....	96
BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA.....	102
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA.....	102

INTRODUCCIÓN

Thomas Stearns Eliot escribió “The Love Song of J. Alfred Prufrock” en 1910, a los 22 años de edad, durante sus estudios de filosofía en la universidad de Harvard. Tras recibir el apoyo del escritor norteamericano expatriado Ezra Pound, la editora de la revista *Poetry*, Harriet Monroe, accedió a publicarlo en 1915.¹ En ese momento se desató un debate entre críticos y escritores que apoyaban y atacaban el poema de Eliot debido a su estructura poco tradicional y su construcción fragmentaria. Algunos años antes, su amigo Conrad Aiken había enviado el poema a la revista *Poetry and Drama*, y obtuvo como respuesta del editor que el poema era “absolutely insane” (Share 1) y la consecuente negativa a la publicación. A él se unió Arthur Waugh, probablemente uno de los mayores detractores del poema y de la figura de Eliot, quien acusaba al poema de ser un riesgo por ser subversivo hacia las autoridades literarias y a su autor de ser uno de los responsables de la destrucción de la tradición inglesa por medio de la “nueva poesía” que para él es “literary rebellion, if not of anarchy” (Waugh 68); el crítico compara a Eliot con un esclavo borracho que sirve de ejemplo de lo que no debería hacerse (Spears Brooker xv). Sin embargo, su poesía también fue aclamada por Aiken y Pound.

Sin importar si el comentario era de loa o de desprecio, la atención crítica que provocaron el poema y su autor se centraba en la separación del poema de la tradición. La cita “strangeness overbalances the beauty” (Grant 74) fue, para muchos, la característica central de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. El poema acaparó la atención crítica por su estructura innovadora, misma que rompió definitivamente con la estética victoriana del

¹ Véase Anexo 1, donde incluyo un fragmento de la carta que envió Pound a Monroe.

siglo XIX y marcó el inicio del modernismo característico de la tradición inglesa del siglo XX. La sinécdoque constituye la figura central de la poética de Eliot y en este caso, de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, puesto que la composición del poema replica la situación individual y colectiva de la época. La estructura fragmentaria y lógica discontinua, que retrata el desmoronamiento social característico de inicios del siglo XX, le valieron a Prufrock ser considerado “One of the heralding texts of Modernism” (Mandal 2). Las distintas modalidades de la sinécdoque del poema que aquí se estudian surgen de la construcción de significado a partir de los espacios entre los elementos discretos, de manera que la sinécdoque es también una figura que nace del vacío comunicativo y manifiesta las estrategias que tiene Prufrock, por medio del lenguaje, para llenar la vacuidad percibida entre fragmentos.

La presente tesis se enfoca en las estrategias que construyen el discurso de J. Alfred Prufrock, especialmente en el modo en que la sinécdoque se propone como el núcleo y el eje rector del poema de Eliot, de manera que el texto construye, paradójicamente, un cúmulo de imágenes rotas que oscila entre la celebración de la segmentación y el intento por contrarrestarla. Esta construcción sinecdóquica surge de la presentación de imágenes fragmentadas y de mecanismos intertextuales. En el primer capítulo estudio la sinécdoque como figura retórica de pensamiento, que se centra en la fragmentación de un concepto para representarlo. Tras sentar las bases teóricas, el segundo capítulo versa sobre el análisis del uso de la sinécdoque en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” como una estrategia de evasión en la confrontación de las demás personas. A partir de las reflexiones sobre la sinécdoque, el tercer capítulo examina, con base en algunas de las *Revisionary Ratios* de la teoría de la influencia poética que expone Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*, la

intertextualidad como un tipo de sinécdoque debido a que la construcción de significado responde a la misma estructura lógica del proceso sinecdóquico. Esta tesis constituye una aplicación práctica e inmediata de la teoría de los poetas fuertes de Bloom, por lo que no me detendré exhaustivamente en la genealogía de influencias de T. S. Eliot como poeta, sino en las influencias presentes en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, específicamente, para versar sobre sus funciones dentro del texto de acuerdo con el modelo bloomiano. Finalmente, presentaré la intertextualidad como una modalidad de la sinécdoque que cimienta una poética fragmentaria y que fija un punto de contraste entre el poema y la tradición.

En general, la atención crítica alrededor poema ha sido soslayada, puesto que, a partir de la publicación de *The Waste Land* en 1922, la estética fragmentaria y la intertextualidad en ese poema tomaron un lugar central en la crítica sobre la poesía de Eliot. Desde el año 2000, el foco productivo de crítica sobre la fragmentación y la intertextualidad en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” se ha desplazado de Estados Unidos e Inglaterra, donde hubo un apogeo crítico en los años 50, hacia países como la India y Albania, que muestran interés crítico en la intertextualidad de “Prufrock”. El número de publicaciones es considerablemente pequeño en comparación con décadas anteriores, tal vez debido a que el trabajo crítico ha encontrado nuevas vertientes de estudio fuera del canon. En los últimos 16 años, el interés por la intertextualidad responde a múltiples preocupaciones sobre la intertextualidad como una forma de separación o de reinscripción en la tradición.

Dos publicaciones, ambas de la India, estudian este tema dentro de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” en relación con el modernismo y el posmodernismo. Por un lado,

Arindam Mukherjee defiende la intertextualidad como el mejor recurso por medio del cual un poeta puede capturar la voz de un hombre moderno obsesionado con el tiempo, la mortalidad y la conducta social (56). Así, el tema cobra también una dimensión histórica y revisionista: “In this poem, it seems that Eliot asks us to see the modern hero, Prufrock, in relation to the heroic ideals of the past so that we may be able to redefine the terms on which we make judgments about the worth of Prufrock in the present” (Mukherjee 56). Asimismo, Mukherjee se enfoca en la intertextualidad como un tropo y explora cuestiones teóricas al respecto. “Tropes actually demonstrate the inherent intertextual characteristic of deictic ‘otherness’. [...] Intertextuality could itself be perceived as a master-trope containing a number of sub-tropes such as quotations and allusions” (48). Bajo esta perspectiva, el estudio de Mukherjee considera las funciones de la intertextualidad, como la (re)construcción de significado por parte del lector, fundamentales para el entendimiento del poema y se alinea con el objeto de la presente tesis. Por otro lado, Annesha Mandal y Arindam Modak exploran la figura de Prufrock como un héroe posmoderno, pero su texto está encaminado a un recuento de las alusiones y referencias en el poema sin examinar sus implicaciones con profundidad. El artículo parece inclinarse más hacia un ejercicio de reconocimiento de fuentes. Mandal y Modak sitúan el poema dentro del posmodernismo, separándose de la tradición modernista, pero enfocándose, al igual que Mukherjee, en Prufrock como “a representative of [the] present generation” (Mandal y Modak 3). Bajo la misma línea de reconocimiento de fuentes, Peter Lowe analiza la presencia de *Crimen y castigo* de Dostoyevsky en el poema, sugiriendo la posibilidad de hacer un estudio de influencias y ya no de fuentes directas. Sin embargo, no parece haber una reflexión teórica aplicada a la poesía de Eliot. Desde la universidad de Varsovia, Lena Machul escribe sobre

la fragmentación de la realidad como un correlato objetivo² perfecto para la descripción de emociones (3). Nasi Manjola, por último, relaciona la propia “teoría” de Eliot sobre el “mythical method” con la intertextualidad: “closely related to Eliot’s perception of tradition, [the mythical method] also supports his use of techniques of collage and kaleidoscopic presentation of sources, archetype and images” (3). Ambas académicas estudian el texto poético de Eliot desde sus textos críticos para enfocarse en la función de la fragmentación dentro del poema. En la Universidad Nacional Autónoma de México, Jorge Alcázar, del Colegio de Letras Modernas, ofrece un estudio sobre la influencia del poeta simbolista Laforgue en los poemas de *Prufrock and Other Observations* y en otras obras tempranas. Esta publicación representa uno de los antecedentes más cercanos de este estudio.

Esta tesis se une a los esfuerzos anteriores por desarrollar una interpretación del texto basada en la fragmentación y en la intertextualidad. Sin embargo, los cuatro capítulos aquí presentados intentan vincular ambas perspectivas, la estética fragmentaria y la intertextualidad, que se han estudiado de forma separada, para obtener una perspectiva teórica aplicada a la lectura que trace un criterio unificador en la estética del poema. Asimismo, intenta versar sobre la teoría bloomiana y su aplicación. Por lo tanto, el objetivo del trabajo es, por un lado, brindar a los lectores especializados una propuesta teórica provisional que explique las dinámicas de la estética fragmentaria de Eliot, bajo la perspectiva de la retórica, y sugerir un entendimiento distinto de la intertextualidad, más elaborado que un mero recuento de fuentes, y de la sinécdoque para esclarecer sus

² Término acuñado por Eliot en “Hamlet y sus problemas” como “a set of objects, situations, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (Eliot, 1921, 1).

mecanismos y funciones dentro de un poema específico. Aún más, apunto a lograr entender un fenómeno literario como un tropo, a la intertextualidad como un tipo de sinécdoque. Las reflexiones aquí dadas se insertan en el afán académico de expandir el estudio de la poesía. Las disquisiciones teóricas sobre sinécdoque e intertextualidad en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de Eliot constituyen un arranque por retomar el interés en generar nuevas lecturas del poema y sugerir líneas de investigación.

Por otro lado, se busca ofrecer al lector no especializado una lectura de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” basada en el estudio de la presentación fragmentada de fuentes e imágenes para poder enfrentar un texto que, en una primera instancia, parece inaccesible y abrumador, pero que es potentemente evocativo y emotivo. La primera vez que tropecé con T. S. Eliot, en mis clases de literatura de la preparatoria, estaba igualmente segura de que “The Love Song of J. Alfred Prufrock” había provocado en mí una serie de emociones, que también había generado López Velarde, que me encaminaron a dedicar mi vida a la literatura, y de que no había entendido nada. De esta manera, la lectura aquí planteada sea quizás una elucidación que permita comprender por qué este poema de Eliot es tan cercano a nosotros y provoca una respuesta emocional tan significativa, vinculada al aislamiento y a la soledad, a pesar de, en un primer momento, creer que no puede comprenderse. Asimismo, la elección del estudio de este poema en particular brinda un acercamiento inicial al grueso de la obra poética de T. S. Eliot, a su estilo y estética fragmentada, que es recurrente en poemas posteriores, como puede verse en “Gerontion”, *The Waste Land*, *Four Quartets*, entre otros, por lo que el trabajo puede auxiliar a nuevos lectores de Eliot a producir sus propias explicaciones e interpretaciones sobre éste y otros poemas de un autor tan grande y complejo como T. S. Eliot.

CAPÍTULO 1. LA SINÉCDOQUE: REFLEXIONES RETÓRICAS EN TORNO A LA FRAGMENTACIÓN

Comúnmente pensamos en los objetos como entidades completas y totales, de manera que, cuando un objeto se rompe –un plato, una vasija, un espejo–, no sabemos qué hacer con los pedazos. El estudio de la sinécdoque responde al problema de la segmentación y de la funcionalidad, y es en la retórica donde encontramos que tanto el lenguaje como el pensamiento también presentan quebrantos y espacios producidos por un fraccionamiento elocutivo que nos plantea el problema del significado. Al enfrentarnos a la poesía de Eliot, en especial a “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, los objetos, las personas y el discurso mismo son una serie discontinua de elementos por decodificar y reconstruir de forma relacional para aprehender el texto. La sinécdoque, por tal motivo, ocupa el lugar principal en este estudio.

En el caso de la sinécdoque, el lector se enfrenta a una parte, a una particularidad aparentemente disociada de un complejo constituido por varios elementos. Esta noción de segmentación se vincula con la discreción de elementos³, en la que una entidad continua se convierte en la suma de sus partes aisladas. En la discreción, una o varias partes aisladas constituyen un todo. Al tomar una parte y separarla del resto, ésta se vuelve una entidad completa, pero el opuesto es un continuo sin rupturas, por lo que la sinécdoque implica un rompimiento de este continuo y su subsecuente asilamiento en relación con las otras partes. Éstas pueden descomponerse en partes igualmente segmentables y difuminar las barreras de singularidad y continuidad en las entidades expresadas de manera retórica. La discreción de

³ El término es un préstamo de las matemáticas discretas. El ejercicio analógico entre las matemáticas discretas y la sinécdoque se desarrollará más ampliamente en el tercer capítulo.

la sinécdoque es una cualidad fundamental para el entendimiento de esta figura. Las relaciones interdiscretas, entre entidades segmentadas, y las intradiscretas, entre los segmentos de una misma entidad, proveen un sistema relacional de significación interpretativa en la estructura retórica de un poema como el de Eliot.

En este capítulo se sentarán las bases teóricas sobre lo que se entenderá por sinécdoque y el estudio del papel que desempeña en el lenguaje, mismo que se ceñirá a criterios retóricos.⁴ Aunque la definición del término ocupe el lugar central de esta primera sección, también se expondrán las relaciones de similitud y diferencia entre la figura que nos concierne y otras, para establecer, especialmente, que la sinécdoque es una figura independiente de la metáfora y distinta a la metonimia. Asimismo, se demostrará que, contrario a lo expuesto en ciertos manuales de retórica, la sinécdoque no es una figura que afecte únicamente a la forma, sino una figura de pensamiento cuyo propósito es la representación de un concepto desde la manipulación de éste, y no de la manipulación a nivel sintáctico de la expresión empleada. Las reflexiones en torno a las implicaciones del uso de la sinécdoque proponen una clasificación provisional de los tipos de sinécdoques que pueden construirse.

1.1 Definiciones

Es necesario comenzar por definir la sinécdoque de manera general y ahondar en las implicaciones de esta figura en función del poema de T. S. Eliot. El estudio de las figuras y los tropos, si bien tiene una base general, está siempre en función del contexto en el que aparecen estas figuras y, en este caso, de un poema en específico. La etimología de la

⁴ Al respecto, Ruiz Elvira explica la diferencia entre poética y retórica por medio de la siguiente imagen: “la poesía [...] emplea armas de oro y plata, mientras la retórica brilla con el fulgor del hierro” (50).

palabra prefigura sus definiciones y usos: el término “sinécdoque” está formado por la preposición griega “*syn*” (συν), cuyo significado es “juntamente” e indica simultaneidad; por otro lado, la preposición “*ek*” (ἐκ) significa “desde”, mientras “*déchomai*” (δέχομαι) significa el acto de recibir. En su conjunto, la etimología indica la recepción simultánea del todo y la parte, lo cual anticipa la definición canónica del término. Lausberg define la sinécdoque como una figura retórica que se basa en “la relación que media entre un todo y sus partes” (1968).

La sinécdoque es una figura presente desde la retórica clásica y encontramos su definición en distintos tratados. *Retórica a Herenio*⁵, por ejemplo, define la sinécdoque como una figura de dicción⁶ que “designa el todo por una pequeña parte o una parte del todo” (IV, XXII, 33), lo cual está en sintonía con la noción de simultaneidad. Podemos pensar en frases como “José tiene muchas bocas que alimentar”, donde no hay un significado literal según el cual José mantiene bocas humanas en su casa, sino que se lee que las bocas representan a personas que dependen de José para comer. Imaginamos simultáneamente a las bocas y a las personas, la parte y el todo. La parte que representa al todo, como se ve en el ejemplo anterior, no depende solamente de la relación fisiológica persona-boca, sino también enfatiza el aspecto funcional relevante para la expresión. Aunque *Retórica a Herenio* coloca a la sinécdoque dentro de las figuras que afectan la expresión empleada, aquí se considera como una figura de pensamiento, pues la sinécdoque no sólo es una figura de elegancia discursiva que afecta meramente la forma, sino también

⁵ A pesar de ser demostrado el anonimato del autor, este tratado se atribuye tradicionalmente a Cicerón (Núñez 10).

⁶ Son las figuras que afectan “de manera especial y exclusiva la expresión empleada,” mientras que las figuras de pensamiento afectan los contenidos expresados (*Retórica a Herenio* xiv, 19).

un auxiliar retórico para la interpretación de la locución y afecta el concepto en sí mismo, representado por medio de la fragmentación y la selección. Es el concepto el que se divide y no la construcción sintáctica, fonética o gramatical, como sucede en las figuras que afectan la expresión empleada.⁷ Por lo tanto, el uso de la sinécdoque tiene una función dentro de las dinámicas de representación.

Para Bruce Fraser, “synecdoche involves a syntagmatic replacement of what would be the appropriate directly referring term by an indirectly referring one” (335). Es decir, la sinécdoque elige un término específico que no nombra el objeto de una manera directa. Por lo tanto, esta figura puede tener, como se verá en las secciones siguientes, una función evasiva que evita la confrontación directa con el término, que es la confrontación que Prufrock evitará con las mujeres y consigo mismo.⁸ La frase “I should have been a pair of ragged claws” (Eliot 73), por ejemplo, elige “tenazas” entre las otras opciones para referirse al animal, que podría ser mencionado como “crustáceo”, “cangrejo” o “langosta”. Los últimos términos denominan a un todo, mientras que las tenazas muestran sólo una parte del mismo. Las “tenazas” se asocian al crustáceo según la categoría de pertenencia. A pesar de que existan diferencias en los enfoques de las distintas definiciones, la relación de sustitución entre la parte y el todo está presente en todas ellas y constituye el núcleo central para la comprensión de la figura en función del poema de Eliot.

⁷ Ejemplos de figuras de dicción son el hipérbaton, que altera el orden sintáctico de las palabras, y la anáfora, que repite el inicio de una construcción sintáctica.

⁸ En este sentido, la sinécdoque también sirve a manera de eufemismo, que evita el uso de un término y desplaza la atención hacia otro relacionado indirectamente con el objeto de observación. Sin embargo, aquí me preocupa la potencialidad evasiva de la sinécdoque.

1.2 La sinécdoque frente a algunas figuras retóricas

Existe una discrepancia con respecto al lugar de la sinécdoque frente a algunas figuras retóricas debido a la similitud de sus procesos de sustitución, como nota Raymond W. Gibbs Jr para introducir su estudio sobre los modelos metonímicos y su acercamiento a la sinécdoque y a la metáfora. Considero relevante reflexionar sobre la sinécdoque como una figura independiente, con matices y procesos propios, para enarbolarla como la figura eje del poema de Eliot. La metáfora, la metonimia, el símil y la elipsis constituyen una serie de elementos discursivos cuyo propósito central es la representación⁹ de entidades o sensaciones cuya expresión literal es insuficiente o inadecuada por medio de la sustitución derivada de la fragmentación o multiplicación de uno o varios campos semánticos. A pesar de que este deseo por conjurar una presencia unifica estas figuras retóricas, es necesario distinguir sus procesos de construcción e identificar los sistemas modelo bajo los cuales funcionan.

Una figura retórica se identifica al notar que una oración es anómala en el sentido semántico o pragmático (Fraser 334) y que una lectura literal no es lógica o adecuada para comprenderla. El proceso de decodificación semántica (saber qué está diciendo la frase, no en el sentido literal, sino en el sentido figurado) parte de la identificación del término sustituido. Posteriormente, se infiere su relación con el término usado (por qué se utiliza ese término). Por lo tanto, la comprensión de una figura es subsecuente a la evaluación de las

⁹ Entiendo el término “representación” como lo expone Hans Ulrich Gumbrecht: “practices and techniques that replace through an often complex signifier (and make thus available) as “reference” what is not present in space or time” (11).

relaciones abstractas entre lo que está escrito y lo que la mente entiende a partir de ello. La mente, al enfrentarse a una figura, sigue una línea lógica por medio de la cual deduce la implicación. De tal manera, el lenguaje se convierte en una serie de premisas por evaluar para determinar su origen y la probabilidad de verdad. Es en la inferencia de esta relación que residen las diferencias entre las distintas figuras retóricas anteriormente mencionadas. La sinécdoque parte de la relación de pertenencia parte-todo. La metáfora, al igual que el símil, se centra en la relación de semejanza. La metonimia surge de una relación de contigüidad o proximidad y la elipsis de una relación de compleción. A continuación, ahondaré en las similitudes y diferencias de estas figuras con respecto a la sinécdoque.

La metáfora, que puede considerarse el recurso central de la poesía y del lenguaje en general, ha sido objeto de innumerables estudios retóricos, lingüísticos y poéticos. El término se construye de la preposición “*meta*” (μετα), “fuera de o más allá de”, y del verbo “*pherein*” (φέρειν), “trasladar o desplazar”. En otras palabras, cierto aspecto de un concepto se traslada a otro con fines de énfasis por medio del principio de identidad; es decir, la metáfora afirma la existencia de una igualdad entre dos conceptos que son distintos lógicamente. Hay incontables definiciones de la metáfora, pero para fines de esta sección tomaré la definición de Lakoff y Johnson:¹⁰ “entender y experimentar una cosa en términos de otra” (41). Esta sistematicidad de la metáfora implica que se ocultan, al mismo tiempo que se muestran, ciertos aspectos del concepto en cuestión: “Al permitirnos concentrarnos en un aspecto del concepto [...] un concepto metafórico puede impedir que nos centremos en otros [aspectos]” (41).

¹⁰ La elección de esta definición radica en su sencillez y en que condensa el minucioso estudio de los autores sobre la metáfora en *Metáforas de la vida cotidiana*.

Al retomar el ejemplo previo de sinécdoque, “José tiene muchas bocas que alimentar”, el concepto de “personas” se entiende en términos de una de sus partes, la boca. Esta reducción subraya de forma deliberada un aspecto; por ejemplo, las bocas manifiestan la necesidad fisiológica de “comer”. Al mismo tiempo, oculta otros aspectos propios del concepto “personas”, como son los sentimientos, la personalidad, entre otros. De acuerdo con esta definición, la sinécdoque entra en el mismo modelo de estructuración que la metáfora. Ambas son, como lo mencioné anteriormente, figuras que funcionan por medio de la sustitución de un término por otro y que ocultan ciertos aspectos. Sin embargo, estas reflexiones sobre la metáfora nos llevan a concluir que ésta se basa en un proceso analógico de semejanza en el cual dos campos semánticos aparentemente distantes se intersectan para enfatizar una o más características compartidas. Así, uno de los campos semánticos se iguala en identidad con el otro. El proceso es distinto al sinecdóquico, puesto que en lugar de una intersección e igualación de conceptos, hay una segmentación de uno solo.

El análisis de un ejemplo de cada figura facilitará la comparación de la estructura de los modelos sinecdóquicos y metafóricos. Tomemos la sinécdoque “No quiero ser un par de manos en la fábrica”. Esta frase, al igual que una metáfora, no puede tomarse en el sentido literal: el hablante usa la frase “un par de manos” para hablar de una persona. La relación es, como la plantea John R. Searle, S es P para explicar que S es R (107). S, “la persona”, es P, “un par de manos”, para explicar que es R, “una mera función laboral”.

S: persona	S=P, P→R. Por lo tanto, S=R.
P: un par de manos	La persona es un par de manos y el par de manos implica una función laboral. Por lo tanto, la persona es una mera fuente laboral.
R: fuerza laboral	

La relación entre S y P es una de parte por el todo: las manos, como parte de la persona, representan su función laboral. De esta misma manera actúa la metáfora, donde hay una sustitución del mismo tipo pero con base en la identidad, donde no hay una relación de contigüidad ni de parte-todo. Por ejemplo, la metáfora “las perlas de su boca” asume que los “dientes” son perlas. En la metáfora, S (dientes) y P (perlas) se asocian debido a que ambos conceptos comparten, entre otras cosas, la blancura.

S: dientes	S=P, P→ R. Por lo tanto, S=R.
P: perlas	Los dientes son perlas, las perlas implican blancura. Los dientes son blancos.
R: blancura	

A pesar de la semejanza en la estructura (S=P, P → R. Por lo tanto, S=R), es en la naturaleza de la relación entre S y P donde encontramos la distinción fundamental entre la sinécdoque y la metáfora, puesto que el principio de asociación sinecdóquica deriva de una relación de parte-todo y no de una relación de identidad como la metáfora. La metáfora asocia dos campos semánticos independientes a partir de la semejanza, mientras que la sinécdoque reemplaza un concepto por una de sus partes, por lo que no “traslada más allá del término”, como la metáfora, sino segmenta el concepto de origen para sacar una de sus partes como un elemento representativo y más bien particulariza un aspecto del término. En este sentido, la metáfora multiplica los significados, pues se presentan el término original (S), el de sustitución (P) y un tercero (R) al mismo tiempo, mientras que en la sinécdoque, la significación se particulariza a una de las partes. Por lo tanto, aunque en ambos haya una representación por sustitución, la diferencia central radica en la extensión semántica de la metáfora por medio de la multiplicación y la división de la sinécdoque por medio de la particularización. Esto indica que hay una diferencia irremediable en el tratamiento de

significado, pues la multiplicación implica traslación y la división implica una limitación o particularización.

El símil, por su parte, es una figura más próxima a la metáfora que a la sinécdoque, pues, al igual que la metáfora, surge de un sistema analógico de semejanza. Como explica Holyoak, “analogies [...] treat situations that we know to be different as if they were somehow the same” (19), lo cual se aproxima a la definición de metáfora de Lakoff y Johnson. Sin embargo, el símil explicita la comparación y es una figura que no afecta la identidad y no necesita decodificación semántica, por lo que es más importante la astucia del escritor que la astucia del lector, que se relega a un segundo plano. La metáfora “las perlas de su boca” se convierte en el símil “sus dientes son como perlas”. Aquí, los dos campos semánticos se plantean dentro de la expresión y no hay una sustitución, sino una comparación explícita, donde se infiere la cualidad que intersecta ambos conceptos. La distinción entre símil y sinécdoque es, por lo tanto, que aquel no sustituye por medio de una de las partes, sino que compara a partir de la semejanza. En la sinécdoque hay una sustitución de un concepto mientras en el símil no hay tal cosa. Sin embargo, el símil y la sinécdoque pueden presentarse de manera simultánea y una puede dar pie a la otra, al igual que la sinécdoque y cualquier otra figura.

En “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, por ejemplo, el símil expuesto en el tercer verso “Like a patient etherised upon a table” (3), que compara el atardecer con un paciente a punto de ser operado, constituye una prolepsis de la estrategia discursiva rectora del poema: el paciente anestesiado, además de ser una imagen violenta, sugiere que se iniciará una disección o una segmentación, lo que prefigura la presencia de la sinécdoque en el poema, además de introducir un contraste entre la pasividad y la acción. Por lo tanto,

la relación y el intercambio entre la sinécdoque y otras figuras desempeñan un papel fundamental en la interpretación del poema.

La polémica principal en torno a la sinécdoque se ubica en el debate sobre su clasificación. Varios autores la identifican como una subcategoría de la metonimia, mientras que otros la toman como una figura independiente. Sin embargo, aquí se entiende la sinécdoque como una figura distinta de la metonimia, debido a su criterio de sustitución. Por un lado, la metonimia es una figura donde hay una sustitución por contigüidad semántica (Gibbs 258), como indica la etimología. *Meta* (μετά), en griego, es “junto” y *ónoma* (ὄνομα) es “nombre”, por lo que la palabra señala sustitución por un término próximo. Esta sustitución puede ser de tipo *autor por obra* (“Adquirió un *Tamayo* para su colección”), *lugar por acontecimiento* (“Recordemos *Haití* en materia de respuesta a desastres”), contenedor por contenido (“Ese *microbús* no sabe manejar”) o de cualquier tipo donde la relación entre términos sea contigua desde una perspectiva funcional. Un ejemplo es la expresión “La corona inglesa ha declarado su apoyo”, donde se sustituye a la reina por la corona debido a la cercanía de los conceptos en una metonimia del tipo *objeto usado por usuario*. La reina no siempre utiliza literalmente una corona, pero, por tradición, se relaciona este elemento con la realeza, por lo que es un término contiguo.

Lanham, por otro lado, explica la sinécdoque como una metonimia cuya sustitución surge de una relación parte-todo (576). Asimismo, Lakoff y Johnson la estudian como un tipo de metonimia cuya función es referencial (74). No obstante, me inclino a tomar la sinécdoque como una figura independiente de la metonimia, bajo la tradición de Quintiliano, quien reconoce la relación entre ambas figuras, pero las toma como construcciones diferentes (VIII, vi, 19-22). Para John R. Searle, “it becomes a matter of

terminology whether we want to construe metonymy and synecdoche as special cases of metaphor or as independent tropes. When one says that “S is R”, S and R may be associated by such relations as part-whole relation [or] the container-contained relation” (107). La diferencia radica en el principio de asociación que rige la función de cada figura.

Sin embargo, aunque en la metonimia, al igual que en la sinécdoque, haya una sustitución por un concepto cercano, distingo las figuras bajo el mismo argumento que Fraser:

For synecdoche, one referring term replaces another that is either more general or more particular than the actual term itself. What binds the two terms together may be based on anatomical classification [...], or a perceptual relationship. Metonymy, on the other hand, involves the replacement of a term where the relationship of the first to the second is felt to be more functional: cause/effect, actor/action, container/contained, and the like. (332)

El ejemplo de la corona, bajo la definición de Fraser, implicaría una metonimia, pues la corona tiene una relación funcional de identificación de la realeza. La metonimia surge de la contigüidad y la sinécdoque de la pertenencia de la parte al todo; son dos figuras distintas que deben entenderse y estudiarse dentro del poema de forma independiente y posteriormente comparativa debido a sus implicaciones. Como dice el Grupo μ , “hay que examinar más detalladamente las relaciones entre parte y todo para poder vincularlas a los modelos representativos” (173). La cercanía de los conceptos es de índole distinta, aunque ambos sustituyan, puesto que, por un lado, la sinécdoque, como se ha visto antes, extrae

una parte del concepto para representar al todo, y por otro, en la metonimia dos miembros dentro del concepto interactúan para trasladar el significado.

El principio de sustitución cambia según la perspectiva. Para el poeta, el proceso de escritura parte de la decisión de fragmentar o desplazar. De ahí, se infiere si el proceso es de sustitución o contigüidad y de ahí se determina la figura que se usará, o bien sinécdoque, o metonimia. Por eso, en la escritura, el principio rector de la figura es el de fragmentación o desplazamiento y ahí radica su diferencia. En la lectura, el proceso es invertido: se identifica, en una primera instancia, que la expresión es anómala, por lo que en la lectura, todas las figuras parten de la sustitución. La anomalía luego se define como una fragmentación o una contigüidad y de ahí se desprende si lo que se lee es una sinécdoque o una metonimia. Para fines de esta tesis, me centraré en la perspectiva del poeta y, por consecuencia, la fragmentación o la contigüidad son los principios rectores en la diferenciación de estas figuras.

Bajo esta luz, la sinécdoque involucra una dinámica más violenta y aislante, proveniente de la división y particularización del término, mientras que la metonimia se concentra en la identificación de relaciones y en el traslado del término y del significado. Por extensión, el principio central de la sinécdoque es la división, mientras el de la metonimia es el movimiento entre contiguos, en una suerte de oscilación. En ese sentido, la sinécdoque implica una violencia mayor a la metonimia, puesto que hay un todo que el poeta deliberadamente fragmenta y desestabiliza. En la metonimia no hay tal violencia porque no hay tal separación, sino un movimiento que mantiene la unidad del todo. En la metonimia, las partes no están aisladas, sino relacionadas por su funcionalidad. Esta distinción entre metonimia y sinécdoque es esencial para el estudio interpretativo del

poema puesto que el discurso de Prufrock no surge de la imposibilidad de relacionar funciones o términos, como involucraría la predominancia de la metonimia. En cambio, la presencia de la sinécdoque manifiesta que Prufrock experimenta una irrupción en la continuidad física y perceptual de la totalidad del ser.

Otra figura parecida a la sinécdoque es la elipsis, pues, al igual que la sinécdoque implica la selección de una parte y la omisión de otra parte en la frase. Elipsis significa, literalmente, “dejar fuera”. Como la define Helena Beristáin, la elipsis es una “figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Éste se sobreentiende a partir del contexto” (163). A pesar de que la elipsis, al igual que la sinécdoque, también surge de una fragmentación del todo en partes y de la subsiguiente selección, son figuras distintas tanto en su funcionamiento como en su clasificación. La elipsis, por lo común, afecta el nivel gramatical de una oración, por lo que la figura se da a nivel textual y estilístico, como se observa en el siguiente ejemplo: “No necesitamos armas, ni [necesitamos] ejércitos, ni [necesitamos] estrategias”. La elipsis en este caso se centra en la omisión del verbo para fines de elegancia estilística. Si bien la sinécdoque también omite, su función principal es representar, mientras que la elipsis tiene como objeto la elegancia estilística. Una construcción sinecdóquica afecta directamente al concepto, por lo que reside en el nivel semántico. La elipsis se adhiere más a las figuras de dicción, mientras la sinécdoque, bajo este tratamiento como tropo, es una figura de pensamiento, ya que representa en lugar de presentar.

1.3 Clasificación de los distintos tipos de sinécdoque

Tras establecer la posición de la sinécdoque como una figura independiente de otras como la metáfora o la metonimia, y designar sus cualidades distintivas, prosigue presentar una clasificación de la sinécdoque según el tipo de concepto que representa. Esta clasificación tiene como fin establecer la diferencia dentro de las sinécdoques y de ahí partir para la interpretación del poema. El antecedente a esta clasificación es la del Grupo μ en *Retórica general*, que propone dos tipos de sinécdoque: material y conceptual.¹¹ A grandes rasgos, la sinécdoque de tipo material es aquella que se da en objetos y la sinécdoque conceptual es aquella cuya representación surge de un concepto. Sin embargo, difiero de dicha clasificación debido a que este estudio entiende que cualquier sinécdoque es conceptual, ya que es una fragmentación de índole intelectual de una entidad. Quizás, en este sentido, toda representación es conceptual en una primera instancia. La sinécdoque, al igual que otras figuras de pensamiento, siempre afecta el concepto, por lo que, en esta misma línea, la clasificación material y conceptual resulta redundante. Presento aquí una clasificación y una lista de posibles sinécdoques. Aunque la lista no es exhaustiva, ofrece una gradación de la cual posteriormente extraigo y estudio aquellas que están presentes en el poema de Eliot.

La sinécdoque en entidades tangibles es aquella que segmenta un objeto o una entidad palpable y perceptible y lo representa por una de sus partes, es decir “con referentes tridimensionales [cuyo] resultado es siempre figurativo” (Esqueda 60). Esta entidad puede ser un ser vivo o un ser inanimado. De los seres vivos podemos desprender animales,

¹¹ Conuerdo con el Grupo μ en tanto que la consideran un metasemema, donde hay modificaciones a nivel semántico. Véase capítulo “Metasememas” p. 171.

plantas,¹² o humanos. La sinécdoque de personas es relevante en el poema de Eliot por ser una de las más frecuentes y la que marca la pauta para la interpretación. Este tipo de sinécdoque puede ser corporal (cuya violencia segmentativa se retomará en el segundo capítulo), o de grupos de personas. En ésta, una persona puede representar a un grupo. Como se verá más adelante, Prufrock es una sinécdoque de este tipo, pues él representa la conciencia del hombre moderno. Los animales también pueden segmentarse por su anatomía, como ocurre con el gato en el poema de Eliot, que es una suma de sus partes (hocico, lengua, lomo). Los seres inanimados son igualmente perceptibles y palpables. Los objetos son, por ejemplo, la indumentaria y los elementos de la ceremonia del té en el poema de Prufrock. La delimitación geográfica y los cuerpos celestes también figuran dentro de este punto en la clasificación.

La segunda categoría es la de entidades intangibles, que comprende a todas aquellas entidades que no pueden percibirse por medio del tacto. Un ejemplo es el tiempo: “Evenings, mornings, afternoons” (Eliot 50) para hablar de los días. Las otras partes intangibles son las emociones (más ligadas al *pathos*) y las facultades psíquicas (que relaciono con la técnica del “stream of consciousness” y con la interpretación de la sinécdoque como una manifestación de la incapacidad de Prufrock de encontrar sentido y totalidad en su entorno y, por lo tanto, igualmente ligadas al *pathos*). Por último, incluyo las facultades intelectuales (ligadas al *logos*). La intertextualidad y la influencia son sinécdoques del intelecto, aseveración que se demostrará posteriormente. Reitero que la

¹² Aunque esta clase no esté presente dentro del poema de Eliot, expongo aquí varias posibles sinécdoques para tener una base sobre la cual partir en el segundo capítulo. No obstante, se puede considerar que la vegetación en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” esté presente *in absentia*, puesto que hay una opresiva falta de regeneración en un ambiente urbano que resulta sofocante para Prufrock. Asimismo, es relevante notar que la presencia y la falta de vegetación desempeña un papel central en *The Waste Land*.

lista no es exhaustiva y que presenta una gama de posibilidades a partir de la cual puede estudiarse la sinécdoque. Un esbozo de esta clasificación es el siguiente:

1. Sinécdoque

1.1 Sinécdoque de entidades tangibles

1.1.1 Sinécdoque de seres vivos

1.1.1.1 Humanos

1.1.1.1.1 Corporales o anatómicas

1.1.1.1.2 De grupos de personas

1.1.1.2 Animales

1.1.1.2.1 Corporales o anatómicas

1.1.1.2.2 De agrupaciones

1.1.1.3 Plantas

1.1.1.3.1 Anatómicas

1.1.1.3.2 De agrupaciones

1.1.2 Sinécdoque de seres inanimados

1.1.2.1 Objetos

1.1.2.2 Lugares

1.1.2.3 Cuerpos celestes

1.2 Sinécdoque de entidades intangibles

1.2.1 Tiempo

1.2.2 Emociones (*pathos*)

1.2.3 Facultades psíquicas (consciencia)

1.2.4 Facultades intelectuales (*logos*)

1.2.4.1 Sinécdoque intertextual

Cabe mencionar, sin embargo, que la relación entre metáfora y sinécdoque desempeña un papel importante dentro de esta clasificación. Una metáfora puede expresarse a manera de sinécdoque, como es el caso de la niebla en la segunda y tercera estrofas del poema de Eliot. De esta manera, la metáfora convierte a un ser inanimado en animado, afectando la clasificación, puesto que la clasificación, en un inicio, sería una sinécdoque de una entidad inanimada (niebla) y con la metaforización, la clasificación se vuelca hacia la sinécdoque de un ser animado. La relación entre metáfora y sinécdoque, asimismo, existe de manera inversa: las sinécdoques pueden metaforizarse, lo cual vuelve aún más compleja su interpretación y decodificación y enriquece el entretejido retórico del poema, puesto que las estructuras lógicas de la manipulación de los conceptos se multiplican y las dinámicas de representación se expanden.

Esta relación entre metáfora y sinécdoque evidencia que la sinécdoque funge como una figura independiente a cualquier otra que, no obstante, puede desarrollarse conjuntamente con ellas. El hecho de que la sinécdoque pueda afectar entidades tanto tangibles como intangibles revela que ésta es una figura de representación cuyo principio rector radica en la fragmentación y en el aislamiento de las partes. Sin embargo, esta figura representa tanto la violencia de la segmentación, como el deseo de ocultar ciertos aspectos problemáticos para el emisor o la evasión del todo, por lo que la sinécdoque presenta una amplia gama de funciones retóricas. En “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, esta gama de funciones está sujeta al tipo de sinécdoque que se presenta, de forma que cada una de ellas constituye un elemento más en la construcción semántica e interpretativa del poema, como se verá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2. LO PARCIAL Y LO OCULTO: LA SINÉCDOQUE EN EL POEMA DE T. S. ELIOT

El poema de T. S. Eliot se centra en la sinécdoque como la estrategia central de expresión de la fragmentación del individuo respecto a la sociedad y a las demás personas. La presencia de la sinécdoque manifiesta que Prufrock experimenta una irrupción en la continuidad física y perceptual de la totalidad del ser. El entretreído de las imágenes presentes en el texto exhibe un estado de parálisis como resultado de las emociones de Prufrock “towards society, relationships, and his surroundings” (Aziz 10). La psique, la percepción y las emociones de Prufrock están fracturadas e impiden que éste actúe frente a su entorno. El espacio entre las partes y el todo genera la sensación de lo irremediablemente incompleto. La sinécdoque replica retóricamente dicha discontinuidad y se vuelve entonces un auxiliar de énfasis, pero también echa mano de la parcialidad para ocultar partes de su entorno o de sí mismo y crear un discurso oscuro y desesperanzador.

2.1 La función de la sinécdoque en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot

En el poema, las personas que describe Prufrock representan a manera de sinécdoque a la sociedad en su totalidad. Sin embargo, Prufrock también representa por sí mismo la sociedad fragmentada de inicios del siglo XX en la que está inmerso. Más aún, refleja la transición entre el siglo XIX y el XX. Tanto externa como internamente, Prufrock sólo puede percibir los residuos de aquello que no puede unir en armonía. Por lo tanto, la sinécdoque y la fragmentación muestran su aislamiento. El eje central del poema es la percepción segmentada de J. Alfred Prufrock como la representación del hombre moderno

ante la desintegración social que trajo consigo la época moderna tras el periodo de la industrialización. Eric Hobsbawm identifica la primera mitad del siglo XX como “La era de las catástrofes”. En ésta, las decisiones políticas de índole mundial cuartearon las nociones de identidad y sociedad que se habían construido previamente (26). Para su contemporáneo Ezra Pound, Eliot personificaba “our contemporary condition [...] the stuff of our modern world” (Pound 265) y el poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock” no es la excepción, puesto que en el poema se desarrolla un estudio minucioso de la relación entre el sujeto y su entorno, y del entretreído social y personal en la construcción del yo. La transformación de la estructuración mundial afecta también la posibilidad del individuo de percibir(se) como un continuo y es en esta imposibilidad que Eliot construye a un individuo cuyo discurso está formado por tropos de pensamiento que replican este cambio. La sinécdoque es la estrategia central del discurso en relación con el tema del poema, puesto que demuestra que “The Love Song of J. Alfred Prufrock” representa la sociedad fragmentada del contexto en el que fue escrito y la estrategia del personaje por enfrentar y encarar el exterior. Por un lado, la forma del poema refleja el desmoronamiento y la separación social, pero por otro lado, Prufrock es una de las partes de la sociedad a la que representa.

La composición anticipa la fragmentación como un recurso que conlleva al aislamiento. Los versos se cortan y se encabalgan ante los ojos del lector para que el acto de lectura replique el acto de visión, dirección y selección de Prufrock, de manera que la distribución de los versos también anticipa la segmentación sistemática dentro del poema. A pesar de que predominan los versos pareados, a lo largo del texto la rima se va descomponiendo, los versos se distancian entre sí y se van introduciendo otros sin rima correspondiente, lo cual rompe con los indicios de patrones estables. El patrón de rima se

comporta como Prufrock, que oscila entre el orden y el desorden, la cordura y la locura. El poema abre, por ejemplo, con versos pareados “Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky” (1-2). No obstante, el tercer verso, “Like a patient etherized upon a table;” (3), no tiene una rima correspondiente dentro de la estrofa, y detiene los versos que vienen en parejas. La disparidad de sonidos y la ruptura de armonía reflejan el aislamiento como algo que se separa del patrón previamente establecido y hay en el poema una descomposición gradual de la armonía que se convierte en una transición al modernismo.

Por otro lado, las imágenes a lo largo del poema resaltan, en un primer nivel, la percepción fragmentada por parte del emisor, J. Alfred Prufrock. Éstas, por lo tanto, no son un acceso directo al entorno, sino una exposición mediada por Prufrock, quien filtra las imágenes antes de presentarlas. La conciencia del sujeto fractura su percepción tanto de la sociedad como de sus relaciones. Al leer cualquier texto, las figuras de pensamiento crean imágenes mentales por medio de las cuales reconstruimos, en este caso, el proceso perceptivo del emisor. Desde la perspectiva de la psicología cognitiva, una imagen es una representación cuasi-fotográfica que se genera a partir de información almacenada en la memoria a largo plazo (Kosslyn 6). De la cita anterior se desprende que la generación de cualquier imagen, por lo tanto, depende del lector y de sus experiencias previas. El cerebro se dirige siempre a lo conocido como punto de partida para generar una nueva experiencia y encontrar significado en ella. La interpretación de estas construcciones visuales en la mente se basa en la mediación y en la memoria. En la decodificación de la imagen, por lo tanto, el lector se vuelve co-autor del texto para poder entenderlo. Su trabajo de

reconstrucción es doble en la representación¹³ sinecdóquica, pues reconstruye, primero, la imagen a partir de las palabras. Posteriormente, completa el concepto y encuentra significado tanto en la imagen final como en la intención de fragmentación inicial.

Una imagen mental representa la información en lugar de describirla. La sinécdoque, como figura de pensamiento y no de dicción, representa. Una imagen no se puede entender como una fotografía mental, sino como una entidad fragmentaria y no estática (Kosslyn 7). En el proceso de transición de un lenguaje (escrito) a otro (visual), la imagen pierde exactitud y es objeto de interpretaciones y mediaciones que impide un significado único. Si bien la representación es siempre equívoca e inexacta, una representación sinecdóquica está doblemente rota porque a la fragmentación propia de la sinécdoque se suma la parcialidad de cualquier tipo de representación; en consecuencia, el tropo resultante se distorsiona al mismo tiempo que se aleja de la objetividad. La sinécdoque está al servicio del emisor y de sus decisiones sobre lo que decide mostrar y ocultar para enfatizar un aspecto específico. El lector no se enfrenta al concepto sino al artificio retórico y a la imagen que éste genera. La figuración sinecdóquica se aleja de la exactitud debido a que es una figura ligada a la ruptura deliberada de continuidad y rompe con las dinámicas de construcción de significado, por lo cual deja al lector frente a un poema oscuro y basado en la incertidumbre. En el poema de Eliot, la insistencia en la retórica de la fragmentación sugiere que el texto no se centra en la progresión narrativa de eventos ni en la acción, sino en la pasividad de Prufrock, que encuentra una fuga en el discurso. Se contraponen entonces la pasividad de la voz poética y la acción del lector, quien da sentido al poema.

¹³ De nuevo se remite al lector a la definición de Hans Ulrich Gumbrecht de “representación” expuesta en el primer capítulo de la tesis.

El hecho de que Prufrock se exprese en sinécdoques revela las repercusiones que tiene el entorno en el individuo ya que al omitir parte de una imagen responde a un proceso interpretativo previo que no es meramente accidental. “The Love Song of J. Alfred Prufrock” utiliza la fragmentación como un método de asociación de imágenes, como un flujo aparentemente inconexo de ideas que, sin embargo, ocurre en una misma línea espacial (el recorrido por las calles), y que se relaciona a partir de la idea de la fragmentación en sí. Sobre este punto es relevante el planteamiento de Lakoff, que sugiere que una sustitución de manera parte-todo “desempeña la función de facilitarnos [la] comprensión. [...] La parte del todo que escogemos determina en qué aspecto del todo nos centramos” (74), puesto que el poema no puede ser comprendido como un patrón puramente racional, sino como un patrón asociativo proveniente del *pathos*. Las imágenes que forman las sinécdoques tienen un significado implícito en tanto que reflejan los ámbitos problemáticos para el narrador. Por ello, se analiza en el poema la aplicación de las sinécdoques a partir de la clasificación presentada en el capítulo anterior y se estudian las implicaciones que tienen a nivel interpretativo.

2.2 Aplicación de la clasificación en el poema

En su mayoría, las sinécdoques presentes en el poema representan, según la clasificación establecida en el capítulo anterior, objetos (“entidades tangibles” → “seres inanimados”), personas (“entidades tangibles” → “seres animados”) y a la percepción del tiempo (“entidades intangibles”). En cuanto a las primeras dos clasificaciones de las sinécdoques, los objetos y las personas, modifican la manera de entender las propiedades del entorno. Más aún, el campo de personas es también de tipo estructural, pues refleja las limitaciones

que tiene Prufrock para interactuar con otros y reflejan la desestructuración emocional relacionada al *pathos*. La tercera clasificación, el tiempo, es de índole orientativa, donde, como se argumentará después, se toma el tiempo como un espacio sobre el cual se construye. Estos “campos de comprensión inmediata” (Lakoff 12) determinan la triple clasificación que sugiere que un individuo tiene una composición igualmente tripartita: la percepción del entorno físico e inmediato (los objetos), el impacto emocional que tienen las otras personas en él y, finalmente, cómo influyen las dos partes anteriores en el discernimiento del tiempo.

2.1.1 Sinécdoque en objetos

Cuando Prufrock habla de los objetos y los representa por una de sus partes, el narrador desarrolla una sinécdoque de entidades tangibles. En el poema, los principales referentes de esta índole giran alrededor de la ceremonia de té. “The taking of a toast and tea” (34), “the coffee spoons” (51), “the teas, and cakes, and ices” (79), “the cups, the marmalade, the tea, the porcelain” (88-89) condensan las interacciones de esta dinámica social. Es significativo que esta tradición se muestre en términos sinecdóquicos, pues el acto se fragmenta en el poema y el énfasis no está en la interacción social que esta tradición supone, sino en los objetos. Es decir, para Prufrock, hay un vacío en el lugar en el que debería estar la relación con los otros, que se satura con lo material para reemplazar el espacio vacío. Por lo tanto, Prufrock convierte una sinécdoque de “entidades tangibles” en una de “entidades intangibles” y fluctúa entre las dos clasificaciones de sinécdoque. La imagen funciona como una configuración de puntos en una matriz que se llena selectivamente (Kosslyn 139). La imagen que construye la sinécdoque conlleva siempre un cambio de escala que

particulariza el objeto en un proceso de acercamiento, de manera que los objetos se vuelven “a collection of individual parts” (North 77), o una colección discreta de las partes.¹⁴

Estas imágenes triviales de utensilios contrastan con los pensamientos “elevados” de Prufrock. Esta yuxtaposición de lo elevado y lo bajo genera una tensión entre la subjetividad y la percepción de los objetos exteriores. En su fuero interno, Prufrock está en una constante duda sobre sí mismo por la inseguridad que le provoca la interacción con otras personas, pero tiene que volver su atención al exterior y preocuparse por las fiestas de té a las que acude. La posición de estas sinédoques revela mucho sobre su intención, pues son siempre previas o posteriores a algún encuentro, como si los utensilios fueran un marco de, un prelude para o una continuación de la crisis. La atención de Prufrock y del lector se dirige a lo material antes de dirigirse a la experiencia:

And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea. (33 - 34)
Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis? (79 - 80)
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. (86 - 89)

En estos fragmentos está siempre presente un adverbio temporal (“before”, “after”) que relaciona el té con el evento que Prufrock no puede confrontar. La sinédoque tiene, pues, un propósito evasivo dentro de este texto, puesto que deposita en lugares concretos sus

¹⁴ Aquí se entiende la discreción por el aislamiento de distintos elementos en lugar de que tengan una relación de continuidad donde las partes se vuelven un entero. Este concepto es esencial para entender la función de la sinédoque en el poema, pues, como se mencionó anteriormente, para el personaje no existe la posibilidad de percibir el entorno y a sí mismo de manera continua. Se remite al lector a la definición expuesta en el primer capítulo.

ansiedades emocionales. Al focalizar su atención en los objetos, intenta ocultar la significación social que éstos implican para así evadir un encuentro directo.

Asimismo, los últimos dos fragmentos descubren otras dos figuras de dicción, el polisíndeton y el asíndeton, que fortalecen la introducción de la sinécdoque. Los versos 79 y 88 (“Should I, after tea and cakes and ices” y “After the cups, the marmalade, the tea”) utilizan estas figuras para acentuar la naturaleza aislada de los elementos. El exceso y la omisión de nexos despliegan una enumeración: por un lado, el polisíndeton, la repetición de la conjunción “and”, enfatiza el aislamiento de las partes individuales aún cuando están localizadas dentro de la misma lista, de manera que la aglutinación de objetos no implica ni unidad ni cohesión; por otro lado, la supresión de la conjunción en el segundo verso citado genera una recolección de objetos y le da un ritmo de urgencia y desesperación al discurso. Aquí las figuras de dicción son auxiliares retóricos de las figuras de pensamiento, en este caso, de la sinécdoque. La formulación de una figura de dicción consolida la representación de una figura de pensamiento.

La sinécdoque en los objetos está estrechamente ligada con la noción de *objective correlative* (correlato objetivo). El personaje deposita, proyecta y evoca sus emociones por medio de una serie de objetos. Las tazas de té, los pasteles, la mermelada, y las cucharas reflejan el tedio de Prufrock al enfrentar la convivencia cotidiana, puesto que condensan la carga emocional que el emisor deposita en su entorno. Otra de las funciones de la sinécdoque es fijar un punto de comparación entre la aparente “estabilidad” burguesa, relacionada con la idea de las máscaras sociales, y la “inestabilidad” interior, de manera que dichos objetos evocan la sensación de hastío y de desequilibrio al mismo tiempo, de nuevo

vinculando una sinécdoque al *pathos*, puesto que los objetos condensan el sufrimiento del emisor.

2.1.2 Sinécdoque en el tiempo

La constante aparición de los utensilios expresa el tedio de acudir a estas reuniones al punto que se vuelven no sólo una referencia, sino también un objeto por medio del cual medirá su vida: “I have measured out my life with coffee spoons” (51). Así, el tiempo comienza a segmentarse de manera que no sólo es la percepción de objetos materiales la que se derrumba, sino también la medición temporal. “Coffee spoons” remite a lo que en inglés se denomina “noncount noun”, es decir, un sustantivo incontable que no se puede pluralizar, por ejemplo, arena, azúcar, o en este caso, café. Los “noncount nouns” se relacionan estrechamente con el genitivo partitivo,¹⁵ pues mientras el café es el “noncount noun”, la cucharada es el partitivo. Prufrock, por medio de la expresión empleada, intenta cuantificar algo que está tan fragmentado que no se puede contar. La presencia de este sustantivo es de fundamental importancia en el poema debido a la relación directa que existe entre éste y la sinécdoque. Ambos median la relación entre un todo y una parte. El genitivo partitivo explica cuál es el todo del que se extrae el sustantivo (la cucharada del café). En el verso, el genitivo partitivo recibe la segmentación temporal de Prufrock y la reconstruye. Por un lado, Prufrock segmenta el tiempo en partes, pero el genitivo da una medida para comprender el origen de una de las partes que se extrae y aísla. Es por esto que en el verso y en el poema, el genitivo replica la sensación de aislamiento de Prufrock, que en lugar de

¹⁵ El genitivo partitivo es un caso gramatical proveniente del latín que acompaña al sustantivo para expresar el todo del que se toma una parte. Usualmente refiere cantidad o medida por medio de la partícula “de”. Un ejemplo del uso del genitivo partitivo es “vaso de agua”, en donde el vaso es la medida del agua y el agua no es el material del vaso. Para una explicación más detallada, el lector puede acudir a “260. III. Genitivo Partitivo” en *Gramática Latina* de José Guillén. Ediciones Sígueme, Salamanca 1981. p.163.

percibir continuos percibe extractos medibles que puedan introducir cierto orden en su sentido de fragmentación. De nuevo, la sinécdoque de una entidad tangible se utiliza para expresar sentimientos negativos hacia lo que podría tildarse de intangible, en este caso, el tiempo.

Si pensamos en términos de Millán y de Narotzky, la sinécdoque temporal entra dentro de la experiencia de orientación, puesto que “‘el tiempo es *espacio*’ es una metáfora fundamental en muchas lenguas. En virtud de ella, la sucesión *temporal* es sucesión *espacial*: las ideas, las palabras, o el conjunto de ambas, se mueven a lo largo de un trayecto, *discurren* por un camino” (15). Por ejemplo, el verso “The yellow fog [...] licked its tongue into the corners of the evening” (17) sugiere esta misma relación espaciotemporal. La sinécdoque del gato vuelve tangible la segmentación del tiempo al transitar sobre él. La experiencia de orientación, es decir, del individuo ubicado en un marco de referencia temporal, se segmenta debido a la vacuidad de significado de esos momentos. Las dimensiones temporales se convierten en bloques: “Have known the evenings, mornings, afternoons” (50). Es evidente que esta expresión no debe tomarse en el sentido literal, sino, más bien, los eventos que ocurrirán en ellos son predecibles. “Evenings”, “mornings” y “afternoons” son unidades discretas que, tomadas como un continuo, representan distintos tiempos de una rutina cotidiana: “his personal history is a sum of moments of time [...], the intersection of time with timelessness” (Spender 157). La relación de sustitución es entre las partes constitutivas de los días por los años. El poema fragmenta el día como símbolo de la vida.

Asimismo, en cuanto a la orientación, encontramos que no hay un hilo conductor en el poema que unifique la concatenación de imágenes. Prufrock nos conduce del cielo a las

calles, a los cuartos, a la niebla, al mar. La selección de imágenes replica la falta de dirección a la que se refiere Hobsbawm como la que caracteriza a la generación de inicios de siglo XX (26). El desmoronamiento de Occidente es también el tema de *The Waste Land*, y una de las propuestas centrales del modernismo, que se separa de las convenciones y de la tradición en general y cuestiona la linealidad ligada a la racionalidad. Se difumina el “camino” en el que discurren tiempo y espacio, por lo que el emisor se refugia en un tránsito errante, desprovisto de una secuencia lógica. La estética fragmentaria y la yuxtaposición de imágenes son recurrentes en el modernismo, pero sobre todo en la poesía de Eliot, puesto que las imágenes inconexas reflejan “the age’s cataclysms. In short, what gave these fragments birth was in part fractured bodies and minds, urban ruins, devastated” (Gabriel 187). En el poema, la construcción y el manejo de las sinécdoques se vuelven un punto de intersección entre la fragmentación del entorno y del sujeto. Prufrock expone, por medio de la sinécdoque, la relación entre lo material y lo intangible.

De la misma manera, cuando Prufrock adjudica características felinas a la niebla en la tercera estrofa, proyecta las imágenes del cuerpo en el entorno para posteriormente fragmentarlo. Tanto el gato como la casa están presentados de manera sinecdóquica. No hay una presentación directa de ambos; las partes sugieren su presencia. Como indica Michael North, “the metaphor evolves into a synecdoche” (North 76). La descomposición no sólo es del tiempo como espacio, sino del entorno:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
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,
And seeing that it was a soft October night,

Curled once about the house and fell asleep. (15- 22)

Esta imagen de la niebla como un gato incrementa la tensión entre la pasividad y la acción, pues la niebla es el sujeto de todos los verbos activos mientras Prufrock se limita a enunciar y observar sin interactuar con el medio. Para Kövecses, “the passivity of emotional experience is regarded as the criterial feature of emotion (hence the word *passion*, originally meaning ‘suffering’, a kind of passive experience)” (42). Y el emisor, en efecto, es un ente a la vez pasivo y pasional. El pasaje de la niebla refleja la crisis emocional que culminará en el verso final “Till human voices wake us, and we drown” y que profundiza en la correspondencia entre pasividad y sufrimiento. Asimismo, las acciones que realiza el gato contienen connotaciones sexuales (“rubs” [15 y 16] y “licked” [16]), pues se desarrolla en esta estrofa una prolepsis que prefigura, por medio del contraste, la incapacidad de Prufrock de relacionarse con las mujeres. La única acción que toma es a nivel discursivo, de forma que “la voz es su única realización en este mundo” (Serrano 34). Las palabras fragmentan a las mujeres mientras que Prufrock se mantiene en una postura pasiva.

Además, en el decimoséptimo verso hay un cambio en el tiempo verbal, del presente al pretérito. Estos cambios de tiempo se mantienen durante el poema, puesto que los verbos oscilan entre el presente (e.g. “rubs”[15 y 16]), pasado (“licked”[17]), futuro (“there will be” [23]) y presente perfecto (“I have known” [49]). La oscilación constante entre tiempos verbales produce una ruptura en la dirección y en el continuo del tiempo que puede indicar la falta de orden en la conciencia de Prufrock. Esta falta de secuencias lógico-temporales se compensa con la constante inclusión de referencias temporales a lo largo del poema. Por un lado, está la insistencia en “There will be time” en los versos 23 (“And indeed there will be time”), 26 (“There will be time, there will be time”), 28 (“There will be time to murder and

create”) y 37 (“And indeed there will be time”), lo cual proyecta sus ansiedades en situaciones hipotéticas futuras. Por otro lado, se especifica en los versos 2 (“When the evening is spread out against the sky”), 21 (“And seeing that it was a soft October night”), 70 (“I have gone at dusk”), 75 (“And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully”) y 128 (“The water white and black”) que el monólogo se lleva a cabo en el umbral entre la tarde y la noche, lo cual puede asociarse con la oscuridad y la locura. Estas referencias temporales son una estrategia de orden por parte del emisor para contrarrestar la inestabilidad del pensamiento.

En la primera estrofa del poema, por ejemplo, la iteración de “Let us go” funciona como un punto de referencia que separa las especificaciones de la exhortación. La primera aparición presenta el plano temporal (¿cuándo?, versos 1 a 3); la segunda expone el plano espacial (¿dónde?, versos 4 a 11). La tercera aparición de la frase en la estrofa crea una estructura circular, pues se repite la frase con la que inicia la estrofa. Este último marcador sugiere que los versos 5 a 11 son una divagación que se desvía de la intención inicial. El último verso de la estrofa (“Let us go and make our visit” [12]) cierra y neutraliza la digresión. El desorden temporal sugiere una falta de control por parte de Prufrock que intenta contrarrestar por medio de otros marcadores temporales. Sin embargo, persiste la incertidumbre sobre lo que es un recuerdo pasado, una descripción del presente y la imaginación. De esta manera, el lector se adentra en una serie de pensamientos desordenados y aparentemente inconexos que se ubican en un plano temporal específico. Es esta fragmentación la que introduce la sinécdoque como una figura principalmente evasiva, que segmenta su exterior para no encararlo, pero que retrata el desmoronamiento emocional de Prufrock.

2.2.3 Sinécdoque en personas

Aunque la función evasiva de la sinécdoque en el poema pueda asociarse a la cobardía, ésta es una figura primordialmente violenta. Hans Ulrich Gumbrecht relaciona el modelo metonímico¹⁶ de representación con la violencia que implica la segmentación del discurso que reconstruyen los filólogos. Bajo esta luz, el modelo sinecdóquico de fragmentación y sustitución sobre el que Eliot construye el poema también representa una dinámica violenta. La relación parte-todo implica una ruptura deliberada que provoca un sujeto o una fuerza externa que desestabiliza una entidad ya dada. Las labores de reconstrucción del filólogo y, en este caso, del lector del poema, continúan en la misma línea de violencia, ya que ambos fuerzan una interpretación para generar significado. Si Prufrock muestra una de las partes y oculta el resto, el lector debe inferir o imaginar el resto del cuerpo o del objeto para así hacer la imagen mental e interpretar el poema a partir del panorama (re)construido.

No obstante, la violencia discursiva incrementa cuando el modelo sinecdóquico se centra en el cuerpo de las personas puesto que revela una intención de ver a los demás como objetos segmentables. Asimismo, los cuerpos divididos dirigen la atención a la violencia potencial del lenguaje. Las partes del cuerpo representan el físico, a manera de una sinécdoque de entidades tangibles en seres vivos. Ésta es una de las sinécdoques más recurrentes en el poema y expone cómo el narrador desarrolla un discurso fragmentado hacia los otros desde el *pathos*. Las personas, al ser fragmentadas, se convierten en una suerte de objetos en los cuales Prufrock proyecta sus emociones. El símil “like a patient etherized upon a table” (3) expresa la quietud del cielo al atardecer y sugiere la disección

¹⁶ Al igual que Lakoff y Johnson, Gumbrecht toma la sinécdoque como una modalidad de la metonimia que surge de una relación parte-todo, por lo que aquí, el modelo metonímico es equiparable a un modelo sinecdóquico.

que desarrollará el poema y la posición de observador de Prufrock, quien percibe y describe a los otros por medio de sus partes, es decir, las mujeres son brazos, cabello, aroma, porque no puede percibir la totalidad de las mismas y no puede relacionarse con ellas.

And I have known the arms already, known them all
Arms that are braced and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl. (62-67)

Encontramos, de nuevo, la sinécdoque como un método de evasión, donde Prufrock se escuda en las palabras y en lo errático de la representación para no encarar su propia realidad. La sinécdoque se distancia de los tropos de dicción y se desplaza hacia los tropos de pensamiento, puesto que replica la mirada esquiva que se niega a percibir y enfrentar por completo y describe por partes, mientras oculta lo que no desea enfrentar. En el poema, la presentación de las partes del cuerpo comienza con la introducción anafórica de manos, ojos y brazos, pues “And I have known the eyes already, known them all—” (55) tiene una estructura paralela con “And I have known the arms already, known them all—” (62). Esta figura que repite el inicio y el final del verso con una variación a la mitad se llama *complexión* en retórica clásica,¹⁷ y su función es proveer de elegancia al discurso. Sin embargo, en estos versos, la *complexión* está en función del hastío de la voz poética, pues iguala los diferentes encuentros de ojos y brazos y evoca la sensación de monotonía por medio de la repetición. La violencia de esta sección radica en la despersonalización que Prufrock repite frente a los demás puesto que, al enfocarse en su corporeidad, niega las facultades emocionales e intelectuales de los otros.

¹⁷ Ver *Retórica a Herenio*, IV, 14, 20.

En el verso 55, los ojos indican los juicios sociales de los otros y la parálisis que éstos provocan en la voz poética, como se desprende de la frase “eyes that fix you in a formulated phrase” (56). Dicho de otro modo, “Prufrock cannot exist in the gaze of others” (Christ 31), pues resiente la mirada de los otros como una fuerza opresiva. Esta fuerza opresiva proviene de una violencia discursiva (que se traduce a una violencia física) que deshumaniza a las personas y las reduce a frases por medio de los tropos literarios que impiden el surgimiento de un discurso propio: “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? / And how should I presume?” (57 - 61). Esta estrofa representa a las personas como “ojos”. Prufrock se vuelve una frase y la imagen del insecto remite, por un lado, a *La metamorfosis* de Kafka, y, por otro, al paciente de la primera estrofa, pues el sujeto es ahora objeto de análisis y disección por parte de los otros. Los versos evidencian la violencia a la cual está sujeta la voz poética, pues los ojos son una fuerza que la “fijan” en una frase y restringen su libertad de movimiento, al ser el lenguaje un medio de violencia. Los versos 59 a 61 de nuevo reflejan la angustia de Prufrock por encontrar una forma de actuar y sobre todo de hablar de tal manera que se reinserte en la sociedad de la que se siente excluido: “Then how should I begin / To spit out all the butt-ends of my days and ways? / And how should I presume?” (59-61). La pregunta se dirige al “you” del primer verso, pero, al no existir una respuesta, parece más un modo interrogativo que Prufrock usa para reflexionar y dialogar consigo mismo. Las colillas de cigarro expresan la idea de que el discurso de Prufrock es un desecho o un residuo sin valor alguno para él y para los demás, pero también exponen que las enunciaciones de Prufrock son partes de un todo, de un discurso ya consumido al que el lector no tiene acceso. Las colillas

representan el discurso fragmentado que el lector encuentra en el poema y que recibe la sociedad como un residuo del pasado.

A esta estrofa siguen los versos 62-63, en los que, aunque podemos inferir la presencia de una figura femenina por el brazaletes, como apunta Carol Christ, los brazos son ambiguos en su identificación sexual, por lo que evaden el encuentro central que esquivo el emisor (30). Las personas percibidas actúan, al igual que la niebla, como un punto de contraste que enfatiza la inacción de la voz. Estas partes llevan a cabo distintas acciones mientras que Prufrock no puede hacer la pregunta a la amada. Esto es, Prufrock es un mero observador, una fuerza pasiva dentro de la sociedad, opuesto a las fuerzas activas de los otros.

Sin embargo, las partes del cuerpo no son exclusivas para definir a los demás, sino que expresan el nivel de conciencia que tiene Prufrock sobre su corporeidad. Una parte significativa de las ansiedades de Prufrock se origina en la conciencia de que su cuerpo está deteriorado. Está constantemente preocupado por lo que la gente dirá de él y se limita por su propia apariencia, que se presenta en fragmentos. Por un lado, está la calvicie: “With a bald spot in the middle of my hair” (40). Por otra parte “Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter” alude a Juan Bautista para establecer su pobre estado físico frente al poder femenino asociado a Salomé en “Marcos”.¹⁸ Por otro lado, la constante alusión a su calvicie, a sus piernas y brazos expone la inseguridad que le causa la vejez. “They will say: ‘How his hair is growing thin’ ”(41) y “They will say: ‘But how his arms and legs are thin’”(44) reflejan el miedo de Prufrock a ser reducido a una

¹⁸ La figura de Juan Bautista, cuya historia sobre su muerte se relata en Marcos 6: 17-29, cobrará mayor relevancia en el apartado que habla sobre la relación entre poetas y profetas, pues Prufrock se compara con ellos.

parte y a ser considerado hombre viejo.¹⁹ La excesiva preocupación de su cuerpo genera una comicidad ligada al cuerpo fragmentado. Prufrock se ridiculiza por medio de la adopción hipotética de la voz ajena. Esta comicidad es la base del *bathos*, la yuxtaposición de un estilo elevado con uno bajo, la aparición repentina de una idea banal o sentimental en demasía, cuyo efecto es la ironía.²⁰

El uso deliberado del recurso por parte de Eliot sirve para ridiculizar a Prufrock y dotar sus palabras de cierta cualidad de lo absurdo.

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. (83)

El paréntesis que interrumpe la frase “(grown slightly bald)” (82) de inmediato introduce un contraste con la elevación de la comparación Bíblica y baja el estilo, lo cual crea un tono irónico en el poema. Esta comparación bíblica con un profeta tiene un haz de relaciones intertextuales que se centran en la relación entre sujeto y discurso. “Prophet”, profeta, es *vates* en latín,²¹ palabra polisémica que comprende el significado de ambos “profeta” y “poeta”. En la antigüedad grecorromana era común que el poeta y el profeta desempeñaran la misma función debido a la trascendencia de las palabras de los profetas. Esta referencia añade otro nivel de ironía, en el cual Prufrock se declara ajeno a la figura

¹⁹ Quizás la preocupación por la vejez también sea una invitación a pensar en la esterilidad, tema central en *The Waste Land* que en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” inicia con la manifestación de una ansiedad personal por la esterilidad individual que viene con el fin de la juventud. La vejez y por extensión la esterilidad pueden ser el origen de la inseguridad sexual que impide a Prufrock relacionarse con el exterior.

²⁰ Aquí, el término *bathos* proviene del ensayo de Alexander Pope *Peri Bathos: The Art of Sinking in Poetry*. El texto fue escrito de forma paródica en respuesta a *De lo sublime* de Longino, donde explica las cualidades constitutivas del estilo elevado en la poesía. Pope utiliza el texto de Longino como base para mofarse de los poetas contemporáneos.

²¹ No es descabellada la idea de que Eliot haya incluido esta referencia latina deliberadamente, debido a los estudios clasicistas durante sus años de estudio en la Smith Academy en St. Louis y en la Universidad de Harvard.

del profeta, pero su discurso sí trasciende como el de un poeta, lo cual remite al título, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, donde él es la parte creadora.

La ausencia de relaciones con los otros conduce a la carencia de identidad más allá de las partes corporales, como lo expone el constante uso de la sinécdoque de entidades tangibles. Prufrock, para sí mismo, sólo puede tener aspectos negativos: el cuerpo es la extrapolación de la ausencia de interioridad del personaje, quien está atrapado en su inseguridad. Sin embargo, el emisor desea transformarse en una sinécdoque deshumanizante, en un par de tenazas y aislarse completamente de la sociedad: “I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas” (73-74) en lugar de apartarse de esta percepción fragmentaria. Cabe destacar que las tenazas son las partes del cangrejo que sirven como herramienta de defensa, puesto que “As a pair of totally disembodied claws, he would escape both the joys and the dangers of physical and emotional contact with other human beings” (Myers Hoover 17). Hay, entonces, un énfasis en la función del término de sustitución.

No obstante, Prufrock puede distinguir a las personas como una entidad física completa, pero sólo a la distancia:

In the room the women come and go
Talking of Michaelangelo. (13-14, 35-36) y
Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows? (69-71)

Estas dos partes contienen referencias a mujeres y hombres, pero la frase adverbial “In the room” y la frase adjetival “leaning out of windows” establecen un punto de referencia de ubicación que está lejos de Prufrock. Las mujeres son cuerpos completos, pero el tono irónico de los versos, que surge de la repetición de sonidos y de los mismos

versos, sugiere que están desprovistas de pensamiento propio y que, por lo tanto, no están completas. Estos dos versos son irónicos porque la burla desplaza la función descriptiva que en una primera instancia parece ser su función. También los hombres están visualmente cortados, puesto que las ventanas sólo dejan entrever la parte superior de su cuerpo. Además, se plantea esta referencia de manera hipotética: no existe prueba de que Prufrock los haya visto. Más bien, existe una duda sobre si debería decir que sí lo ha hecho. Por lo tanto, la posibilidad de percibir el todo recae en la soledad, aunque Prufrock mantiene la falta de identidad al no hablar de ellos como individuos, sino como especie.

De esta forma, el poema presenta a la sociedad como la yuxtaposición de sus partes que, a la vez, están compuestas por más partes: la sociedad que rodea a Prufrock se compone de personas descritas como ojos y caras que lo juzgan de acuerdo con su apariencia, su cabeza, sus piernas y brazos delgados y envejecidos. Sin embargo, las personas son medios a través de los cuales Prufrock se enjuicia a sí mismo. Las sinécdoques comienzan en el vigésimo séptimo verso: “There will be time, there will be time / To prepare a face to meet the faces that you meet” (26-27). En un primer nivel, las caras representan a las personas, pero, en un segundo nivel, las caras representan la idea de máscaras sociales que esconden la verdadera identidad de los otros. Asimismo, la frase pone en juego la idea de artificialidad como un marco necesario para la interacción, ya que el ser *qua* ser no es suficiente para existir frente a los otros. Estas máscaras intentan cumplir con las convenciones necesarias para que el portador se inserte dentro del patrón y se acerque al prototipo o al estereotipo. Las máscaras representan los roles que asumen las personas en distintas situaciones. El emisor no se presenta, se representa frente a los demás, de nuevo de manera esquivada para separarse y al mismo tiempo acercarse al exterior. Una

metáfora se convierte en una sinécdoque. Aquí se expone el distanciamiento de los otros, a quienes no ve como personas, sino como pedazos. Incluso expresa su incapacidad de vincularse con ellos.

La estrategia de distanciamiento y evasión que tiene el modelo sinecdóquico implica que los demás no son reconocidos como conciencias, ni siquiera como personas completas que puedan aportar al discurso. La sinécdoque cancela la interacción entre Prufrock y las demás personas que son únicamente fragmentos. No hay lugar para el diálogo con los otros, puesto que, en palabras de Bajtín, el discurso resulta de “an event of interaction between fully valid consciousnesses” (1984, 9). Prufrock vuelve su discurso, bajo una perspectiva bajtiniana, monológico. El discurso monológico de Bajtín es el que se impone como una idea única y cerrada, mientras que el dialógico es el que está abierto y en constante diálogo aceptando a las otras voces como conciencias. En el poema, los hombres y mujeres que ve Prufrock no tienen voz propia, como se observa en el siguiente pasaje:

Time to turn back and descend the stair
With a bald spot in the middle of my hair—
(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!”) (39-44)

Prufrock, como voz poética dominante del monólogo impone sobre los demás las palabras que van a usar para describirlo. La fragmentación convierte a los demás en objetos, en partes deshumanizadas, sin identidad y no en personas conscientes o en una fuerza discursiva, sino en una representación. Las imágenes que construye Prufrock son cerradas y presentan una fuerza centrípeta, es decir, que se mueven siempre hacia adentro en una imposibilidad de encarar lo externo. Al no reconocer a los otros como entidades

completas, el poema tiende hacia “a monologically understood, objectified world, corresponding to a single and unified authorial consciousness” (Bajtín 1986, 9). La figuración de los conceptos se extiende a la representación de los otros y del exterior. El monólogo de Prufrock “closes down the represented world and represented persons” (293). El poema es un monólogo dramático en el que el poeta inventa “a single voice, one that belies the actual polyphony of his own inner chorus” (Bajtín 1984, xxii). Sin embargo, la intertextualidad como otra modalidad de la sinécdoque pugna con el monólogo y abre el discurso, lo cual distingue dos funciones de la sinécdoque: abrir el discurso o cerrarlo, es decir, que los espacios que crea la sinécdoque pueden permitir o negar el diálogo.

CAPÍTULO 3. LA INTERTEXTUALIDAD COMO UNA MODALIDAD DE LA SINÉCDOQUE

Interpretar un texto implica analizar las diversas relaciones intratextuales, así como las intertextuales, para lograr generar sentido. En la decodificación del discurso, el significado de un texto no es referencial, no se puede señalar o ubicar en un espacio textual porque no se encuentra ya dado; esto es, la interpretación se construye por medio de una lectura relacional, que identifica las interacciones de los vínculos que existen entre varios textos.²² En palabras de Eliot, “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone” (Eliot, 1919, 1). En “The Love Song of J. Alfred Prufrock” tanto las imágenes como el discurso constituyen una serie discontinua de fragmentos yuxtapuestos que no están relacionados de forma aparente, por lo que es indispensable leer el poema en función de los discursos a los que alude y remitirse a otros textos con los que dialoga. Cuando Bloom nota que los textos “don’t *have* meanings, except in relations to other texts [...]; it is itself only part of a larger whole including other texts” (1975, 106),²³ evidencia que la producción relacional de significado implica un modelo sinecdóquico.

En la intertextualidad, los actos de escritura y lectura recurren a la sinécdoque como figura retórica central, donde el autor toma discursos previos y los fragmenta para representarlos dentro de su obra. Por su parte, uno lee en sinécdoques, es decir, al identificar las relaciones intertextuales, el acto de lectura acude constantemente a las

²² La referencialidad y relacionalidad del significado provienen de la lingüística saussureana que plantea que el signo lingüístico no es una mera referencia a un objeto, sino que es la relación entre el significado y el significante. Véase *Curso general de lingüística* para un desarrollo profundo de la diferencia entre esos términos. Véase también “I. Origins: Saussure, Bakhtin, Kristeva”, el primer capítulo del libro *Intertextuality* de Graham Allen, para una síntesis de la naturaleza del signo lingüístico y la comunicación.

²³ Cursivas originales.

relaciones entre parte y todo. El lector toma los fragmentos de los textos anteriores que se encuentran en la obra, en este caso, en el poema de Eliot, y los reconstruye a manera de sinécdoque, por lo que también lee en sinécdoques, pues sólo puede acceder a ciertos fragmentos cuyo significado es inaprehensible. En este sentido, existe también una retórica de la lectura en donde predomina la representación parcial. Como explica William Horn sobre la anterior cita de Bloom: “[the text] is itself a synecdoche for a larger whole, including other objects of experience” (95). Al igual que la sinécdoque estudiada en los capítulos previos, la intertextualidad se gesta en el vacío comunicativo y conduce a un acto de compleción por medio de similitud o diferencia, así como continuidad o mutabilidad, de los discursos previos. Por lo tanto, es indispensable la discontinuidad de los discursos que se reescriben para permitir la producción de significado. Este capítulo ahonda en el principio de fragmentación y reconstrucción de la intertextualidad y se demuestra que las relaciones intertextuales e intrapoéticas son una modalidad de la sinécdoque, pues sus procesos siguen su mismo modelo de pertenencia, segmentación y discontinuidad, como se discutió en el primer capítulo.

El estudio intertextual trasciende a un sistema de significación inmaterial basado en redes y comunidades de interpretación. Por lo tanto, la intertextualidad no pertenece a la clasificación de “Sinécdoque de un objeto”, sino a “Sinécdoque de entidades intangibles e intelectuales” debido a que el texto no está limitado al conjunto de signos en una página; la intertextualidad no se centra en el texto-objeto, puesto que “a text is a relational event and not a substance to be analyzed” (Bloom 1975, 106). El poema de Eliot y las relaciones intertextuales en él presentes, no son un objeto estático, sino el resultado de la relación entre ideas, temas, y conceptos intangibles, pues “there are no texts, but only relationships

between texts” (Bloom 2003, 3). Las diferentes alusiones y referencias no son únicamente objetos extraídos del texto, sino un diálogo con otras interpretaciones del tema que tocan, por lo que la identificación de la fuente (del todo del cual provienen), no es suficiente para la comprensión de su función dentro del texto. Es necesario analizar las relaciones que generan para su interpretación, que son esencialmente sinecdóquicas.

Para explicar cómo la intertextualidad es una modalidad de la sinécdoque, me baso en la teoría de la poesía de Harold Bloom que expone en *The Anxiety of Influence*. A pesar de que su teoría de la influencia no versa explícitamente sobre la intertextualidad, Bloom estudia los procesos de las relaciones intrapoéticas y el desarrollo revisionista de la presencia y la estética de los precursores en el poeta y la poesía hasta que éste se convierte en un poeta fuerte para la posteridad y rompe la linealidad cronológica de manera que parece que él precedió a sus precursores. Después de todo, “Bloom’s characteristic method of reading involves an intertextual assessment of the patterns of misreading observable between a poetic text and a precursor poem or set of poems” (Allen 137). Debido a que su teoría de la poesía se basa en el análisis del diálogo entre textos, este capítulo toma la lectura bloomiana de la intertextualidad para estudiar el desarrollo de las relaciones intertextuales que posteriormente se aplicarán y analizarán en el poema de Eliot.

3.1 Definiciones

La palabra “intertextualidad”, en sí misma, sugiere esta relación entre textos. La preposición latina de la palabra indica que la intertextualidad habla de lo intermedio. Por su parte, la palabra “texto” proviene del latín *textum*, tejido. Sin embargo, la intertextualidad no es un espacio localizable; es un movimiento, una oscilación constante entre los textos que entrelaza discursos y significados. Si bien la intertextualidad surge de la identificación

de las relaciones que se dan entre dos o más textos, no se limita a un ejercicio intelectual de identificación y recuento de fuentes. La intertextualidad es una forma de lectura que abre el diálogo con elucidaciones pasadas e implica necesariamente un análisis interpretativo de la obra. El texto, al igual que el lenguaje, responde a “previous utterances and to pre-existent patterns of meaning and evaluation” (Allen 17) que se encuentran en el pasado. Así, la presencia del pasado permite la generación de un nuevo discurso. El texto no es independiente de un sistema literario; reconstruye y completa los vacíos que dejaron sus precursores.

3.2 La intertextualidad como sinécdoque: la lógica estructural de alusión y referencia

En las relaciones intertextuales hay varias marcas que señalan el diálogo con textos pasados y cuya aparición indica una conexión con otras comunidades interpretativas²⁴ de manera que, cuando el lector encuentra uno de estos señalamientos, comienza un proceso interpretativo-relacional para producir significado. Éstos pueden ser alusión, referencia, o, como se verá posteriormente, influencia. En la alusión, hay una referencia implícita a otra obra. Por su parte, en la referencia se menciona explícitamente algún elemento externo. Para que el lector pueda identificarlas, debe tener conocimiento previo de la obra aludida o referida, debe compartir “a body of common knowledge” (Cuddon 27) con el autor. La alusión y la referencia, entonces, se vuelven un vínculo más entre el autor y el lector. Estos mecanismos²⁵ de identificación de una relación intertextual constituyen el primer nivel en el que la intertextualidad puede entenderse como una modalidad de la sinécdoque. El autor

²⁴ Aquí, entiendo por comunidad interpretativa como el conjunto de interpretaciones y significados que producen las obras pasadas.

²⁵ Si bien la identificación de las referencias y alusiones sí es una cuestión automática del cerebro, la interpretación no lo es, por lo que aquí, mecanismo se refiere al proceso de identificación solamente.

extrae y aísla un elemento de la obra previa que se transfiere a su nuevo texto. Encontramos que éste es un modelo sinecdóquico, cuyo proceso se basa en la relación de pertenencia entre un todo y una parte. La parte que representa al todo enfatiza el aspecto funcional relevante para la interpretación del poema. El proceso de identificación de una cita involucra una representación parcial por parte del emisor y una decodificación igualmente fragmentaria por parte del lector, de manera que, cuando el lector encuentra una referencia o una alusión, descubre una sinécdoque, un texto fragmentado entrettejido con otro texto, e intenta completar el fragmento con su conocimiento previo por medio de una sinécdoque. Esta tendencia de completar lo que percibimos como roto ha sido objeto de innumerables estudios cognitivos y es esencial en el proceso de relectura y reescritura y para comprender la intertextualidad en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Para elucidar lo anterior, tomemos como ejemplo el proceso que desarrolla la mente para codificar una imagen y generar sentido a partir de ella. En el Anexo 2, el triángulo de Kanizsa, tenemos elementos que, vistos de manera aislada, no configuran nada más que una serie de semicírculos, pero el reconocimiento de un patrón logra construir un triángulo que delimitan las figuras, aunque en la realidad no hay ninguno. La mente busca, por medio de la compleción, relacionarse con el objeto para identificar el proceso de decisión que debe tomar como una función de anticipación.

No obstante, para construir a partir de esos vacíos, es necesario tener un conocimiento previo de patrones y figuras que debe almacenarse en nuestra mente: uno no puede ver un triángulo en la figura 1 si nunca ha visto uno, de forma que la intertextualidad está ligada a la memoria y al poder evocativo de los textos. Esta función cognitiva proviene de la necesidad de formar patrones reconocibles de peligro para poder anticiparse al hecho

y asegurar la supervivencia, aunque esta función se modificó para poder construir significados que nos acerquen a los otros y nos inscriban dentro de una sociedad, o en este caso, dentro de una serie de interpretaciones previas necesarias para dialogar con el texto, o para reconocer y anticiparnos a temas como la inadecuación, la soledad y la imposibilidad de comunicarnos. Si bien Prufrock entabla un diálogo con el pasado y recurre constantemente a otros textos, también evoca en el lector partes, temas y motivos deliberadamente seleccionados para vincularse con el pasado y con el futuro lector, como se ve en el cuarto capítulo.

3.3 La intertextualidad como sinécdoque: *La ansiedad de la influencia* de Harold Bloom

El segundo nivel en el que la intertextualidad puede estudiarse como una modalidad de la sinécdoque se basa en *clinamen*, *tessera* y *kenosis*²⁶ tres de las seis *Revisionary Ratios*, o tropos,²⁷ en el desarrollo del poeta que expone Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*. Estas *Revisionary Ratios*, que examinan de forma crítica los procesos de influencia y la formación de los poetas, son las distintas maneras en las que los precursores se relacionan con la obra y reaccionan defensivamente ante su condición tardía respecto a ellos. Consecuentemente, estas *Revisionary Ratios* son distintas visiones sobre la intertextualidad, sobre la naturaleza de los movimientos entre los textos.

²⁶ La elección de estos tres conceptos se debe a que son útiles para alinear (y desalinear) elementos dispares en poemas (Bloom 1997, 90), por lo que pueden aplicarse en el análisis de las relaciones intertextuales de un poema.

²⁷ Bloom explica en *A Map of Misreading* que sus *Revisionary Ratios* son tropos de defensa, puesto que son maneras en las que el poeta figura su condición tardía frente a los precursores en forma de “misreading” y así separarse del significado literal anterior. Estos tropos son: ironía, sinécdoque, metonimia, hipérbole, metáfora y metalepsis (69-70).

En primer lugar, el *tessera* establece que un texto completa a sus predecesores de forma antitética, es decir, completa por medio de la diferencia. Un texto puede ser visto como el fragmento de una vasija pequeña:

2. *Tessera*, which is completion and antithesis; I take the word not from mosaic making, where it is still used, but from the ancient mystery cults, where it meant a token of recognition, the fragment say of a small pot, which with the other fragments would re-constitute the vessel. A poet antithetically “completes” his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough. (14)

Esta explicación implica una percepción sinecdóquica de la poesía, donde un poeta puede representar “the whole that constitutes his creative anxiety” (Bloom 57) al que no puede acceder, al igual que el lector, más que de forma fragmentaria. El texto se vuelve un “símbolo de reconocimiento”, una parte que representa al todo al que pertenece, por lo que el *tessera* es un fragmento de un todo inaccesible. *Tessera* se relaciona directamente con la sinécdoque intertextual, puesto que la presencia de un texto en otro es “part of a mutilated whole anyway” (Bloom, 2003, 98). Las referencias y alusiones son una sinécdoque de ese todo y la parte completa antitéticamente al todo. El término también surge de las partes que forman un mosaico. Aunque Bloom se disocia de este último origen, la imagen es la misma en ambos casos: las partes de cerámica representan e intentan reconstruir al todo. Cabe destacar que *tessera* comparte etimología con *teselado*, el mosaico cuyas partes siguen un modelo parecido a un fractal. En los teselados, el elemento central es la repetición infinita de formas que no dejan espacios en blanco; mas también es posible pensar en la intertextualidad como un teselado que repite formas anteriores pero que también deja

espacio para la variación. El *tessera* puede entenderse como un tropo, en tanto que se disocia del todo para representarlo. Más específicamente, el tropo fundamental del *tessera* es la sinécdoque, porque representa por medio de una parte. El texto es una parte del todo porque está inscrito en una serie de interpretaciones, pero *tessera* es también una compleción antitética, es decir, una reversión o negación al todo, a “turning against the self in a restituting movement. As the part yields to an antithetical whole, influence comes to mean a kind of belated completion, what I have called *tessera*” (Bloom, 2003, 72). La sinécdoque implica contención, por lo que está irremediabilmente vinculada a estructuras y temas previos que repite²⁸ pero niega y modifica para completar antitéticamente a la influencia.

Sin embargo, esta reconstrucción implica también una relación de contigüidad: un texto puede moverse dentro del sistema y añadir nuevas perspectivas y formas y relacionarse con otros fragmentos textuales. En este sentido, el concepto de *tessera* está relacionado con *clinamen*²⁹ y *kenosis*. *Clinamen* describe la desviación que existe entre el predecesor y el autor. En palabras de Bloom, “A poet swerves from the atoms as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor’s poem” (Bloom 14). Partiendo de *La naturaleza de las cosas* de Lucrecio, Bloom establece que los textos, como los átomos, son los elementos constitutivos del todo pero pueden desviarse de su camino permitiendo la variación para evitar el estancamiento y así aceptar la presencia del predecesor al hacerlo más grande. Para que pueda ocurrir la desviación, “[the text] must locate itself in a discontinuous universe, and it must make that universe [...] if it cannot

²⁸ Esta repetición logra una recontextualización que transforma al texto precursor.

²⁹ Bloom establece que *tessera* y *clinamen* son tropos correspondientes, puesto que funcionan a la par, probablemente por la estrecha relación entre sinécdoque y metonimia, que Bloom asocia de forma directa con estas *Ratios* respectivamente (véase el Anexo 3).

find one. Discontinuity is freedom” (39). Por lo tanto, es indispensable que el autor encuentre vacíos en el texto predecesor que el nuevo poema completará antitéticamente, como si, retomando *tessera*, “the precursor had failed to go far enough” (14).

De la discontinuidad surge la *kenosis*, que Bloom también describe como “an undoing or isolation related to fullness and emptiness” (Bloom, 2003, 72) en la que el poeta se llena y purga de los discursos anteriores para encontrar discontinuidad. Se genera un ciclo que inicia en la repetición; ésta se convierte en discontinuidad (*kenosis*) para dar paso a la desviación (*clinamen*) y finalmente a la creación. El texto que se produce funciona como una sinécdoque del todo (*tessera*), al que completa de forma antitética. Tras este ciclo, el poeta logra purgar su poesía de sí mismo y de su precursor, y se genera una temporalidad no lineal, donde parece que los precursores leyeron y se influenciaron por el poeta. Así, el poeta logra individualizar su estética. Como dice Eliot mismo, “the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously” (Eliot 1919, 1).

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” utiliza puntos de referencia o fragmentos de textos aludidos pero se desvía de ellos. El poema, como cualquier texto, “has its reference not to objects in the world, but to the literary system out of which the text is produced” (Allen 11). De tal manera, transforma el discurso de la tradición en un diálogo, puesto que acepta las diferencias pero las transforma, lo cual evita que la repetición sea una mera reproducción. La teoría de las *Revisionary Ratios* implica que un texto, o una historia, inscrito dentro de la tradición es un fragmento de ésta y, al igual que Prufrock, deja vacíos que otro autor o enunciador debe llenar. Así, la repetición y la variación ocupan un lugar central en la teoría de la influencia. La obra surge de una “repetition dialectically raised to

re-creation” (Bloom 80). En este sentido, la intertextualidad es otra forma de construcción sinecdóquica, pues es un elemento que representa a un todo, al cual se relaciona por medio de una jerarquía de pertenencia. Cuando leemos “Advise the prince; no doubt, an easy tool, / Almost, at times, the Fool” (114, 119), por ejemplo, no sólo pensamos en el relato de Chaucer de *The Canterbury Tales* como una referencia curiosa para la cultura general del lector, sino también evocamos el tema del relato en función del poema, como se verá más adelante. Pensamos simultáneamente en el patrón de rima que pertenece al relato del peregrino y en la historia que éste cuenta, es decir, la referencia intertextual es a la vez la parte y el todo.

Este modelo basado en la sinécdoque también es aplicable a otros fenómenos de relaciones entre textos y no sólo al estudio de fuentes y a la lectura intertextual de Bloom sobre la influencia. La relación de pertenencia y segmentación parte-todo puede también estudiarse en relación con la reescritura. La hipertextualidad que estudia Gérard Genette, por ejemplo, puede entenderse como una estrategia de lectura basada en la sinécdoque, pues estudia la relación “que une un texto B (que llamaré *hipertexto*)” a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (14). Aquí, el hipotexto se puede entender como la fuente principal para el hipertexto (Allen 108) y en cierto sentido es una reescritura de un discurso previo. La relación que une al hipertexto con el hipotexto es una de pertenencia y variación. Del hipotexto se desprenden elementos que se trasladan al hipertexto y se desarrollan en un movimiento de compleción de manera que, en un inicio, el hipertexto es una sinécdoque del hipotexto pero se desarrolla a partir de las variaciones. Las dinámicas intertextuales en el poema de Eliot enfatizan que la fragmentación sinecdóquica es un portador semántico y que se puede construir un significado desde la vacuidad. Esta visión de la tradición crea una

secuencia de elementos discretos, que implican una red discontinua. Retomando a Bloom, “the strong poet survives because he lives the discontinuity of an “undoing” and an “isolating” repetition” (Bloom 83).

Estos vacíos pueden ser estudiados de forma analógica a aquellos presentes en la geometría discreta, y *tessera* y *kenosis* pueden representarse gráficamente de la misma manera. Los espacios en la geometría discreta, parte de las matemáticas discretas, tratan con números enteros en lugar de tratar con números reales continuos, es decir con 1, 2, 3, 4... n y no con 1.5, 1.53, 1.54, 1.55... n, de forma que se difumina el continuo y se generan espacios entre los elementos particulares. Dicho de este modo, “lo continuo se substituye por lo aislado” (Crilly 118). Así se construye un vacío que permite el movimiento de contigüidad propio de la variación: la sinécdoque da paso a la metonimia, la fragmentación al movimiento. Estos espacios son los vacíos que los poetas encuentran en sus precursores. Cuando Bloom sostiene que “Discontinuity, for poets, is found not so much in spots of time as in moments of space, where repetition is voided” (Bloom 86), enfatiza que la intertextualidad no es resultado de una línea cronológica. La intertextualidad, para fines de la lectura del poema de Eliot y bajo la luz de la teoría de Bloom, surge de la falta de repetición de una determinada imagen o de un determinado aspecto de un texto; la repetición da paso a la variación.

3.4 Las secuencias discretas de la intertextualidad

Si hacemos una representación gráfica de las secuencias discretas, el resultado son retículas donde las coordenadas son números reales o figuras formadas de muchos puntos. Muchos elementos agrupados constituyen una serie de elementos que se convierten, a su vez, en una

imagen. Por lo tanto, una de las aplicaciones de la geometría discreta es “la construcción de imágenes en la graficación computacional” (Rosen 634). En computación, pensamos en píxeles como puntos o unidades que conforman las secuencias de imágenes. Cuando vemos las unidades separadas que conforman una imagen, se genera un efecto llamado *aliasing*, una ilusión óptica, que genera una perspectiva segmentada. La figura se ve como una serie de escaleras hecha de elementos separados (véase Anexo 4). En la imagen los vacíos son evidentes.

Empero, los elementos aislados construyen el todo y son parte de éste, a pesar de los huecos. Los mecanismos de la intertextualidad, es decir, la reconstrucción de los textos, enfatizan el efecto de *aliasing* y celebran la discontinuidad y la variación. La intertextualidad de la literatura apunta a hacer que la imagen se complete, a que las diferentes interpretaciones parezcan estar completas. Sigue habiendo espacios para la discontinuidad, lo cual permite la creación. El *tessera* se relaciona con el efecto de *aliasing* en tanto que advierte a las obras como fragmentos que, junto con los otros, reconstituye al todo, al sistema literario. Sin embargo, el Anexo 4, que representa gráficamente la discontinuidad de los fragmentos, también puede relacionarse con la composición misma del poema, de forma que el *aliasing* se relaciona en dos niveles con el poema de Eliot: en la intertextualidad vista como *tessera* y en las imágenes sinecdóquicas que se estudiaron en el segundo capítulo de esta tesis. La construcción de secuencias sinecdóquicas en las imágenes dentro del poema de Eliot funciona como un espacio de geometría discreta, pues muchos elementos aislados configuran el todo del poema, de forma que el poema es en sí mismo una de las retículas dentro del Anexo 4, pero al mismo tiempo funciona como la totalidad de la gráfica, pues se compone de muchos elementos discretos que se yuxtaponen para

crear significado. La composición sinecdóquica del poema incluye las referencias intertextuales como elementos fragmentados contituyentes del poema. Si continuamos la analogía, los números enteros (1, 2, 3, 4, ... n) funcionan como los elementos de la obra base o del hipotexto que se respetan.

Como ejemplo de lo anterior, el personaje Polonio, de *Hamlet* es el punto de contacto entre el hipotexto, la obra de Shakespeare, y el hipertexto, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. El texto trata de completar la historia hecha de fragmentos y huecos para que se vea completa, para lo cual establece valores tentativos y sustitutos donde no existe ninguno y a partir de ahí dar paso a la desviación. Polonio se desarrolla en otro plano donde lo relevante es su discurso obtuso. Entre el 1 y el 2, por ejemplo, el autor pone 1.5 e imagina dónde estaría esa función. Dicho de otro modo, la figura de Polonio es equiparable a la de Prufrock. Así, aunque los números reales continuos, o los elementos del hipotexto, no existan en el espacio discreto, el hipertexto llena esos vacíos y logra una nueva perspectiva aunque enmarcada por los valores originales. Polonio seguirá siendo Polonio y la lectura de la decimoquinta estrofa del poema de Eliot nos seguirá remitiendo a Shakespeare y a toda la obra de *Hamlet* en un proceso sinecdóquico, pero Polonio cobra un nuevo significado a partir del contexto. La función matemática, al igual que el contenedor al que se refiere Bloom, no es la misma, pues es una nueva construcción que emerge de los fragmentos. Paradójicamente, los textos, por medio de la sinécdoque intertextual, construyen a partir de material previo y también del vacío.

3.5 Consideraciones particulares

En “Tradition and the Individual Talent”, Eliot explora la presencia de los autores pasados en la poesía y la individualización de los poetas frente a la tradición en la que están inscritos. Sin hablar propiamente de intertextualidad, Eliot escribe sobre el desarrollo de las relaciones entre el poeta y sus precursores y entre un texto y otros. La poesía de Eliot está plagada de otros textos. Basta pensar en *The Waste Land* para advertir el énfasis que hay en el diálogo con el pasado y el proceso crítico y revisionista del poeta. En sus ensayos críticos también expone sus visiones sobre la oscilación entre los textos clásicos y la modernidad³⁰ y la significación como un sistema de símbolos. “The Love Song of J. Alfred Prufrock” también da cuenta de cómo la poética de Eliot recae fuertemente en la intertextualidad y en la fragmentación de las imágenes y el discurso.

El proceso de interpretación de significado es esencial tanto para la escritura como para la lectura. El significado que provee el lector llena los vacíos de la tradición para completarla de forma antitética. El proceso de escritura no es una función de estado³¹ que se centra en el resultado final, sino debe ser tomado como una función de camino, cuyo énfasis está en el proceso. Las relaciones de la sinécdoque intertextual emergen de una relectura del autor, quien encuentra discontinuidades que desarrolla para completar en su obra, pero en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” el poeta completa a sus predecesores en un discurso igualmente fragmentado, donde predomina la representación parcial de su entorno y de la tradición. Así, da cuenta de la separación y la fragmentación en la sociedad

³⁰ Véase el ensayo “Ulysses, Order and Myth” de Eliot.

³¹ Tomo prestado este término de la química. En esta disciplina, las funciones de estado hablan de cómo se llevan a cabo reacciones químicas, lo cual recuerda a la metáfora del catalizador que plantea Eliot en “Tradition and the Individual Talent”.

y en el pensamiento del personaje, del cúmulo de imágenes rotas sobre la cual se posan autor y lector.

CAPÍTULO 4. “COME FROM THE DEAD”: LA SINÉCDOQUE INTERTEXTUAL EN “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”

La presencia del pasado en Prufrock permea el discurso de manera que la reconstrucción de significado parte de la sinécdoque intertextual, por lo que “meaning becomes something which exists between a text and all others to which it refers to and relates” (Allen 1). El uso constante de alusiones y referencias pasa de ser un mero guiño intelectual a formar parte fundamental del entendimiento del poema de T. S. Eliot. Consecuentemente, la sinécdoque en su totalidad, como imágenes y como intertextualidad, tiene una función medular dentro de la interpretación del poema y no sólo en la estética. La sinécdoque intertextual se vuelve “essential to the understanding of the poem” (Longenbach 176). La construcción polifónica³² que surge de la sinécdoque intertextual en el poema, abre el discurso de Prufrock a relacionarse con otras voces, mientras las imágenes fragmentadas cierran³³ e intentan confinar a Prufrock al aislamiento, por lo que estas dos modalidades de la sinécdoque entran en una pugna por volver el discurso o monológico o dialógico por medio de la fragmentación. La identificación de la intertextualidad como una modalidad de la sinécdoque implica, por lo tanto, una dimensión interpretativa en el poema más amplia que

³² Bajtín define la polifonía como “a plurality of fully valid voices [...] applied to the construction of the whole” (Bajtín 1984, 34). La polifonía en el poema de Eliot proviene de la sinécdoque intertextual y de la inclusión de otros discursos, que contrarrestan la forma del monólogo.

³³ Como se discutió en el Capítulo 2, la fragmentación de las personas y del entorno vuelve, en el sentido bajtiniano, monológico el discurso de Prufrock.

un recuento de fuentes y la inserción de una figura retórica. El poema se convierte, paradójicamente, en un todo discontinuo, un cúmulo de imágenes rotas.³⁴

4.1 Función de la sinécdoque intertextual en el poema de Eliot

Mutlu Konuk Blasing refiere que el cuerpo de Prufrock se presenta ante el lector como un texto, “for he literally carries the burden of the past on his body—in the lines, the thinning hair and arms and legs, and other signs of age that record time’s passage” (198). Tanto las imágenes del cuerpo envejecido como el discurso de Prufrock se segmentan de manera que el pasado en el poema de Eliot se convierte en una colección de fragmentos por leerse y decodificarse. La presentación sinecdóquica de su entorno y del pasado refleja, por un lado, la segmentación de la conciencia de Prufrock que no percibe el pasado y el cuerpo de forma completa, y por otro, la evocación de ciertas partes de otras obras literarias que pone en relieve su incapacidad de expresarse directamente sobre las circunstancias que no puede encarar. Así, la sinécdoque intertextual se vuelve un método de evasión que permite la inclusión de la tradición en su discurso para voltear a ver a un exterior pasado y no al presente en el que se desarrolla el discurso. Las *Revisionary Ratios*, entonces, son también un tropo de defensa de Prufrock y no sólo del autor. El *tessera* como tropo, más específicamente como sinécdoque intertextual, es un medio para completar antitéticamente un pasado que Prufrock percibe como discontinuo. La lectura del poema propuesta en este capítulo presenta una aplicación práctica y provisional de la teoría de Bloom. En este capítulo se analizará la sinécdoque intertextual en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” a

³⁴ Tomo “cúmulo de imágenes rotas”, que es también el título de este trabajo, de la segunda estrofa de otro poema de Eliot, *The Waste Land*: “Son of man / You cannot say, or guess, for you know only/ A heap of broken images” (20-22).

la luz del *tessera*, junto con *clinamen* y *kenosis*, para comprender la estructura sinecdóquica del poema en su totalidad y el papel que desempeña en la interpretación del poema. Para fines de este estudio, no se ahonda en *daemonization*, sólo se sugiere su presencia como una posible línea de análisis para investigaciones futuras sobre la aplicación de todas las proporciones en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Igualmente considero que *askesis* y *apophrades* están presentes más vigorosamente en poemas posteriores de Eliot, como “Gerontion” y *The Waste Land* y no en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, por lo que estos últimos se mencionan superficialmente, pero se excluyen de la interpretación.

A lo largo de del poema, existen distintas referencias e influencias de otras obras pertenecientes, por lo general, a la tradición inglesa, a la tradición clásica y a Dante. En la inclusión de referencias de otras obras, Eliot extrae fragmentos de otros textos y los transpone a un nuevo entorno, el del poema, para no sólo continuar la tradición de la que proviene, sino también seguir construyendo a partir de los vacíos necesarios para completar los textos anteriores de forma antitética. Por un lado, la sinécdoque enfatiza el interior de la consciencia de Prufrock, pero, por otro lado, éste usa la sinécdoque de tipo intertextual para encontrar significado en los elementos extratextuales. Al dirigir la mirada hacia afuera de la consciencia unificadora del monólogo, encuentra sentido en sus precursores, a quienes completa antitéticamente y construye un nuevo significado.

La alusión como un punto de contraste es un elemento del *clinamen*, que prefigura la discontinuidad sobre la cual trabaja la sinécdoque intertextual para contrastar con el todo al que representa. A lo largo del poema, *clinamen* y *tessera* se presentan de manera simultánea dentro de la desviación de las expectativas. En particular, estos dos tropos se centran en la expectativa fallida de las canciones de amor. En efecto, el título “The Love

Song of J. Alfred Prufrock” apunta a un poema cuyo tema central es el amor. No obstante, a lo largo del poema, el lector ha de descubrir que el amor se relega a la periferia para dar paso a las meditaciones sobre el aislamiento y la inadecuación del individuo respecto a los otros. El personaje niega ser suficiente para alinearse a los discursos amorosos y se confina a sí mismo. El título enmarca que las sinédoques intertextuales de obras literarias amorosas se desvían de ellas en el poema de Eliot y funcionan como un punto de contraste con el todo al que pertenecen. “The Love Song of J. Alfred Prufrock” está fuertemente cargado de los juegos de las expectativas que generan las sinédoques intertextuales que nos remiten a los géneros literarios, y la subsecuente negación de éstas, como lo refleja el título del poema. En obras como *The Waste Land* y “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, el pasado de la tradición inglesa ocupa un lugar central para la construcción estilística y, sobre todo, para la interpretación. Pero el modernismo también es el punto de origen del *clinamen* en este poema, como se estudia más adelante.

4.2 El monólogo dramático

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” parece encontrarse dentro de la tradición del monólogo dramático cuyo máximo representante en la tradición inglesa es Robert Browning. Desde el título, el lector espera del poema que se extienda dentro de esta forma y que haya un personaje, dentro de un contexto específico, que dirija su monólogo hacia alguien más. Sin embargo, como apunta Langbaum:

The lyrical object, which is in other dramatic monologues the extra quantity, is the substance of Eliot’s poem; for Prufrock does not merely say more than the situation requires, he does not direct his utterance to the situation at all. [...] Whereas the speaker’s whole life, past and future, emerges in other dramatic monologues as an inference from his strategy in the present-tense situation; in Prufrock, we infer the

present-tense situation and the speaker's strategy from an utterance almost entirely in the present-perfect and future tenses. [...] [H]e does not, like the soliloquist, address himself; he addresses his other self –the you of the first line (189 - 190).

De nuevo es evidente la desviación o *clinamen* que es necesaria para la sinécdoque intertextual, de manera que el texto se alinea con los textos pasados a la vez que los transforma. En el poema, no hay una ruptura marcada por la dominación de un nuevo discurso sobre otro, sino que hay una yuxtaposición de discursos que se va degradando; de manera que el poema abre con un tono victoriano de monólogo dramático que se difumina al pasar los versos hasta culminar en un poema modernista que no presenta ya signos de la estructura victoriana. Al pensar en un monólogo dramático esperamos encontrar a un personaje que se dirige a alguien más sobre la situación en la que está inmerso, pero en Prufrock, encontramos que el personaje no puede dirigirse al exterior y, en su lugar, hay fragmentos que se enfocan en su estado emocional e interior. Por lo tanto, el título crea una expectativa alrededor del monólogo dramático que se desvanece, puesto que “it becomes a [...] logically reworked recollection of an idea rather than the dramatic presentation” (Langbaum 187), y el monólogo dramático se difumina a favor de la lírica. Esta desviación metonímica que surge de la sinécdoque de convenciones se torna violenta contra el lector, pues la creación de expectativas entra en conflicto con su desarrollo en el poema, hasta que alcanza una crisis y se convierte en un poema modernista deslindado de las convenciones poéticas victorianas.

La forma del monólogo dramático presenta también fuertes influencias del simbolismo francés, especialmente de Jules Laforgue, quien hereda a Eliot sus preocupaciones por “grandes abstracciones y sus ideas inescrutables e inexpresables”

(Danson 250) que se manifiestan en los versos: “To lead you to an overwhelming question” (10), “It is imposible to say just what I mean!” (104) y ““That is not it at all, / That is not what I meant at all”” (109 - 110). Estos versos delinear la incapacidad de Prufrock de establecer un contacto con los otros por medio del cual pueda comunicar sus ideas y entablar un diálogo directo con ellas. Asimismo, Jorge Alcázar apunta que:

En el poema de Eliot, por medio del paréntesis se nos da otra faceta de Prufrock, como se le podría ver desde el exterior, observado desde otro ángulo; mientras que en el caso de Laforgue, la voz masculina nos presenta, de manera irónica, al hipotético objeto amado como lo ve la entidad que lo desea y que posteriormente renuncia a él, por no ser más que el tema de leyendas propias de la infancia. Entre las posibilidades poéticas que Eliot asimiló de Laforgue se encuentran las modalidades enunciativas con que puede manejarse el monólogo dramático: el entretejido de voces dispares y, como ha reparado Stephen Spender, la doble focalización con que se puede presentar al protagonista [...]. Los “héroes” de Laforgue, al igual que los del primer Eliot, gustan de especular sobre pasos no dados o deseos olvidados, sobre pasados o inventados.³⁵

Así, Eliot alude a discursos pasados sobre las meditaciones incommunicables como el de Laforgue y los desarrolla en Prufrock.

4.3 Métrica

La presencia de Laforgue también puede apreciarse en la técnica de versificación, que Eliot describe en una entrevista con *The Paris Review* como “rhyming lines of irregular length, with the rhymes coming in irregular places” (Hall 1) y que el autor prefiere sobre el pentámetro yámbico de la tradición inglesa, uniendo el monólogo dramático con la poesía simbolista. Sin embargo, el poema no se disocia por completo de la versificación

³⁵ Véase “Another Complaint of Lord Pierrot”, “Legend” y “Solo de Luna” de Jules Laforgue para cotejar el tema y la ironía en los poemas de Eliot y Laforgue. Asimismo, recomiendo ampliamente el texto de Jorge Alcázar “La huella de Laforgue en el primer Eliot. ¿Un caso de práctica intertextual?” publicado en el *Anuario de Letras Modernas 1988-1990*, puesto que brida un estudio más profundo sobre el tema.

característica de la tradición inglesa, puesto que en la medida fluctuante, Eliot incluye versos en pentámetro yámbico para apoyar el ritmo del verso libre. Por ejemplo, la primera estrofa se compone de versos de métrica irregulares con dos versos pareados en pentámetro yámbico pero a la mitad se inserta lo siguiente:

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
**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...
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit. (1-12)

La irregularidad métrica del poema retrata la lucha por apartarse de la tradición y crea significado por medio de la forma. Debemos considerar que el poder evocativo de la métrica del poema provoca que, al leerlo o escucharlo, se relacione de inmediato con la tradición de la que es característica. En este caso, el ritmo de los yambos lo relaciona con la poesía tradicional inglesa, aunque se intente separar de la tradición. Lo anterior se debe a "the capacity of meters to mean by association and convention" (Morgan 212). No obstante, "the manipulation of the established conventions of a form" (Morgan 212), también implica una apertura a la desviación. Eliot manipula el pentámetro yámbico y lo entretreje con otros metros irregulares. Esto se relaciona también con la insistencia modernista por apartarse de la tradición y experimentar distintas formas y estilos. Quizás *clinamen* sea también una característica común en el modernismo en tradición inglesa, donde hay una desviación de la tradición y un juego de discontinuidad en las expectativas

creadas por la tradición, puesto que una de sus principales características es que los poetas modernistas “use ironic strategies to undo the expectation elicited by representational art” (Preminger 793). Hay, por lo tanto, una fragmentación sonora también, que oscila entre la armonía que provee el pentámetro yámbico y la irrupción del verso libre. Así, hay una carencia de patrones sonoros que impide la predicción derivada de un ritmo estable. Aún así, se aprecia en la técnica de versificación la sinécdoque métrica, que toma un metro representativo y lo inserta en un nuevo ritmo.

4.4 Epígrafe

El poema abre con *tessera*, con una sinécdoque utilizada como epígrafe. En este caso, la cita puede identificarse como una “sinécdoque de entidades tangibles”, puesto que es un fragmento textual que se extrae de otro lugar. Sin embargo, la referencia tomada del *Inferno* de Dante encuadra las demás sinécdoques intertextuales y contiene uno de los elementos fundamentales para la comprensión del poema:

*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'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo.*³⁶

Esta cita predispone la lectura del poema y forma el efecto de confianza, por un lado, y de descenso, por el otro. El epígrafe como *tessera* remite a la idea del guía que acompaña y conduce al lector a lo largo del texto. Dicho de otro modo, el poema de Eliot toma la figura

³⁶ “If I thought that my answer were being made to someone who would ever return to earth, this flame would remain without any further movement; but since no one has ever returned alive from this depth, if what I hear is true, I answer you without fear of infamy” (Dante, *Inferno* XXVIII, 61-66 Trad. Kermode, Hollander et. al.)

del guía de una obra pasada a manera de sinécdoque. El epígrafe inserta al lector en el mismo infierno en el que se desenvuelve el emisor a lo largo del poema para culminar en los versos finales en un descenso completo hacia la locura, que rompe con todo hilo narrativo, descriptivo o de temporalidad. La locura de Prufrock es una suerte de infierno. Si trazamos una analogía entre la obra de Dante y el poema de Eliot, Prufrock se compara con Guido de Montefeltro, que, además de estar confesando, es una entidad incorpórea, una flama que por lo tanto subtrae la conciencia excesiva de Prufrock alrededor de su propia apariencia física. A lo largo del poema se seguirá comparando con otros personajes, realizando un continuo proceso de despersonalización por medio de la sinécdoque intertextual, en donde Prufrock es simultáneamente él y todos sus precursores, de manera que, en palabras de Eliot, la poesía es también un medio de extinción de la personalidad (Eliot 1919, 3). Sin embargo, esto también sucede con el personaje y no se limita exclusivamente al autor; consecuentemente, el poema se distancia, como se explicó anteriormente, del monólogo dramático, pues Prufrock no se presenta como una identidad específica: en su intento por aislarse de la sociedad, se despersonaliza y se relaciona con personajes pasados. La sinécdoque intertextual se convierte, en cierto sentido, en un personaje dentro del poema y las distintas voces que convergen en el discurso de Prufrock terminan por ser las guías en su descenso a la locura, al mar. Los autores aludidos y todas las obras pasadas guían al lector hacia la comprensión del poema.

En este sentido, el poema inicia con *tessera*, una sinécdoque aparente de un objeto, un texto, pero se convierte en un indicio de reconocimiento que pertenece a la “sinécdoque de entidades intangibles”, puesto que evoca la idea de un guía y de la interpretación. *Tessera* enmarca la *kenosis*, la abundancia de las voces pasadas en la voz poética, que

conlleva a la despersonalización. Esta abundancia encuentra la discontinuidad necesaria para que haya una desviación (*clinamen*) que permitirá que la sinécdoque intertextual funcione como *tessera* y complete a sus precursores antitéticamente. Asimismo, el epígrafe sugiere sutilmente la *daemonization*, la hipérbole vinculada a lo sublime, que surge de las imágenes de profundidad, de lo alto y lo bajo (puesto que el infierno del epígrafe se describe como una profundidad),³⁷ que se retomará al final del poema cuando Prufrock se ahoga en el mar como consecuencia de la *kenosis*: “We have ligered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Till human voices wake us and we drown” (129 - 131). Tanto la abundancia como el desbordamiento de las voces del pasado dirigen a Prufrock a una muerte sublime que se desprende de una sinécdoque orientativa. En ella, un lugar, como es el mar, se metaforiza para convertirse en locura y ser, finalmente, una sinécdoque sobre el *pathos*. Debido a su poder evocativo, la sinécdoque en el poema de Eliot fluctúa entre los tipos de sinécdoque anteriormente establecidos en la clasificación provisional del primer capítulo. Sin embargo, es indispensable no sólo conocer e identificar este desbordamiento de sinécdoques presentadas como referencias, sino comprenderlas como una parte que completa a sus predecesores y los resignifica.

4.5 El discurso amoroso

Después del epígrafe, *clinamen*, el tropo de la ironía, marca la desviación inicial del poema.

Los primeros versos del poema apuntan a este desplazamiento de significado. Las líneas

³⁷ Lo sublime, para Bloom, es distinto al tratamiento de lo sublime discutido en el capítulo 2 en relación a Alexander Pope, que vincula *bathos* con ironía. Sin embargo, lo sublime en *daemonization* también puede vincularse a lo sublime para Longino, que como se discutió anteriormente, describe el estilo en términos de altura y profundidad. Burke también estudia lo sublime como un manejo hiperbólico. Véase Burke, Edmund, *On the Sublime and the Beautiful*.

“Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky” (1-2) abren el poema con una invitación al atardecer. Sin embargo, “Like a patient etherised upon a table” (3) rompe tanto temática como fonéticamente con estos versos pareados. Por un lado, el sonido de “table” no tiene otro verso correspondiente en el patrón de rima e interrumpe el sonido que “I” y “sky” forman en los versos anteriores, pero por otro lado, el paciente anestesiado se aleja de los tropos característicos de los discursos de amor. Prufrock parece decir una cosa, invitar a una cita amorosa, pero dice otra, ambigua y marcada por un tono más sombrío. Esta imagen también prefigura, como se mencionó en el segundo capítulo, la segmentación que se realizará en el poema por medio de sinécdoques. Sin embargo, aquí el paciente que se diseccionará puede ser la poesía anterior a él, de la cual tomará partes para construir su discurso, por lo que el paciente es la personificación de la sinécdoque, que pasa de ser una sinécdoque de entidades tangibles en humanos a ser una sinécdoque en entidades intangibles e intelectuales, como es la intertextualidad vista como una modalidad de la sinécdoque. De esta forma, la ironía da paso a la sinécdoque y, como dice Bloom sobre *Childe Roland*, “a [...] sense of absence [given by irony] is replaced by a restituting sense of some partial significance” (2003, 109).

La separación discursiva entre Prufrock y la tradición de poesía amorosa también resalta que las palabras no logran comunicar sus emociones, sino sólo enunciar de forma oscura y rebuscada. La alusión a Polonio (“Full of high sentence, but a bit obtuse” [117]), se considera aquí una sinécdoque intelectual, pues lo que extrae el poema de Eliot es la relación de interpretación del personaje y no al personaje únicamente. Prufrock se vuelve incapaz de ser el protagonista de su propia vida: “No! I am not Prince Hamlet” (111). La referencia a *Hamlet* comenta la naturaleza del personaje de Polonio al mismo tiempo que lo

relaciona a Prufrock mismo, erigiéndose como un personaje cómico que no puede alcanzar la claridad discursiva necesaria para relacionarse. De nuevo se demuestra que Prufrock entabla relaciones discursivas con autores y tradiciones pasadas y no con las personas a su alrededor. Aquí hay un desplazamiento de la metonimia por medio de una relación de contigüidad con sus precursores y no con sus contemporáneos. Empero, esta relación de contigüidad encuentra discontinuidades que *tessera* completará.

Esta manipulación de las convenciones sucede con uno de los tópicos centrales del poema, el encuentro amoroso, que se convierte en la incapacidad de Prufrock de encontrarse con una mujer, como demuestra la representación sinécdoquica estudiada en el segundo capítulo. Sin embargo, las sinécdoques intertextuales presentan otra perspectiva de las inquietudes del personaje. En primer lugar encontramos la alusión al poema de Andrew Marvell “To His Coy Mistress” en los versos “Would it have been worth while, / [...] To have squeezed the universe into a ball” (90, 92) que evocan “Let us roll all our strength and all / Our sweetness up into one ball” (Marvell 41 - 42). El poema del siglo XVII versa sobre un discurso cuyo propósito es persuadir a una mujer deseada de entablar una relación erótica. En Prufrock, esta frase se presenta en una enumeración de especulaciones, señalada por el subjuntivo, sobre los posibles resultados de acercarse a la mujer: “If one, settling a pillow by her head, / Should say: That is not what I meant at all; / That is not it at all” (96-98).

La sinécdoque para describir a las mujeres es una técnica de evasión, pero implica que la intertextualidad sirve otro propósito. La referencia a este texto enfatiza el contraste entre Prufrock y sus predecesores, pues él no es capaz de acercarse a la amada y mucho menos de persuadirla de tener una relación erótica. La tensión entre la pasividad y la acción

incrementa al ponerse en contacto con la tradición del *carpe diem*, pues sus especulaciones lo conducen a pensar en la posible falla comunicativa entre él y la mujer deseada que se ve en los versos 94 y 95. Estas especulaciones culminan en “That is not it at all, / That is not what I mean at all” (94 - 95). Prufrock se separa de estos poetas al aceptar que la única relación posible es una de distanciamiento interpretativo. Al igual que la poesía del *carpe diem*, hay una insistencia en el paso del tiempo. En el poema de Eliot ésta se manifiesta de forma corporal con el reconocimiento de su edad: “I grow old... I grow old” (120). Prufrock, al contrario de estos poetas, no busca aprovechar el tiempo; sólo consigue preocuparse por él, lo que otorga al poema un tono alejado por completo de lo festivo.³⁸ El poema de Eliot parece recurrir a la tradición para negarla y definirse por el contrario. Como apunta Bloom, “*Reversal into the opposite is a tessera or ambivalent completion because it is a process in which an instinctual aim is converted into its opposite by turning from activity into passivity*” (98).³⁹ Siguiendo el argumento de Bloom, estas sinécdoques intertextuales de discursos amorosos son en realidad el *tessera* o la sinécdoque que oprime a Prufrock que se relega a la pasividad. Por tal motivo, el poema de Eliot adquiere un tono más pesimista que sus precursores del siglo XVII. Su énfasis se encuentra en el aislamiento, que fortalece la sinécdoque, y la acción característica de la tradición del *carpe diem* se vuelve en Prufrock una pasividad que lo conduce a su muerte.

De manera similar, el patrón de rima de la decimoquinta estrofa entabla un diálogo con textos anteriores para revelar que el emisor no se alinea a un concepto esperado de masculinidad.

³⁸ Esta meditación sobre la vejez tendrá un eco posterior en el poema “Gerontion” de Eliot, donde la voz poética también reconoce la ansiedad que genera la edad.

³⁹ Cursivas originales.

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool. (111-119)

En estos versos, la rima que une “tool” (114) con “Fool” (119) recuerda a “The Nun’s Priest’s Tale” en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer.⁴⁰ Este relato narra el encuentro del gallo Chauntecleer con un zorro que se le presenta primero en un sueño. Una de sus esposas, Pertelote, le dice a Chauntecleer, después de que éste le cuenta el sueño, que debe ser valiente, pues es lo que se espera de un esposo. “We alle desiren, if it mighte be, / To have housbondes Hardy, riche and fre, / And secre, and no nygard, ne no fool, / Ne him that is agast of every tool” (Chaucer 605). Pertelote aclara que no desea un “fool” mientras Prufrock acepta que él lo es. Prufrock se siente incapacitado a acercarse a la mujer, a quien podemos relacionar con una amenaza si marcamos una analogía con el zorro que acecha a Chauntecleer. Por lo tanto, se separa de lo que Pertelote espera de la figura masculina en “The Nun’s Priest’s Tale”. De nuevo, Eliot utiliza la intertextualidad como un punto de contraste entre Prufrock y discursos amorosos pasados. En este caso, la sinécdoque intertextual surge de una sinécdoque material o textual, debido a que lo que se extrae son sonidos en los que recae la relación parte-todo.

4.6 La elegía erótica y la elegía fúnebre

⁴⁰ La presencia de Chaucer en la poesía de Eliot enfatiza el poder evocativo de la concentración de significado que puede contener una palabra. Recordemos que *The Waste Land* abre con una alusión al prólogo de *The Canterbury Tales* con una sola palabra, “April”, mientras que en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” la alusión recae en una rima. En ambos poemas un solo elemento provoca toda la evocación de la obra de Chaucer.

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” es también un poema en el que Eliot oscila entre la tradición clásica y la tradición inglesa, fenómeno que el autor estudia en el ensayo “Ulysses, Order, and Myth”. El tono está fuertemente cargado de un sentimiento elegíaco, pero Eliot desarrolla la elegía bajo un tratamiento moderno, que, mientras mantiene ciertas características clásicas de la elegía amorosa latina y el tono general, también modifica la situación para enfatizar la locura de Prufrock en lugar de centrarse en una “confidencia” que gira alrededor de la amada. Barbara K. Gold detalla que las características de la elegía rondan en torno a la voz poética, misma que comparte ciertas cualidades con Prufrock:

Roman love elegy was a book-length collection of poems; these poems were usually written in the first person; and many of these poems were written to or about a lover who is addressed by a specific name that is a poetic pseudonym (so Gallus’ Lycoris, Tibullus’ Delia, Propertius’ Cynthia, Ovid’s Corinna). Further, most of the love affairs recounted in the poetry are fraught with difficulty or end badly. And finally, Roman elegiac poetry, while purporting to be about an external lover, in fact is wholly inward-focused, centering almost entirely on the poet himself. (1)

Por un lado, el tono elegíaco de Prufrock proviene del intento fallido de describir a la mujer a la cual no puede acercarse y que, a diferencia de la elegía canónica, no posee una identidad delimitada siquiera por un pseudónimo. Este encuentro hace brotar los conflictos emocionales de la voz poética y culmina en un ahogamiento en el mar. En este sentido, Prufrock parecería ser una elegía amorosa, puesto que al igual que ésta, el poema de Eliot “trata fundamentalmente sentimientos descritos en primera persona [como] los amorosos en todas sus variantes” (Alvar 194). Sin embargo, a diferencia de la elegía erótica, no hay “una unión pactada mutuamente” (Alvar 206). Empero, Prufrock parece alinearse más con la elegía que con el monólogo dramático. Como se discutió anteriormente, la voz poética en el poema de Eliot no se refiere exclusivamente al exterior, sino parece estar completamente

centrada en sí misma. Al igual que lo que dice Veyne de las elegías, Prufrock no canta sobre una relación amorosa en particular, sino sobre la vida amorosa en sí misma (95), que para la voz poética es igual de tortuosa que para los elegíacos, aunque sin los tropos característicos de guerra y esclavismo que Kennedy observa en las elegías amorosas (190).

Por otro lado, el proceso del tiempo dentro de poema remite a aquel de la elegía, que Veyne define como “una poesía sin acción, sin intriga que conduzca a un desenlace [...] y por eso, el tiempo no tiene en ella ninguna realidad” (Veyne 73). El texto no se estructura en función de la narración, como en los monólogos dramáticos, sino en torno a la subjetividad de la voz que manipula los tiempos verbales y las referencias temporales. Al igual que los elegíacos que “repiten su convención inicial o hacen variaciones sobre ella” (Veyne 73), Prufrock desarrolla una serie de iteraciones dentro del poema que va modificando para indicar el desarrollo espacial o temporal. No obstante, a lo largo de la lectura, la presencia de la amada se relega a segundo plano hasta que se difumina por completo, por lo que hay una base endeble para asegurar que el poema es una manipulación moderna de la poesía elegíaca latina de amor. Más bien, el discurso de Prufrock se vuelca cada vez más hacia sí mismo hasta concluir en una escena disociada completamente de la elegía amorosa: “We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Till human voices wake us, and we drown” (129-131). Al finalizar la lectura del poema, hay una transición de la expectativa de una elegía de amor a la adopción de un tono casi fúnebre que ya prefiguraba la presencia del paciente anestesiado en los primeros versos. En los versos finales, Prufrock parece estar apegándose más a la elegía fúnebre, al cantar sobre sí mismo y sobre su propia muerte.

4.7 Mitología clásica

Otra de las características que Veyne considera central para la elegía es contener una fuerte carga de mitología (164). Sin embargo, la mitología no se presenta explícitamente en el poema, sino a manera de alusiones, como en la elegía, donde “el conocimiento del mito está condensado en un dicho, en una especie de proverbio que sobreentiende una narración que los lectores infieren del dicho” (Veyne 165). La sinécdoque intertextual, entonces, sirve dos propósitos: por un lado, enmarca y dirige la interpretación del texto y por otro, funciona como un diálogo intelectual con el lector. Los últimos versos del poema condensan la mayor carga alusiva a la mitología clásica, como si Prufrock, en la cumbre de su locura, regresara al origen del canon literario occidental para encontrar en el pasado un punto de referencia para expresar sus emociones y encontrar cierto sentido originario en su locura. Este regreso al pasado es también una de las características centrales de *kenosis*, donde hay una regresión a los orígenes para encontrar ahí una discontinuidad.

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 that they will sing to me.

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
Till human voices wake us and we drown. (122 - 131)

En el pasaje final del poema, donde hay un cambio abrupto de un escenario urbano a la playa, resalta la figura de las sirenas, que aparece desde el verso 124 y domina la escena final. Se repite una imagen femenina asociada a la amenaza.⁴¹ Prufrock marca un paralelo con Odiseo para alejarse de la expectativa, puesto que las sirenas “bewitch all men, whosoever shall come to them. Whoso draws nigh them unwittingly and hears the sound of the Sirens’ voice, never doth he see wife or babes stand by him on his return, nor have they joy at his coming; but the Sirens enchant him with their clear song” (Homer xii, 6 *sqq.*). Sin embargo, como se observa en el verso 125, las sirenas no le cantan a Prufrock, lo cual lo despoja de ser quien recibe la enunciación. Aún más, ese mismo verso rompe el patrón de rima generado en la estrofa anterior (“peach”, “beach”, “each”, “me”). En cambio, él toma una postura contemplativa que lo conduce al ahogamiento. Una vez más, la sinécdoque establece una tensión entre la acción, en este caso de Odiseo, y la pasividad de Prufrock, quien se relega a divisar la actitud erótica que las sirenas adoptan a partir de su correlación con el mar.

La sinécdoque del cabello grisáceo de las olas apunta a una personificación del mar, lo cual también se vincula a la estrategia de los poetas del *carpe diem* que subraya *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “in order to stress the urgency of enjoying the present in the face of fleeting time, the speaker often draws analogies from nature” (171), pero la analogía con el mar, al contrario, resalta la opresión del paso del tiempo y toma una postura opuesta. Prufrock proyecta sus ansiedades referentes a la vejez, a manera

⁴¹ Ruiz de Elvira las describe como poseedoras de un “mortal atractivo del cual se libra Ulises sin renunciar a escuchar su canto” (439).

de una falacia patética⁴² que se transforma en una personificación, en la figura mítica de Poseidón, deidad del mar en la mitología griega, quien ha sido representado como un hombre maduro y canoso en varias obras de arte (véase Anexo 5). Prufrock culmina su recorrido con la disociación de las figuras míticas pasadas. En este poema, la sinécdoque no extrae un parte para mantenerla idéntica a la fuente, sino que la recontextualización del fragmento lo resignifica en lo contrario. En consecuencia, la sinécdoque intertextual violenta también el texto anterior, al apropiárselo y manipularlo para significar lo contrario. Este tropo tiene, entonces, una doble función: dialogar y apropiarse del discurso.

4.8 Prufrock vs. Hamlet

Sin embargo, en la relación con *Hamlet* se aprecia cómo el poema de Eliot abre un diálogo también con el pasado y no sólo lo cierra. Aunque Prufrock se disocia explícitamente del protagonista (“No! I am not Pince Hamlet” [111]), la obra está presente a lo largo del poema y Prufrock se convierte en todos los personajes por medio de la despersonalización de sí mismo, que se logra a través de las alusiones y sus implicaciones. Prufrock, al igual que el príncipe de Dinamarca, oscila entre la locura y la cordura, como lo refleja la composición gramatical del poema, que separa al personaje del poema de Eliot de una secuencia estructurada. Sin embargo, la locura y la indecisión del personaje central no giran en torno a la venganza o al deber, sino en torno a la fragmentación de la identidad por medio de las relaciones con las demás personas, específicamente con las mujeres, por lo que las ansiedades del sujeto respecto a sí mismo y a los demás se vuelven centrales en la

⁴² Como lo define *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, la falacia patética es “a phrase coined by John Ruskin in v.3, ch. 12 of *Modern Painters* (1856), to denote [...] the tendency to imbue the natural world with human feelings. [...] Modern usage of the [pathetic phallacy] emphasizes the loss of communion between the individual and the natural world” (889).

fuerza motora del poema, al igual que en *Hamlet*: “To be or not to be” (Shakespeare III, i, 1749) se convierte en “Do I dare / Disturb the Universe?” (45 - 46).

No obstante, los versos finales del poema de Eliot nos remiten a la muerte de Ofelia, que también muere ahogada como resultado de su locura por un amor no correspondido. El suicidio de Ofelia puede relacionarse con lo que dice Bloom sobre *Childe Roland*: “Any quest is a synecdoche for the whole of desire; a quest for failure is a synecdoche for suicide” (Bloom 2003, 109). En primer lugar, “The Love Song of J. Alfred Prufrock” se puede ver como una búsqueda y como una *quest for failure* al mismo tiempo, ya que Prufrock busca relacionarse con los demás, por medio del lenguaje o del contacto físico, pero sabe que este contacto es imposible, lo que lo conduce a su muerte por agua. En segundo lugar, es relevante destacar que *quest* y *question* comparten una misma raíz etimológica: *quaerere*, preguntar o buscar. Quizás esa *quest* o esa búsqueda es “The overwhelming question” (10) que Prufrock no puede confrontar y la pregunta que Hamlet no puede contestar: “To be or not to be”. En otro nivel de interpretación, *Hamlet* inicia con una pregunta (*question*): “Who’s there?” (I, i) y el poema de Eliot inicia con una propuesta (*request*): “Let us go then, you and I” (1).⁴³

El poema y la obra parecen dialogar sobre la naturaleza de la acción en distintas ansiedades, en distintos tiempos, y el *tessera* que hay entre Hamlet y Prufrock podría representar la ansiedad de la influencia. Tanto en la obra como en el poema, ambas figuras centrales echan mano de la sinécdoque para expresar su deseo de evadir la acción. Ambos anhelan degradarse a unidades más sencillas, relacionadas con el agua, desprovistas de

⁴³ La relación entre *quest* y *question* también cobra relevancia en *The Waste Land*, sobre todo en la figura del Rey Pescador, cuya salud puede restaurarse, según el mito artúrico, si el héroe pronuncia una pregunta a lo largo de su búsqueda por el grial.

responsabilidad para con los otros e incluso para con ellos mismos: “O, that this too too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew” (Shakespeare I, ii) puede compararse con “I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas” (73-74). Este deseo se traduce en una sinécdoque que los fragmenta pero al mismo tiempo los desplaza hacia un estado fluido. Hamlet, por un lado, dirige sus ansiedades hacia el rocío. Su suicidio significaría una conversión de un ente facultado para tomar decisiones a un estado completamente pasivo, parte de un cuerpo de agua mayor. Prufrock, por otro lado, evoca un par de tenazas al fondo del mar, donde no tendría ningún tipo de interacción y sería, igualmente, parte de un cuerpo mayor inmerso en un cuerpo de agua. Los dos terminan convirtiéndose en observadores de las máscaras sociales y de los comportamientos y relaciones en los que no pueden insertarse debido a una aparente locura.

De esta forma, uno de los fragmentos principales del *tessera* en Prufrock y su desviación, el *clinamen*, es la obra de Shakespeare, puesto que transforma a los personajes de *Hamlet* al concentrarlos en un individuo con preocupaciones modernas que se separan del honor y del deber para enfocarlas en la fragmentación del individuo y su papel dentro de las relaciones sociales. Si bien Prufrock se relaciona con Hamlet, Ofelia y Polonio al mismo tiempo, el poema extrae partes (personajes) de una entidad mayor (obra) para construir un nuevo significado a partir de ahí. Regresamos al Anexo 4, donde el poema está compuesto por sinécdoques extraídas de una obra anterior. El intento por contrarrestar el *aliasing* en el poema surge de la compleción de estos espacios entre huecos, que se llenan con las ansiedades modernistas dotadas por Eliot.

4.9 La tradición bíblica

Quizás los versos 94 y 95 del poema resumen la relación de repetición y contraste entre Prufrock y la tradición que surge de la sinécdoque intertextual vinculada a *tessera*. La referencia a Lázaro, personaje de Juan 11: 1 – 46, que ubica también el texto dentro de la tradición de la literatura bíblica,⁴⁴ es la figura central para el poema, puesto que personifica el retorno del pasado. Lázaro, por supuesto, nos dirige a *apophrades* o “the return of the dead” (Bloom 15). La intertextualidad logra que el poema de Eliot se convierta en un movimiento, en un retorno al pasado o tal vez al contrario, que el pasado, los autores muertos, Homero, Chaucer, Shakespeare, Marvell, Browning, vuelvan, como Lázaro, de la muerte. Para su regreso, sin embargo, es necesaria la sinécdoque intertextual, pues los vacíos que deja el discurso al no presentar el todo, sino sólo una parte, permiten la desviación del tema o *clinamen*. La presencia de Lázaro en el poema es también una aceptación por parte de Eliot de la influencia de las voces del pasado y su presencia en su poesía, pero también es la conciencia de Prufrock de sí mismo como el resultado de los discursos anteriores.

4.10 Consideraciones finales

La intertextualidad vista desde una perspectiva bloomiana, y considerada como una modalidad de la sinécdoque, es determinante para la interpretación del texto, de manera que

⁴⁴ Otra alusión a la Biblia es la aliteración presente en la cuarta estrofa. “There will be time”, en el libro Eclesiastés 3: 3-8 explica que para “everything there is a season, and a time to every purpose under the heaven” (Ecclesiastes 3). Sin embargo, en lugar de aludir a la repetición del verso para hablar sobre la paciencia, el discurso genera una sensación de tedio.

la sinécdoque intertextual sirve un propósito estructural dentro del poema de Eliot. En este caso, la sinécdoque intertextual fluctúa entre las categorías de la clasificación; no obstante, el rasgo principal de la sinécdoque intertextual, en cuanto a su aplicación en el poema, es que su presencia culmina en una sinécdoque de tiempo, puesto que el *apophrades* que se logra por medio de las sinécdoques intertextuales hace que se suspenda la linealidad cronológica y que “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, en su totalidad, represente el paso del tiempo y su retorno y la suspensión en las relaciones entre textos.

El lector necesita conocer las referencias y alusiones para insertarse en la comunidad interpretativa del poema, puesto que Prufrock se aísla de la sociedad al inscribirse dentro de distintas tradiciones literarias. El lector, por lo tanto, comprende la disociación de la sociedad y la relación poética, la lucha entre el discurso monológico y dialógico a partir de la identificación de las alusiones y referencias. En este sentido, “The Love Song of J. Alfred Prufrock” podría llamarse un monólogo agónico⁴⁵ con una doble connotación. Por un lado, el poema de T. S. Eliot es el monólogo de un personaje que está muriendo, como se discutió anteriormente al hablar de la relación entre el poema y la elegía fúnebre. Por otro lado, el poema de Eliot, como monólogo agónico, retrata la lucha entre un discurso cerrado, monológico, creado a partir de las imágenes fragmentadas, y un discurso abierto, dialógico, creado a partir de las sinécdoques intertextuales y la transformación de las influencias, que intenta de conciliar distintas visiones contrastantes de temas recurrentes en la literatura.

⁴⁵ Cabe destacar que este término es utilizado únicamente para los propósitos de esta tesis y según el estudio desarrollado a lo largo de estos cuatro capítulos, y no intenta vincular este poema con una tradición previa, sino destacar sus cualidades agónicas, como se argumenta a continuación. Recomiendo el tercer libro de la trilogía de Harold Bloom, *Agon*, constituido por una serie de ensayos sobre la influencia en varios autores. Tomo el mismo término para referirme a una pugna, que en Bloom se da entre influencias.

Asimismo, el papel que juega la sinécdoque, ahora intertextual, en este poema de Eliot sugiere una progresión en las etapas del desarrollo de Eliot como poeta, que lo conducirá a escribir *The Waste Land* y a consolidar su poética fragmentaria en las imágenes, en la forma y en el discurso. La referencia o la alusión conforman el *tessera*, el fragmento que nos conduce a pensar, de manera sinecdóquica, en la totalidad de la obra de la cual proviene y, a partir de esa obra, a hacer asociaciones de significado. Sin embargo, como se estudió en este capítulo, la sinécdoque intertextual, o *tessera*, en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” funciona como un contraste, en el cual reside *clinamen*, o la desviación que permite el desarrollo, puesto que hay un desplazamiento de la tradición y Prufrock se define por el contrario y el poema logra por completo el *tessera*: “The antithetical as the counter-placing of rival ideas in balanced or parallel structures” (Bloom, 2003, 88). De esta manera, el poema presenta un escenario de repetición y fragmentación, donde la negación del fragmento es también la negación y la continuidad de la tradición.

CONCLUSIONES. RUMBO A UNA POÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN PARCIAL

De acuerdo con los diferentes acercamientos a la fragmentación que se han analizado, los espacios percibidos entre distintos elementos discretos, ya sea en imágenes, ya sea a nivel discursivo y el todo al que pertenecen, dan paso a la interpretación y permiten la construcción y la comprensión del tema del poema. A partir del análisis de la función de la sinécdoque dentro del poema de T. S. Eliot, resulta sensata la idea de que esta figura manifiesta las estrategias que tiene Prufrock, por medio del lenguaje, para representar y completar, al mismo tiempo, la vacuidad advertida entre fragmentos. Las construcciones sinecdóquicas en las imágenes y en los mecanismos intertextuales surgen de un proceso de segmentación y sustitución, que es siempre deliberada y responde a la focalización como un medio para enfatizar una característica que contiene la parte. La sinécdoque implica un proceso deductivo en su construcción, pues la selección se mueve de lo general a lo particular que sustituirá el objeto, pero es también un proceso inductivo, pues el lector parte de lo particular para llegar a lo general de lo que se representa. Por lo tanto, las consideraciones retóricas discutidas en la primera sección nos conducen a la idea de que la sinécdoque involucra una inversión en la escritura y en la lectura puesto que en la construcción de una sinécdoque se fragmenta una entidad y en la lectura, que se vuelve en sí misma sinecdóquica, se intenta completar la entidad representada.

El acto de interpretación frente a una representación sinecdóquica, entonces, se basa de igual forma en las demás partes que fueron soslayadas para la sustitución. La representación *in absentia* que genera la sinécdoque es también el espacio donde se permite la interpretación del poema: si bien el texto focaliza una sola parte de la representación, el

mecanismo de ocultamiento y evasión propia de la estructura de la sinécdoque también dirige la atención hacia los aspectos problemáticos para el emisor, de manera que la ruptura en la continuidad abre un espectro de posibilidades interpretativas en el discurso.

En el caso de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, específicamente, la sinécdoque retrata la incapacidad del sujeto de relacionar los elementos aislados e insertarse dentro de la sociedad, por lo que está atrapado en una secuencia de objetos, partes humanas y voces que no cobran significado para él. La sinécdoque vuelve al texto un cúmulo de imágenes rotas, de impresiones parciales y representaciones imprecisas del cuerpo y del discurso. Puesto que Prufrock no puede enfrentar el mundo exterior, se encierra dentro de un tropo esquivo que cierra el discurso ante las demás consciencias y lo convierte en una violencia representativa que fragmenta a los otros para convertirlos en partes y evitar el encuentro con una consciencia ajena que puede juzgarlo. Para esta parte del análisis del poema, resultó adecuada la reflexión de la sinécdoque como una figura de pensamiento y no como una figura que afecta solamente la expresión empleada, como se discutió en el primer capítulo, puesto que el discurso trastoca y representa un concepto determinado y no meramente la expresión lingüística. Así, el análisis pudo obtener una mayor complejidad respecto a la lógica de los modelos empleados en el poema. Prufrock no manifiesta lo que percibe por los sentidos, sino que expresa la internalización de la imagen y del discurso y su consiguiente interpretación. La imposibilidad de conocer el mundo se convierte en la posibilidad de conocer solamente el mundo propio.

Esto se relaciona con la creciente ideología individualista de inicios de siglo. Su percepción y psicología se fragmentan. Las sinécdoques reflejan la fractura de la sociedad tal como la percibe Prufrock, de manera que él también representa a la sociedad que lo

circunscribe. La fragmentación, entonces, es esencial para comprender su aislamiento y su sentimiento de otredad e inadecuación. Los espacios entre las partes y la abrumadora repetición construyen el sentimiento de lo incompleto, de lo discreto. Para la demostración de este punto, fue indispensable distinguir los criterios estructurales de la metáfora y de la sinécdoque, puesto que las estrategias discursivas del emisor expresan que éste es incapaz de multiplicar la presencia de los otros, por lo que la fragmenta para reducirla a una parte equiparable a los objetos. Sin embargo, el poema subraya esta fragmentación como un todo y dirige nuestra atención a la continuidad que se genera a partir de estos fragmentos. Al igual que los poetas modernistas, Eliot “strove for a poetics of totality, but only as an absence, because they largely embrace fragmentation in both form and content” (Gabriel 187), de forma que la fragmentación se vuelve indispensable en el modernismo como un punto de contraste con la unidad. Como apunta Preminger, el modernismo se caracteriza porque los poetas “develop collage techniques for intensifying that sense of productive immediacy: it becomes the spaces between the images that offer the audience its access to the mode of spirit defined by the work” (793), que en este caso sería el énfasis en el aislamiento que sólo se comprende por medio de la comparación con la continuidad.

Lo mismo sucede con la intertextualidad: para identificar una referencia y poder trazar una relación de patrones, temas y motivos, es necesario conocer las fuentes del texto, el todo del cual proviene, que enmarcarán las desviaciones. Como plantea Fokkema, “only in the act of reading can indeterminacy be replaced by meaning” (146). Es decir, el lector (re)construye el significado por medio de un acto de compleción que determinan sus conocimientos y su bagaje literario y cultural. Éste ha sido uno de los principales argumentos del trabajo, que la intertextualidad y sus mecanismos también funcionan como

una sinécdoque y son una modalidad de ésta. Los fragmentos de un texto previo en otro son fragmentos que representan al todo del cual provienen y su identificación y análisis permitirán una interpretación inicial y provisional del texto, donde a pesar de que haya sinécdoques y fragmentos, el lector concibe un ente completo. Es por lo anterior que el *tessera* recuerda esos mosaicos creados a partir de varias fotografías que construyen otra fotografía cuando se miran desde la distancia. Éste es el resultado que surge de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, en donde las imágenes analizadas en el segundo capítulo y las referencias intertextuales en el cuarto se unen para dar sentido a lo que el personaje percibe y enuncia. La imagen que genera el poema en su totalidad es una donde simultáneamente se celebra la fragmentación como una estrategia discursiva y donde se trata de eliminarla por medio del diálogo con el pasado con otros textos.

Para conseguir este propósito y encontrar sentido en la fragmentación, la teoría de la influencia poética de Bloom ha resultado particularmente pertinente, puesto que a partir de sus *Revisionary Ratios*, en especial *clinamen*, *tessera* y *kenosis*, se ha podido analizar la intertextualidad como una modalidad de la sinécdoque, ya que se basa en la misma estructura lógica de esta figura de pensamiento. Aunque Bloom no verse explícitamente sobre la intertextualidad ni la sinécdoque, sus apreciaciones sobre la presencia de un poeta en otro se extrapolan a la presencia de un texto en otro y la aplicación práctica y provisional de su teoría permitió un acercamiento más profundo al poema. Finalmente, “Eliot was [...] much concerned with the relationship of the subject matter with the poem” (Spender 151), y aunque aquí no se haya profundizado en el desarrollo de T. S. Eliot como poeta, el análisis de uno de sus poemas fue una puerta hacia las relaciones entre textos que permean la estética del poeta. El “símbolo de reconocimiento” que constituye el *tessera*, es decir, un

texto frente a la totalidad de sus fuentes, es una manera fragmentaria de enfrentar la inaccesibilidad de las influencias. Es, entonces, necesario que el texto complete a sus predecesores por medio del mismo mecanismo que tiene la lectura sinecdóquica: completar. En este sentido, *tessera* es una sinécdoque, pues el texto representa una parte del todo del cual se gesta.

Esta compleción sólo es posible si existe la discontinuidad, o la *kenosis*, en el texto. Ya advertía Bloom que la literatura es un evento relacional que surge de la singularidad del texto (1975, 106). Volvemos a la idea de Eliot citada en el tercer capítulo, “no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone” (1919, 1). En esta compleción, sin embargo, es necesaria la desviación para poder transformar las fuentes en un nuevo texto. La ejemplificación gráfica por medio de las matemáticas discretas permitió trazar un paralelo entre la teoría de Bloom y la aplicación a las reflexiones sobre la intertextualidad como una modalidad de la sinécdoque. Por otro lado, la teoría de Gérard Genette sobre los hipertextos, aunque no se profundizó al respecto, ofrece al lector otra perspectiva sobre la intertextualidad como una sinécdoque, que también puede estudiarse dentro de su teoría.

La intertextualidad revela que el discurso de Prufrock en el poema se convierte en un lugar donde el pasado coexiste con el presente, al igual que en su cuerpo: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable” (Eliot 1943, 1-5). De esta manera, los mecanismos de la sinécdoque e intertextualidad transforman la secuencia temporal del poema, como apunta Bloom en sus planteamientos sobre *apophrades*. A lo largo del cuarto capítulo se discutieron las funciones de la intertextualidad dentro del poema y se trazó una posible aplicación de la teoría de Bloom a la intertextualidad y

posteriormente al texto. En “The Love Song of J. Alfred Prufrock” las referencias tienen una función estructural indispensable para la interpretación del poema. Otra aportación importante de la teoría de Bloom para el estudio del poema ha sido la idea de la necesidad de comprender las influencias de un poeta para conocerlo o, en este caso, las fuentes del poema para interpretarlo. Es necesario que el lector identifique la sinécdoque intertextual y que examine la relación entre los textos a los que pertenece y el poema de Eliot, para así insertarse en la comunidad interpretativa del poema, puesto que Prufrock se centra en su aislamiento de la sociedad mientras se inscribe dentro de distintas tradiciones literarias. Sin embargo, la presencia de las tradiciones literarias también se transforma, como lo explica Bloom, por medio del *clinamen*. La intertextualidad sirve como un punto de contraste entre la tradición y el poema para repetir y transformar patrones y temas previos. Prufrock significó para Eliot “la posibilidad de escribir un poema que le permitió escapar de las limitaciones de la poesía anglosajona, reconstruirla y descubrir e inventar un lugar para su propia voz poética” (Serrano 28), en donde la fragmentación y la parcialidad que nacen de los vacíos son necesarios para la construcción de significado.

ANEXOS

Anexo 1

Carta enviada por Ezra Pound a Harriet Monroe, editora de la revista *Poetry* (Share 1).

Amid
Oct 27
114

Sept 30^B

57 Fourth Place, Cambridge
Massachusetts, U.S.A.

Dear H.M.

1. Received with thanks, £18/10, receipt enclosed.

2. ENCLOSED also the first fruits of sin with Masfield.

I have answered to the effect that if they will delay publication until Nov. 1st. I will do what I can for them BUT the bloody "Philip the King" is a play not a poem AND it is 54 pages long. I send you copy herewith *in separate cover*. You can arrange as you like with Reynolds. (In any future telegram in this or in any connection "Reynolds" will mean P.Reynolds 70, Fifth Ave.)

If they delay, and if it is impossible to print the whole play, which has NO division into acts, there is one alternative, i.e. that of printing the Messengers speech and part of an endless dialogue between Philip and the Infanta.

It would be perhaps simpler to wait until J.M. has something else for us.

So ^{far} ~~AS~~ as the public is concerned it would be better to print the whole play or nothing.

If ^aeinemen does not delay publication, Reynolds would probably sell you the play for a few pounds, butt.....

You could print the play, and have nothing else in the number, either prose or verse.

3.

I was jolly well right about Eliot . he has sent in the best poem I have yet had or seen from an American .

PRAY GOD IT BE NOT A SINGLE AND UNIQUE SUCCESS .
He has taken it back to get it ready for the press and you shall have it in a few days .

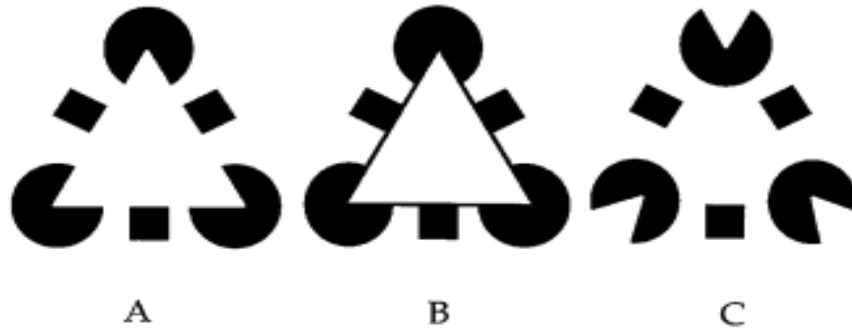
He is the only American I know of who has made what I can call adequate preparation for writing .
He has actually trained himself AND modernized himself ON HIS OWN . The rest of the promising young have done one or the other but never both . It is such a comfort to meet a man and not have to tell him to wash his face , wipe his feet , and remember the date (1914) on the calender .

yours ever



Anexo 2

Triángulo de Kanizsa. (Ffytche y Zeki, 1996).



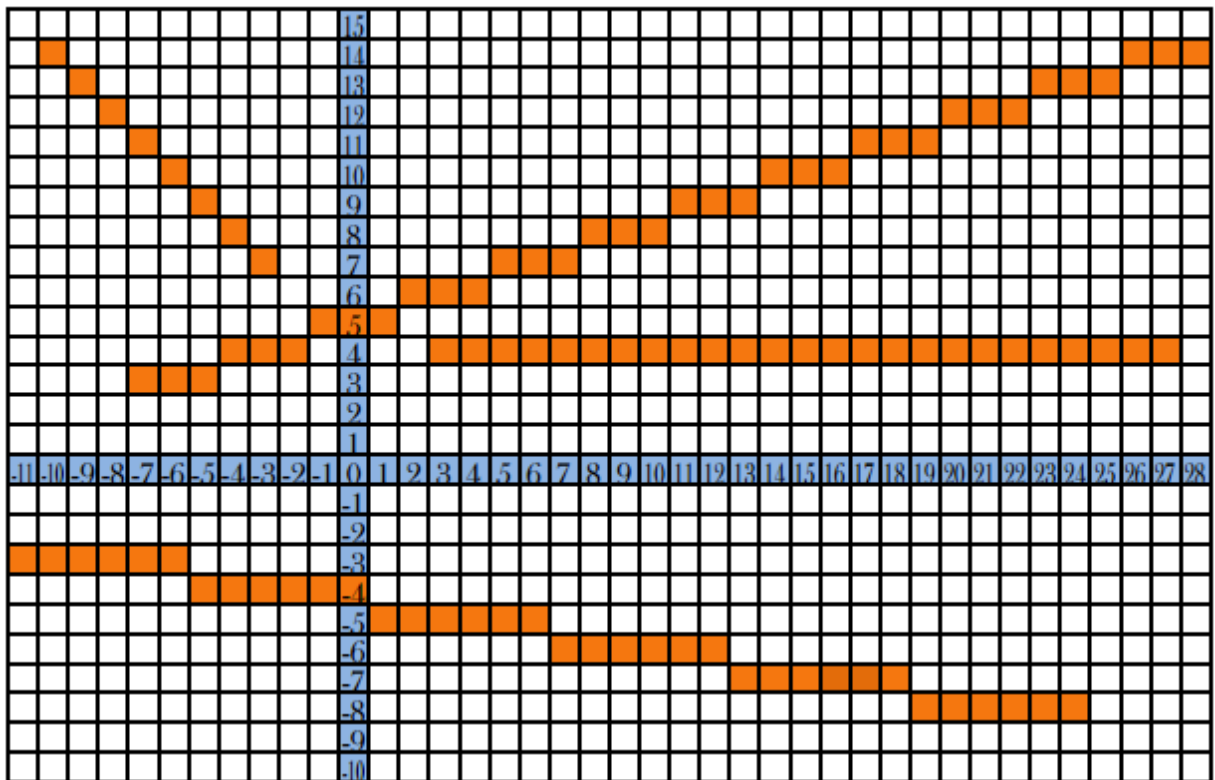
(A), el triángulo de Kanizsa, es el triángulo ilusorio. (B) marca el triángulo que se forma y (C) muestra una alternativa donde desaparece la ilusión de la figura.

Anexo 3

(Bloom, 2003, 84)

DIALECTIC OF REVISIONISM	IMAGES IN THE POEM	RHETORICAL TROPE	PSYCHIC DEFENSE	REVISIONARY RATIO
<i>Limitation</i>	Presence and Absence	Irony	Reaction-Formation	Clinamen
<i>Substitution</i>	↓	↓	↓	↓
<i>Representation</i>	Part for Whole or Whole for Part	Synecdoche	Turning against the self. Reversal	Tessera
<i>Limitation</i>	Fullness and Emptiness	Metonymy	Undoing, Isolation, Regression	Kenosis
<i>Substitution</i>	↓	↓	↓	↓
<i>Representation</i>	High and Low	Hyperbole, Litotes	Repression	Daemonization
<i>Limitation</i>	Inside and Outside	Metaphor	Sublimation	Askesis
<i>Substitution</i>	↓	↓	↓	↓
<i>Representation</i>	Early and Late	Metalepsis	Introjection, Projection	Apophrades

Anexo 4
 (Alonso Álvarez 1)



Anexo 5

(Francken II, Frans. *Neptuno y Anfitrite*)



Frans Francken II (1581 - 1762). Principios del Siglo XVII, Óleo sobre lámina de cobre. Colección Real (colección Felipe V, Quinta del duque del Arco, Museo del Pardo-Madrid. Foto del Museo del Prado.

(Rubens, Peter Paul. *Neptune Calming the Tempest*)



Peter Paul Rubens (Siegen, Westphalia 1577 – 1640 Antwerp, Belgium). 1635, Óleo sobre panel. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing Fund. Foto de Harvard Art Museums.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Londres: Wordsworth Editions, 2002. Impreso.

Eliot, Thomas Stearns. "The Love Song of J. Alfred Prufrock". *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II. Ed. Frank Kermode, John Hollander, Harold Bloom, et al. Nueva York: Oxford UP, 1976. 1972-1976. Impreso.

_____. *Four Quartets*. 1943. Nueva York: Tristan Face, 2000. Impreso

_____. "The Waste Land". *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II. Ed. Frank Kermode, John Hollander, Harold Bloom, et al. Nueva York: Oxford UP, 1976. 1983-1998. Impreso.

Francken, Frans. *Neptuno y Anfititre*. c.1630. Museo Nacional del Prado. *Colección*. Web. 3 de mayo, 2017.

Homer. *The Odyssey*. Trad. S.H. Butcher y A. Lang. The Harvard Classics, Vol. XXII. Nueva York: P.F. Collier, 1937. Impreso.

King James Bible. Nashville, TN: Holman Bible Publishers, 1973. Impreso.

Laforgue, Jules. "Another Complaint" Trad. Louis Simpson. "Two poems by Jules Laforgue" por Louis Simpson. *New Criterion* 35.9 (1996): New Criterion. Web. May 2017.

Marvell, Andrew. "To His Coy Mistress". *The Complete Poems of Andrew Marvell*. Ed. George F. Lord. Nueva York: A. A. Knopf, 1993. Impreso.

Rubens, Peter Paul. *Neptune Calming the Tempest*. 1635. Harvard Art Museums. Web. 3 de mayo 2017.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Londres: Arden Shakespeare, 2003. Impreso.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Alcázar, Jorge. "La huella de Laforgue en el primer Eliot. ¿Un caso de práctica intertextual?" *Anuario de Letras Modernas*, Volumen 4. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988-1990. 109-123. Impreso.

Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres y Nueva York: Routledge, The New Critical Idiom, 2011. Impreso.

Alonso Álvarez, Ángel. "Geometría Discreta". Universidad de León, 2010. Web, 14 Nov, 2014.

Alvar Ezquerro, Antonio. "La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto". *Historia de la literatura latina*. Ed. Carmen Codoñer. Madrid: Cátedra, 1997. 191- 212. Impreso.

Aziz, Abdul Rai'a. "Object Correlative in Eliot's 'The Love Song of J Alfred Prufrock'" *Iraqi Scientific Journals* 15.4 (2008): 1-12. Web. 7 Abr. 2014.

Bakhtin, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. V.W. McGee. Texas: University of Texas Press, 1986. Impreso.

_____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2010. Impreso.

Blasing, Konuk Mutlu. *American Poetry: The Rhetoric of Its Forms*. New Haven: Yale UP, 1987. Web.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva Yprk, Oxford: Oxford UP, 1997. Impreso.

_____. *Kabbalah and Criticism*. Nueva York: Seabury Press, 1975. Impreso.

_____. *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford UP, 2003. Impreso.

Burke, Edmund. *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And The Beautiful*. Nueva York: P. F. Collier & Son Company, 1914. Impreso.

Christ, Carol. "Gender, Voice, and Figuration in Eliot's Early Poetry." *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ed. Ronald Bush. Nueva York: Cambridge UP, 1991. 22-37. Pdf.

Crilly, Tony. *50 Mathematical Ideas You Really Need to Know*. Michigan: Quercus, 2007. Impreso.

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1977. Pdf.

Danson Brown, Richard. *Aestheticism & Modernism: Debating Twentieth-century Literature 1900-1960*. Londres: Routledge: Taylor & Francis Group, 2005. Pdf.

De Saussure, Ferdinand. *Curso general de lingüística*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada, 2007. Pdf.

Desconocido. *Retórica a Herenio*. Trad., notas introducción, Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997. Pdf.

Eliot, Thomas Stearns. "Hamlet and his problems". *The Sacred Wood*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1921. *Poetry Foundation*. Web. 4 Apr 2014.

_____. "Tradition and the Individual Talent". *The Egoist*, 1919. Web. Poetry Foundation. May 29, 2016.

_____. "Reflections on Vers Libre". *New Statesman*. Marzo 3, 1917. Web. NewStatesman. Mayo 22, 2013.

_____. "Ulysses, Order, and Myth". *The Dial*, LXXV, no. 5, Chicago: Nov, 1923. Pp. 480-483

Esqueda, Román. *El juego del diseño*. México: Designio: Teoría y práctica, 2009. Impreso.

Fytche, D.H. y S. Zeki. "Brain Activity Related to the Perception of Illusory Contours". *Neuroimage* 3 (1996): 104–108. Department of Anatomy, University College London. Web.

Fokkema, Douwe y Elrud Ibsch. "The Reception of Literature: Theory and Practice of Rezeptionsästhetik". *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*. Londres: C. Hurst & Co. Ltd., 1995. Impreso.

Fraser, Bruce. "The Interpretation of Novel Metaphors". *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. Edinburgh: Cambridge UP, 1993. Impreso.

Gabriel, Daniel. *Hart Crane and the Modernist Epic. Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot and Williams*. Hampshire: Palgrave, MacMillan, 2007. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Gibbs Jr., Raymond W. "Process and products in making sense of tropes". *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. Edinburgh: Cambridge UP, 1993. Impreso.

Gold, Barbara K. "Introduction". *A Companion to Roman Love Elegy*. Ed. Barbara K. Gold. Londres: Wiley-Blackwell, 2012. Impreso.

Grant, Michael. "Unsigned review, *Literary World*. 5 July 1917, vol. lxxxiii, 107." *T. S. Eliot, Vol 1: The Critical Heritage*. Ed. Michael Grant. Nueva York: Routledge, 2005. Pdf.

Grupo μ . *Retórica General*. Trad. Juan Victorio. Barcelona: Paidós, 1987. Pdf.

Guillén, José. *Gramática latina*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1981. Impreso.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*. University of Illinois Press, 2003. Pdf.

Hall, Donald. "T. S. Eliot, The Art of Poetry No. 1". *The Paris Review*. Spring – Summer, 1959, No. 21. Web. The Paris Review. Feb. 2016.

Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castelles. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1998. Impreso.

Holyoak, Keith y Paul Thagard. *Mental Leaps: Analogy in Creative Thought*. MIT Press, 1999. Impreso.

Kennedy, Duncan F. "Love's Tropes and Figures". *A Companion to Roman Love Elegy*. Ed. Barbara K. Gold. Londres: Wiley-Blackwell, 2012. Impreso.

Kosslyn, Stephen Michael. *Image and Mind*. Massachusetts: Harvard UP, 1980. Impreso.

Kövecses, Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Edinburgh: Cambridge UP, 2000. Impreso.

Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: Chicago UP, 1987. Impreso.

Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1963. Pdf.

Lanham, R. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: California UP, 1969. Impreso.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*. Madrid: Gredos, 1968. Impreso.

Longino. *De lo Sublime*. Trad. Eduardo Molina y Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007. Pdf.

Longenbach, James. "'Mature poets steal': Eliot's allusive practice". *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ed. David A. Moody. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 176-188. Impreso.

López Eire, Antonio. *Esencia y objeto de la retórica*. México: UNAM, 1996. Impreso.

Lowe, Peter. "Prufrock in St. Petersburg: The Presence of Dostoyevsky's Crime and Punishment in T. S. Eliot's 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'". *Journal of Modern Literature*. 28.3 (2005): 1-24. Pdf.

Machul, Lena. "The influence of intertextuality over the psychological probability of a human mind as exemplified in T. S. Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock*". *Academia*. Web. Academia.edu. University de Varsovia, 2013.

Mandal, Annesha y Arindam Modak. "The Love Song of J. Alfred Prufrock: A Postmodern Poem with a Postmodern Hero". *The Criterion: An International Journal in English*. 12 (2013). Pdf.

Manjola, Nasi. "The Mythic Method and Intertextuality in T. S. Eliot's Poetry". *European Scientific Journal* 8.6. (March): 1-8. Albania, 2013. Pdf.

Mays, J.C.C. "Early poems: from "Prufrock" to "Gerontion"". *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ed. David A. Moody. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 108-120. Impreso.

Millán, José Antonio y Susana Narotzky. "Introducción". *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.

Morgan, Llewelyn. "Elegiac Meter: Opposites Attract – Metrical Ethos". *A Companion to Roman Love Elegy*. Ed. Barbara K. Gold. Londres: Wiley-Blackwell, 2012. Impreso.

Mukherjee, Arindam. "Intertextual phenomenon in Eliot's Love Song of J. Alfred Prufrock". *The Contour: An International Peer-reviewed Online Journal of Studies in English*. 1.4 (2015): India. JSTOR. Web. Abr. 2014.

Myers Hoover, Judith. "The Urban Nightmare: Alienation Imagery in the Poetry of T. S. Eliot and Octavio Paz". *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 6.1(1978): 13-28. JSTOR. Web. 9 Abril 2014.

North, Michael. *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge: Cambridge UP, 1991. Pdf.

Núñez, Salvador. "Introducción" en *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos, 1997. Pdf.

Pope, Alexander. "Peri Bathos: or, Martinus Scriblerus his Treatise of the Art of Sinking in Poetry". *Alexander Pope: The Major Works*. Ed. Pat Rogers. Nueva York: Oxford UP, 2006. 195-238. Pdf.

Pound, Ezra. "T. S. Eliot," *Poetry*. X (1917): 264-71. Pdf.

Preminger, Alex and T.V.F. Brogan (coeditores), Frank J. Warnke, O.B. Hardison, et. al. (editores asociados). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton UP, 2003. Impreso.

Quintiliano, Marco Fabio. *Institución oratoria*. Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1999. Impreso.

Rosen, Kenneth. "Discrete Mathematics and Its Applications". Monmouth University, MacGraw-Hill, 1999. Web 14 Nov, 2014: <http://umsl.edu/~mfrp9/misc/dm.pdf>

Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos, 1982. Impreso.

Searle, John R. "Metaphor". *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. Edinburgh: Cambridge UP, 1993. Impreso.

Serrano, Pedro. *La construcción del poeta moderno: T. S. Eliot y Octavio Paz*. México: El Centauro, CONACULTA, 2011. Impreso.

Share, Don et al. "'The Love Song of J. Alfred Prufrock' Turns a 100". *The Poetry Foundation*. Web. The Poetry Foundation. Junio 8, 2015.

Spears Brooker, Jewel. "Introduction". *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*. Ed. Jewel Spears Brooker. Cambridge UP, 2004. Pdf.

Spender, Stephen. *Eliot*. Ed. Frank Kermode. Glasgow: Fontana, 1975. Impreso.

Veyne, Paul. *La elegía erótica romana: El amor, la poesía y el Occidente*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.

Waugh, Arthur. "'The New Poetry". *Quarterly Review*. Oct. 1916, 226". *T. S. Eliot, Vol 1: The Critical Heritage*. Ed. Michael Grant. Nueva York: Routledge, 2005. Impreso.