

Los progresos del símbolo. De Shakespeare a Dante Gabriel Rossetti

David Fiel •
Universidad Nacional de la Patagonia
San Juan Bosco

Resumen

De Shakespeare a D.G. Rossetti, y con algunas relevantes estaciones intermedias, se leerán las transformaciones experimentadas por el lenguaje literario desde el punto de vista de los sentidos políticos que implica, para dicho lenguaje, su prescindencia programática de símbolos (y Shakespeare podría ilustrar esta posición) o bien –ya al final del proceso que aquí se pretende establecer– el recurso sistemático a él (como lo mostraría el caso de Rossetti).

86 87

Palabras clave:

· Shakespeare, William · Rossetti, Dante Gabriel · Simbolismo

Abstract

I propose a reading of the many transformations in literature, from Shakespeare to D.G. Rossetti, under the light of the different political functions its expressions have variously accomplished in the more or less systematic appeal to symbols. I emphasize the political meanings that whether justify the reluctance of literature to symbol (as the example of Shakespeare would show perhaps) or explain the essential appealing to it (as it would be the case with Rossetti).

Key words:

· Shakespeare, William · Rossetti, Dante Gabriel · Symbolism

* Licenciado en letras. Docente investigador. Trabaja en el área de las literaturas europeas, desde la temprana modernidad hasta el s. XX. Doctorando de la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de Miguel Ángel Montezanti, con una tesis sobre aspectos de la obra de Shakespeare. Ha trabajado anteriormente sobre Baudelaire y Yeats, y ahora lo hace sobre D.G. Rossetti.

En este argumento teórico experimental voy a considerar la función política del símbolo en literatura (consideración restringida aquí a una literatura particular, por cierto),¹ por qué Shakespeare parece haber sido renuente a él (y con qué sentido político concreto pudo esto ocurrir), y por qué, a medida que transcurre el tiempo y hacia el siglo diecinueve, el símbolo parece condensarse, refugiarse en cierta poesía lírica hasta hacer de ella el depósito casi natural y pretendidamente despolitizado (pero medularmente político) de esas condensaciones semánticas. En otras palabras, me interesará la función política discernible en una literatura (en apariencia) escasamente simbólica como la de Shakespeare (puesta en relación con la realidad que éste habitaba), respecto de una literatura altamente simbólica como la de Dante Gabriel Rossetti (puesta también en relación con la realidad que éste habitó). En este progreso del símbolo, la pregunta por la razón política que alternativamente obligó o disuadió su empleo, será parte crucial del argumento.

Un contexto de realidad liberal, definido, para el presente uso, como aquel en el que el proyecto del individuo puede ser todavía el proyecto del estado, suele hacer, como inmediatamente se verá, que la literatura concebida dentro de sus límites esté prácticamente libre de necesitar símbolos. Éstos se imponen cuando el contexto de realidad, por el contrario, es presentado como inamovible, como un aparato político cuyas condiciones de funcionamiento están afectadas por una suerte de duración indefinida. Parece oportuno aquí, entonces, y antes de analizar lo que acontece con la relación entre las producciones shakespearianas y su ocasional, muy esporádico recurso al símbolo, mencionar la figura de Edmund Spenser, hombre de letras que pareció pertenecer a una realidad no tanto liberal, movable, como conservadora, es decir sedicente eterna. Shakespeare, quien por fechas y por historia pertenecía al mismo contexto que Spenser, pareció, a su lado, habitar una realidad siempre abierta y cambiante, y esto es así aun cuando la sombra de la monarquía buscara proyectarse sobre sus escenas.

El proyecto poético-teológico-político de Edmund Spenser se asentaba, a juzgar por la constitución semántica misma de su *The Faerie Queene*, en el recurso sistemático al símbolo.² Ello no ocurría, sin embargo, por orden de la estructura de alusiones que integra dicho poema, sino, más bien, por el tipo de realidad política que este autor experimentaba, realidad gobernada absolutamente por un monarca. Todavía, en tiempos de Spenser, el mejor cumplido que un literato podía hacerle a un príncipe era convertir su texto en una suntuosa genuflexión en la que se viera a la completa realidad inclinarse ante la imagen del poderoso. Inmerso en una visión de la historia cuyos movimientos políticos más riesgosos no eran sino cimbronazos dentro de la eternidad —realidad que buscaba reproducir las

condiciones de su propia permanencia—, el símbolo (spenseriano en particular) parecía ser la respuesta más adecuada a la experiencia política y estética posible dentro de los límites de tal construcción. De hecho, si el presente es, según esta configuración absolutista de la historia y de la realidad, algo inmutable, ¿para qué correr peligrosos albures con la evocación aventurera de particulares, siempre inmanejables o imprevisibles en sus interpretaciones?³ La glorificación del poder, por lo demás, exigía explícitamente otra cosa: era necesario, para ensalzarlo adecuadamente, suprimir las narraciones que pudieran valer por la exploración riesgosa de una realidad abierta y relativa (sólo rendida adecuadamente por la proliferación de particulares estéticos), y suplantarlas por narraciones que expusieran una imagen unívoca y eterna de la realidad, imagen en la que las aventuras posibles fuesen sólo de orden alegórico (y que sólo los símbolos, esas síntesis, logran transmitir).

El símbolo sería, de acuerdo con esto, función estética directa de la necesidad política de presentar una realidad inmutable, el correspondiente estético de la postulación de un orbe imaginario cerrado en sí mismo, y también el efecto de la obliteración sistemática del poder dispersivo de los particulares. La función del proyecto de Spenser parece ser, en consecuencia, convertir la mencionada opción política en programa estético. La otra exploración, la de una realidad construida según principios relativistas, construcción que podía poner en duda la inmutabilidad del poder, quedaba borrada tras la sublimación narrativa de orden simbólico que anulaba toda posibilidad de relativizar aquello que se debía glorificar. En este sentido, la política del símbolo podría ser caracterizada, según lo dicho, como la posibilidad estética de un discurso literario que evade las narraciones construidas con la materia presente del devenir histórico concreto, proponiendo en su lugar narraciones condensadoras en las que todo rasgo histórico-político concreto quede borrado en favor de presentaciones sistemáticamente exaltadas del sujeto y de la realidad. El símbolo fue, en este sentido, el gran difuminador estético de las narraciones políticas.

Shakespeare

Se desprende de esto que la realidad en Inglaterra, hacia fines de la era Tudor e inicios de la era Estuardo, no era ni absolutista ni liberal, sino que estos dos modos alternativos de construirla constituían la doble opción narrativa disponible para las políticas del discurso estético: o bien el relato simbólico, condensador, que se sirve de la alegoría —ese símbolo sostenido o continuo—, para canonizar políticamente las instituciones, sublimándolas; o bien el relato exploratorio de una realidad que decide admitir los riesgos a los que la materia presente y concreta de su histología discursiva lo expone. Shakespeare habitó sobre todo esta segunda modalidad, de acuerdo con los principios ya descritos que definen las realidades liberales.

En su ensayo *Poets on Fortune's Hill*, John Danby sostuvo a propósito de la institución monárquica que ella era: "...the centre of the state organization, its consciousness of acting by choice rather than chance".⁴ Este papel de ser la conciencia y epítome del estado, no hacía de la institución del Príncipe, sin embargo, algo automáticamente absoluto, un acontecimiento irrefutable.⁵ Para otras construcciones del pasado o de la historia en general —construcciones de las que la obra de Shakespeare podría ser ejemplo—, el poder podía ser visto como un acontecimiento masivamente relativizado. Buena parte de la producción dramática de este autor versa justamente sobre la refutabilidad histórica de los príncipes. Estos eran, en el mejor de los casos, un absoluto transitorio. La doctrina implícita en el "choice rather than chance" implicaba, por esto, un punto de vista tanto sobre el estado político como sobre los actos humanos, y este punto de vista consistía en admitir que los actos humanos no están jamás prescritos sino que se inscriben, y que el soporte de esa inscripción es la masa previa de actos, el pasado visto como huella dejada por la acción colectiva misma de la inscripción. Por el otro lado, la doctrina opuesta de la fatalidad suponía que los actos humanos, prescritos de antemano por la Providencia, eran convertidos en realidad concreta sólo bajo la guía de esos mediadores terrenos de la divinidad que eran los monarcas absolutos. Necesariamente, a dos construcciones diferentes de la historia y de la política, habrán de corresponderles dos estéticas también diferentes.

A diferencia de las opiniones ya tradicionales de George Wilson Knight y Derek Traversi, campeones de la crítica simbólica en Shakespeare, y más en sintonía con William Empson, el primero en oponerseles, creo que no es el recurso al símbolo aquello que caracteriza y trae hasta nuestro presente la obra de Shakespeare, sino precisamente su renuencia a él, o bien la astuta política discursiva de haber sabido adoptar alternativamente uno u otro modo de presentar la realidad.⁶ Cuando afirmo, no obstante, la general renuencia de Shakespeare al empleo del símbolo, digo que su discurso dramático prefería las construcciones mayormente relativizadoras de las instituciones de su tiempo, en lugar de las que partieran del principio de imaginar una condición eterna para dichas instituciones. Y enfatizo esta política discursiva en Shakespeare sólo para dirigir la atención hacia el hecho de que la estética del discurso dramático shakespeariano, y justamente a causa de la elección política relativizadora de las instituciones que Shakespeare prefirió, necesariamente estaría reñida con el recurso sistemático al símbolo, y que el empleo de éste ha sido en él sólo ocasional. Insisto: sólo a una realidad que se quisiera a sí misma clausurada en términos políticos, sólo a unos actos humanos que se considerasen fruto inevitable de la fatalidad, les correspondería una lengua propensa a saturarse de símbolos, de percepciones esquemáticas de dicha realidad, y Shakespeare apenas recurrió en su obra dramática a este modo de presentación. Más bien, el hecho es que las dos presentaciones opuestas de la realidad, tanto la simbólica, condensadora, fatalista y mitologizante, como la relativizadora, basada en el recurso a los particulares históricos más concretos, eran posibles y estaban disponibles. El arte de Shakespeare podría medirse por la alianza sutil entre ambas disponibilidades, o por el modo astuto en el que el dramaturgo habitó oportunamente una u otra de ambas políticas del discurso, y la simbólica sólo hacia el final y cuando lo necesitó.

Sin ser en absoluto ese "mouldy tale", como Ben Jonson lo recibió, *Pericles* es ciertamente propenso al símbolo, y los numerosos esquematismos que ostensiblemente la constituyen como drama, son quizá la razón fundamental de su en-

tusiasta recepción en tiempos jacobinos, tan permeables a los empaquetamientos simbólicos, y sobre todo de su posterior apreciación tras la tormenta puritana, en tiempos de la Restauración. Pero, por otro lado, en Shakespeare en general y en *Pericles* en particular las tendencias hacia el esquematismo no ponían jamás en riesgo la vitalidad de su arte, con esa característica vibración suya aportada por las irrupciones particulares, a menudo imprevistas. Por lo tanto, aún en una obra propensa al símbolo como esta, Shakespeare parece construir siempre con el recurso a las dos prácticas en cuestión, la de la orfebrería detallista que Ben Jonson tanto apreciaba (y cuya pérdida aparente lamentó en *Pericles*)⁷, y la que decidía ceder aunque fuese parcialmente al empleo del símbolo. Sin embargo, el arte con el que Shakespeare evita los riesgos estéticos latentes en el esquematismo simbólico no son menos evidentes: cuando en esta obra una cierta rigidez amenaza con aniquilar su fuerza dramática bajo la dureza mecánica propia, en general, del discurso simbólico, el autor recurre al realismo crudo, como puede verse si se contrastan por un lado los desplazamientos casi facetados del héroe, con la escena del burdel, rayana en el más impiadoso naturalismo.

Milton. Dryden. Pope

Tal vez la obra capital del esquematismo haya sido la epopeya miltónica. Si en Milton los símbolos no se notan, sin embargo, es porque en su discurso ellos lo constituyen todo, porque casi no hay otra cosa allí. Todo allí es parte de un gigantesco orbe simbólico, y es este solo hecho, tal vez, el que hace del análisis simbólico de *Paradise Lost* un ejercicio crítico no muy promisorio. Lo interesante en Milton, pienso, no será tanto establecer la evidente constitución simbólica de su literatura, cosa harto evidente, sino inquirir las políticas estéticas que condujeron a Milton a decidirse por un orbe en lugar de otro. Vale decir, no que haya símbolo, sino qué símbolo hay y por qué.

Por lo demás, los particulares de Milton, allí donde reclaman el rol principal, son particulares siempre imposibles. No hay “prosa del mundo” en sus poemas (épicos o incluso en los líricos); nada hay que condensar, nada que esquematizar, porque ellos son a la vez el relato y la historia, la narración y el esquema; son el despliegue de los particulares y la única síntesis posible de ellos. Si son símbolos, lo son de un mundo que es también símbolo a su vez.

Tal vez la provisoria neutralización del símbolo haya sido emprendida involuntariamente por John Dryden, en quien los esquematismos, gestos y refinamientos algo esclerotizados, hablan, con su proliferación, de un mundo demasiado cerrado ya, demasiado dispuesto a colapsar en la decrepitud de su propia cosmética. Agobiado a fuerza de cerrarse en sí mismo, el símbolo, que protegió la supervivencia de la literatura en tiempos de Milton, debía morir ahora para que la literatura, aún a su precario, también restringido modo, viviera. La literatura, y el arte en general, generan diferencias allí donde alguna tendencia intrínseca los constriñe a una enervante igualación. Por ello, cuando tras el símbolo –naturalizado en el lenguaje literario– de Milton, y tras la fase –de símbolos neutralizados en su confinamiento esquemático– de Dryden, se llega al siglo de Pope, se ve con claridad

hasta qué punto el arte –dirigido siempre, en última instancia, a recordar la vida posible contra toda tendencia política a endurecer las percepciones del mundo–, no podía morir bajo el peso de tal agobio, e iba a generar una diferencia a partir de ese nuevo contexto de refinamiento legado por la Restauración. Objeto de una sublimación ideológica sin precedentes, de un refinamiento cada vez mayor, el arte literario en manos de Pope emprendió también una retirada aparente del símbolo, pero ahora según un procedimiento simple y arduo a la vez. Por un lado, había que habitar una realidad excluyente, alta, hipercultivada, en la que el acceso a las mejores ideas resultara tan costoso, que la diferencia entre lo que en esas cumbres fuera símbolo y lo que no lo fuera, apenas se notara. Tomar la precaución de vivir en el Olimpo intelectual fue el mejor modo de conciliar la condición social media con la fundación de la inteligencia como nuevo elitismo. Sólo que la lengua del Olimpo será siempre simbólica aún cuando sirva a propósitos triviales; allí lo vulgar será siempre sagrado, al ser también inaccesible. Pope hizo de los momentos simbólicos refinados de la Restauración, que heredó, una nueva lengua vulgar en el sentido olímpico recién mencionado. Por eso Pope parece hablar con naturalidad casi vulgar una lengua constantemente refinada, mientras que el predecesor Dryden, puesto junto a su sucesor, es como una de esas piedras preciosas en bruto que, no pulidas, sorprenden con sus fulgores sólo si la posición del ojo y de la luz propician el reflejo. Pope había hecho de los momentos brillantes del dudoso cristal drydeniano, una norma; pero, paradójicamente, en él decrece el efecto general de brillo, tal como ocurre con todo lo que es continuo. Pope habituó el ojo a la intensidad hasta que ésta ya no se percibía como intensidad. En la rutina de la delicia, los versos de Pope fatigan cada tanto, aunque sólo como fatigan a veces algunos cielos. La política del símbolo, en este siglo, es la misma que la del completo lenguaje; y no porque el lenguaje sea simbólico, sino porque ahora el lenguaje, aupado todo él a la condición de símbolo, comienza a significar sólo a partir de esas alturas en las que, en otros tiempos, solamente el símbolo significaba respecto de un lenguaje que le servía sólo como base de apoyo. Símbolo y lenguaje, en el Olimpo de Pope, marchan juntos. Allí abajo, la lengua vulgar, sin gusto, era sólo un despojo terrestre.

Wordsworth

Cuando llegan los Románticos el símbolo experimenta una nueva fase. La diferencia que la poesía genera es, según Wordsworth mismo, la de propender a un modelo de habla vulgar, pero concebido ahora en las antípodas del símbolo heredado.⁸ Wordsworth pretendió que esa habla correspondía a la de cierta gente rural. Sin embargo, a fin de que la simpleza de esa elocución fuese provista de un trasfondo trascendente, metafísico, que justificara su empleo poético, es decir su inopinada irrupción en los dominios de la estética, era necesario que algún artículo ideológico compensara semejante requerimiento: dotar de un contenido místico a la simpleza del habla. ¿Cómo resolvió esto Wordsworth? Para éste, el sujeto mismo del enunciado poético pasaba ahora a constituir lo simbólico, lo

trascendente, y por ello su lenguaje podía descender sin riesgos hasta la elocución vulgar. Ese sujeto protegería con su aura la ontología vulgar de la nueva dicción poética. Un diccionario rebajado, que implicaba la disolución completa de la memoria de Pope –cosa que Byron, como se sabe, tantas veces deploró–⁹, se compensaba en Wordsworth con la canonización metafísica del poeta. En consecuencia, por un lado el diccionario común y abigarrado que la poesía ahora se permitía, y por otro la práctica elevada del discurso poético, demarcaron profundamente sus límites de aquí en más. Si el símbolo se desplazó de la *práctica elevada* del discurso estético –como había ocurrido en tiempos de Dryden, Pope y Johnson– al *productor elevado* de ese discurso –ese sujeto canonizado por su misión trascendente–, esto fue posible porque la realidad que ahora envolvía al poeta había sido hecha aséptica ex profeso para él, sin otra historia que la que permitían la mineralogía y la botánica.¹⁰ La liberalidad de la realidad, propia de los tiempos de Shakespeare, realidad que había pasado a ser elevada liberalidad discursiva en tiempos de Pope, es ahora liberalidad plena pero sólo para este nuevo sujeto sublime que el Poeta había llegado a ser. La libertad absoluta, así, sólo se le confería a quien, defendido de toda erosión política por su sedicente a-historicidad esencial y metafísica, jamás tendría necesidad de usarla.

Tennyson. Rossetti

Da eficiente cuenta del espíritu de la poesía tennysonianiana la versión que éste hizo de aquel atrevido y directo Odiseo homérico, reducido por el victoriano a un especulador metafísico. Este Ulises es como un héroe judeocristiano perdido en un universo griego, un sujeto política y estéticamente clausurado arrojado a una realidad abierta y liberal.¹¹ El punto de vista tennysonianiano parece recluirse en un sujeto presentado como una mónada sin ventanas; la realidad, afuera, se mueve y se transforma amenazadoramente, más sin alterar la bioquímica moral de aquél. La fuerza metamórfica de la realidad es el nuevo riesgo para este sujeto que se quiere a sí mismo inamovible en su voluntad. La operación tennysonianiana se comprende mejor si se imagina al anterior sujeto wordsworthiano, pero ahora desprovisto del seguro de una realidad prefabricada para él, y arrojado bruscamente, en cambio, a una realidad demonizada. Sin embargo, siendo para Tennyson el sujeto y la realidad términos quirúrgicamente divididos en su contenido político y estético, ambos debieron repartirse la responsabilidad simbólica; ninguno podía asumirla completamente por separado. El símbolo, por tanto, estaría para Tennyson en una *relación*, y esta relación tendría lugar en el discurso poético mismo. Ya que

ni el poeta ni la realidad sabían en esta poesía, aisladamente, lo que era la verdad, Tennyson, a fin de suplir esta disyunción irresoluble, inventó una sublimidad discursiva exenta de materialidad: la poesía, ahora, se vaciaba de cuerpo y era solamente memoria que hablaba, la voz de una Proserpina que manara deseos desde la oscuridad.¹² Como en contra de Wordsworth, era ahora *la relación poesía-memoria*, y no el poeta, el símbolo instaurado por Tennyson.

Las diferencias que el arte de Rossetti genera, a partir de las coerciones ideológicas de la doble herencia keatsiana y tennysonianiana, ocurren según una toma de riesgo sin precedentes a mi entender. Esta toma de riesgo está, creo, en la metástasis simbólica más masiva sufrida jamás por el lenguaje literario. Todo pasa a ser símbolo en Rossetti, o todo propende a él. Como en Milton, en Rossetti todo es también símbolo, pero no a causa de que sólo haya símbolo en su discurso, sino como desplante a una prosa del mundo que, residente exterior a su discurso, será el sitio donde sólo habría pérdida (política y estética) de vida. Rossetti simbolizó, de este modo, no sólo el contenido de su discurso, más el evento u ocasión de su discurso mismo, sino incluso lo silenciado por ese discurso, ese resto hipotético expulsado de él, esa “prosa del mundo” que representaría tal vez la liquidación estética del sujeto.¹³ Semejante exclusión política de toda realidad construida con vulgar materia discursiva consuetudinaria, tuvo como resultado tal imantación ideológica sufrida por su discurso poético, que todo allí, como en un agujero negro, tendía a condensarse hasta el extremo. Y luego, efecto final y fundamental, esta condensación acababa dotando de compacidad a ese mundo espectral presentado por su poesía, suerte de quintaesencia constante de lo estético puro. Rossetti sería, por esto mismo, la ilusión de una estética sin política, o de una política reabsorbida completamente en su estética (sólo que, a pesar de Rossetti mismo, la política aparecería justamente en los intersticios de esta descomunal voluntad, en los desequilibrios de semejante balanza).¹⁴

Esta simbolización masiva del lenguaje poético que Rossetti llevó a cabo, parece estar, una vez más, en proporción directa con la configuración de realidad pensable y posible en su época. El imperio, ahora en su fase individualista,¹⁵ había cerrado definitivamente las puertas a toda simbiosis política y se presentaba como una propuesta cerrada de realidad, casi como un mundo dentro del mundo. La poesía de Rossetti, esa sublimación aristocrática de la tristeza, es la mejor prueba de una realidad cerrada en sí misma, que había eyectado de su interior político al propio sujeto sensible (que había borrado la presencia aurática en el mundo de aquel suave poeta-cristo wordsworthiano). Si el símbolo era, en el arte, la ocasión discursiva que posibilitaba la construcción de un mundo estético cerrado, ello ocurría porque la respuesta del discurso simbólico era el modo de compensar las tensas relaciones que esta época estableció entre estética y política.

¿Cómo construir un mundo paralelo, entonces, si continuaba tomándose como lengua natural de la poesía aquel lenguaje común de los hombres comunes? Era necesaria la creación de una lengua tan incomprensible como la vicisitud, como la circunstancia única de aquella eyección política. Cuanto mayor fuese la distancia política puesta por la realidad a los deseos estéticos, mayor debía ser la distancia estética puesta por la poesía a la lengua. La vía para esto era, en consecuencia, el levantamiento de una acrópolis lingüística inconfundible con los momentos vul-

gares de la dicción. Con una diferencia fundamental respecto de Pope: en Rossetti quedaba ahora simbolizada también la lengua común, que en tiempos de Pope no integraba el índice ontológico del lenguaje poético. Mas esta lengua común, que no será ignorada, será presentada como el lugar donde la intensidad estética del sujeto podría perderse en vacuidades inesenciales si éste no se elige a sí mismo, antes, como un refugiado político del símbolo poético.

Por otro lado, la compacidad simbólica de Rossetti es fruto de la proposición de una poesía permeable sólo a las selectivas, acuciantes exigencias del instante, y porque el “monumento al instante”, como él llamó al poema, le permitía a él, paradójicamente, eludir los compromisos del tiempo, que son vulgares pero que son también políticos. Si el instante es, además, el símbolo simbólico de Rossetti mismo, es porque el instante, naufragio del tiempo, es también ese fragmento de existencia en el que Rossetti proponía se debía operar la sustitución de la miserable vitalidad política que vulgarmente nos compone (y que se da en el tiempo), por una memoria estética ideal, que habitará la fugacidad.

La experiencia de Rossetti es quizá la de un poeta que no fue redimido por su obra sino aniquilado por ella; una vida estrangulada por la palabra cerrada del símbolo, sobre todo si esta palabra se volvía, para quien la creaba, la única realidad, la traslación de una política agobiante a términos estéticos. Si puede decirse que el símbolo fue fatalidad en Rossetti, es porque la realidad había llegado a ser para su voz una prisión; una, en particular, en la que el poeta dejaba ex profeso agonizar sus ansiedades políticas. Y si el opio, o la poesía, le permitieron por algún tiempo comprar instantes en la farmacia de la vida, ¿no es esta situación la más opuesta a la de Shakespeare?, ¿no es la de Rossetti la coyuntura de un Romeo retornando febrilmente a una Verona ideal para matarse, porque la estética a duras penas podía ser salvada del tiempo civil y político por el trabajo simbólico de la poesía; un Romeo, en suma, que compró a tal fin los exquisitos, instantáneos venenos de su disolución?

Notas

¹ Respecto del símbolo en el período isabelino, y en Shakespeare en particular, hay estudios como el de DEREK TRAVERSI, *Shakespeare: The Last Phase*, o el de GEORGE WILSON KNIGHT, *The Wheel of Fire* (ver la bibliografía suministrada tras las notas para las precisiones editoriales, de estas y otras obras aquí citadas), que han cimentado, en el s. XX, los acercamientos de este tipo a la obra del dramaturgo. Parece impensable un estudio análogo consagrado a las obras de Dryden, Pope o Samuel Johnson. En este otro momento, en que la realidad misma se le presentaba al sujeto como un fenómeno hartamente restringido, no había lugar para la simbolización estética de la realidad política; la realidad era, a su modo, una totalidad, y el lenguaje no tenía más remedio que operar en el límite mismo de sus significaciones más cultivadas; y da ahora la sensación, respecto de lo que ocurría antes de Dryden y de Pope —e incluso después—, que la lengua literaria se manifestaba en una suerte de preciosa literalidad; como si ejercer la lengua literaria común fuese ya una forma de elegancia (hasta obras obscenas como las de Cleland era ejecutadas en un lenguaje pulcro). Fue

necesario que la lengua literaria tocara el fondo del habla común, generando un amplio espacio entre ese uso rampante y los más altos recursos legados por la tradición, para que el retorno al símbolo, tal como aquí lo entiendo, fuese posible. Se puede ver cómo el símbolo sería, según esto, la posibilidad de una resonancia ocurrida entre el suelo de un lenguaje rampante y el techo de un lenguaje exquisito, ideal. El símbolo sería ese sutil servicio de mensajería o contacto posible entre ambos niveles, niveles que la alusión permitía conectar. Sólo si, como decía André Martinet, en el contexto de una cultura “se comparten las connotaciones”, será posible entonces realizar esa conexión y experimentar el fenómeno del símbolo. Al haber permitido el descenso de la lengua hasta el nivel del habla popular rural, generando ese *plafond* que posibilitó la remisión simbólica hasta los niveles más elevados de la cultura, los románticos (Wordsworth en particular, pero Shelley también) dieron lugar a numerosas interpretaciones de este tipo, interpretaciones que se continúan en el s. XX. Mencionaré, de las modernas, aquella que tal vez siga constituyendo aún el acercamiento fundamental: el trabajo de MEYER ABRAMS, *Natural Supernaturalism*, que ha pasado a ser la obra de referencia en este punto. En cuanto al período posterior, el victoriano, la interpretación simbólica se tornó todavía más acuciente que para los románticos. La remisión simbólica, para estos últimos, implicaba dirigir las resonancias hacia el reino de los universales del pensamiento filosófico y religioso nacido del cristianismo (y por esta razón el lenguaje buscaba ser directo, de efectividad inmediata). Para los victorianos, más sutiles tal vez, esa resonancia simbólica apuntaba hacia los valores del clasicismo grecorromano y, sobre todo, hacia la política. Es más difícil citar un libro primario como el de Abrams, para este otro período; sin embargo, el extenso ensayo de ISOBEL ARMSTRONG, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics, and Politics*, cumple según entiendo con los requisitos de un gran trabajo totalizador.

² Los problemas de la poesía de Spenser, y su contenido simbólico como específica política de significación, fue objeto de numerosísimas aproximaciones. Mencionaré el trabajo de DAVID NORBROOK, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, donde se ponen de manifiesto, entre otras cosas, las relaciones políticas concretas de Edmund Spenser con el círculo de Sir Philip Sidney, y el modo en que la alegoría poética sirve propósitos casi eucológicos en aquél. Anteriormente, el estudio de FRANCES YATES, *La filosofía oculta en la época isabelina*, había establecido ya la relación directa entre la voluntad simbolista del “neopitagorismo cabalístico” de Spenser y su propio proyecto político, en el cual el rol de la reina era no menos que el de ser la depositaria de las esperanzas político-teológicas de redención que el poeta alentaba (¿redención para Inglaterra, para Europa occidental, para todo el Occidente conocido, para todo el mundo explorado? Qué unidad de totalidad geopolítica tenía en mente Spenser, en cuanto a su proyecto, no parece estar demasiado claro).

³ Sostener que los particulares, a diferencia de los símbolos –esos universales de la cultura–, ofrecen el riesgo de la interpretación abierta, es consistente con las prácticas discursivas de tanto filósofo, poeta y, en general, pensador. Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Kant, por mencionar los

más conocidos, pensaron con universales, con generalizaciones, con las máximas abstracciones de que sus respectivos lenguajes fueron capaces. Para ellos, evadir un pensamiento construido sobre particulares (como el de Platón o el de Montaigne) había sido tal vez el modo de evadir las exhortaciones de una realidad política concreta en la que no deseaban inmiscuirse, a fin de no acabar enfadando a los poderosos que los sustentaban. Es curioso además que estos pensadores no ocultaron partir de un interés manifiesto por “objetividades”; y, no obstante esto, la política de sus filosofías respectivas terminó siendo idealista en el propósito ostensiblemente categorizador que las definió como tales. Comenzando con un interés materialista, objetivo, orientado a las “cosas”, la epistemología simbolizante de sus gnoseologías les permitió (¿deliberadamente?) evadir las reclamaciones políticas del momento, de las que se salvaron por el camino ascensional de las jerarquías conceptuales, que son, qué duda cabe, simbólicas por antonomasia.

⁴ JOHN DANBY, *Poets on Fortune's Hill*, 26.

⁵ Para el mismo Maquiavelo el príncipe no era una institución eterna; éste debía hacerse con el poder, y luego mantenerlo “por fuerza o con astucia”.

⁶ Tanto Derek Traversi como George Wilson Knight, en sus respectivos libros mencionados antes, se acercaron al símbolo shakespeariano desde el punto de vista de la “interpretación” (que en el segundo de estos autores es presentada como la actitud opuesta a la “crítica”); sin embargo, sus interpretaciones no son otras que la que estos dos críticos llevaron a cabo con el evidente propósito único de unir la obra shakespeariana con el resto de las grandes obras que constituyen la tradición cultural europea (dicho de otro modo, con el fin de “edipizar” a Shakespeare, como quizá dirían Deleuze y Guattari). Una mirada menos proselitista, más fría, vería tal vez que el texto shakespeariano, en su avance palabra por palabra, no ofrece tantas oportunidades para un examen simbólico como aquellos autores creyeron. William Empson, por ejemplo, quien se opuso tenazmente a Traversi y a Wilson Knight ya en su mismo tiempo, estaba predispuesto a ver en Shakespeare más bien un “assortment of particulars” que una grave doctrina humanista dramáticamente revestida.

⁷ Y que Ben Jonson mismo no siempre practicó en sus propias obras. Es contribución del mismo Norbrook (op. cit. en nota 2, 155 ss.) remarcar el hecho de que Ben Jonson estaba en las antípodas de Edmund Spenser: Jonson era católico y partidario de James VI; Spenser protestante y partidario de Elizabeth I. Ambos pusieron sus musas respectivas “in the service of the state” (158). Norbrook propone numerosas variables políticas a atender a fin de notar las diferencias poéticas entre ambos. El matiz que quiero introducir en las reflexiones eruditas y precisas de Norbrook, consiste en afirmar que por encima de las diferencias poéticas registrables para ambos, hay una actitud discursiva análoga en los dos autores: tanto Spenser como Ben Jonson cuajaron estéticamente el panegírico político en discursos poéticos propensos al símbolo. El símbolo spenseriano estaba en su recurso a la tradición alegórica; el de Ben Jonson fue tal vez más sutil, pero correspondiente ya con los inmediatos tiempos cartesianos: el símbolo de la reducción del sujeto a tipos caracterológicos fijos.

⁸ Sostiene esto WORDSWORTH en su famoso prefacio de 1800 a la segunda edición de las *Lyrical Ballads*.

⁹ La resistencia de Byron a las operaciones lingüísticas de Wordsworth hace tiempo ha pasado a las actas del debate de los primeros decenios del s. XIX en materia de política estética en poesía. JEROME MCGANN, entre otros, hace la recensión parcial de ese debate en *The Romantic Ideology* (sobre todo en el cap. 7, *Phases of English Romanticism*).

¹⁰ El ideal de una historia natural para la poesía, disputándole el derecho a la historia política y social como su territorio específico, es lo que se desprende del prefacio de Wordsworth mencionado en nota 8. Por lo demás, tal operación es consistente con el completo proyecto wordsworthiano: hacer que la poesía se desligue de toda servidumbre —a la que estaría sujeta en tanto reducida a mero *capítulo relativo* dentro del torbellino de los *acontecimientos variables de la sociedad*—, para pasar a ser un *capítulo absoluto* en el *mundo políticamente intacto de las piedras, los árboles y las nubes*. Así consideraba Wordsworth al sujeto mismo, por otra parte, como la parte final del poema *Lucy*, entre otros de este autor, podría testimoniar.

¹¹ OWEN SCHUR hace en *Victorian Pastoral. Tennyson, Hardy, and the Subversion of Forms* (entre 66-78) un análisis más tradicional de este poema; no obstante, Schur corrige la declaración de Walter Pater, a propósito del lenguaje “au pied de la lettre” que Tennyson habría usado y puesto en boca del héroe. Ese lenguaje hecho de particulares (“Ulysses... speaks at the level of any man”, dice Schur) no engaña al crítico: “The literalness of Tennyson’s representation of the Ulysses myth is the symbolic embodiment of the myth’s failing power” (71). En este punto mi coincidencia aparente respecto de la función del símbolo aquí, es más bien una diferencia: si hay símbolo en Tennyson no es sólo en el nivel ideológico, sino, fundamentalmente, en el nivel epistemológico de la construcción del discurso. En la medida en que el símbolo reconduce, en todo Tennyson, a los recesos de la memoria para generar allí una realidad supletoria, el símbolo es no sólo una “encarnación del poder debilitado del mito”, sino, sobre todo, recurso discursivo necesario en un sujeto expelido de la realidad política que, a su pesar, también habita.

¹² Tal vez recuerde el lector que la presentación de la poesía como una “Proserpina siniestra” había sido también de VICTOR HUGO (*Les contemplations*, V, xxv).

¹³ JEROME MCGANN, en *Towards a Literature of Knowledge*, presenta ya la secuencia de sonetos *The House of Life* —producción central en la obra literaria de D.G. ROSSETTI— como “a case history of personality dismemberment” (85). Mi diferencia crítica específica (con McGann ahora, antes con Schur) consiste en que todo simbolismo opera para mí, fundamentalmente, en el nivel de la agencia política (deliberada o no) del sujeto del caso. Para McGann, por ejemplo, toda “dissolution/disillusion” (90) es un evento solamente subjetivo. Yo soy propenso a ver en el sujeto una función (política) de la realidad, y en la realidad una función (estética) del sujeto. En todo caso, la perspectiva de Isobel Armstrong —en su libro mencionado en nota 1— cae más cerca de mis preocupaciones teóricas.

¹⁴ ANTONY HARRISON, en *Victorian Poets and Romantic Poems*, emplea

concientemente y enfáticamente numerosas palabras precedidas de “self-...” en relación con la poesía de Rossetti (“self-protective”, “self-deceptive”, “self-reflexive”, y otras más). La función auto referida de la obra rosettiana parece algo no discutible ya. Mi participación en este consenso (que no hay crítico que no abone) consiste en añadir que tal auto referencialidad estética no es sino el modo simbólico que Rossetti halló para referirse lo más condensadamente posible a la realidad política. Como si la más directa alusión a la realidad (política) pasara por la condensación (estética) del sujeto, respecto de sí mismo.

¹⁵ Sobre el imperio en esta fase, y sobre ciertas tendencias literarias vivas, se da cuenta de un modo elegante, sutil, en el estudio de Robert SAWYER, *Victorian Appropriations of Shakespeare*. Desde un punto de vista fijo, Sawyer hace una descripción de las diferentes posiciones estético-políticas en la Inglaterra victoriana, con Shakespeare y sus diversas “apropiaciones” como pretexto. Cuando llega al Shakespeare de Robert Browning, Sawyer nota una tendencia capital en estos tiempos: el problema del poeta subjetivo y del poeta objetivo, “símbolo” de una fractura característica en tiempos en que el imperio, totalidad ineludible de realidad, parece fabricar individualismo a cada paso.

Bibliografía

- ABRAMS, M.H.: (1973) *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W.W. Norton & Company, Inc.
- ARMSTRONG, I.: (1996) *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, Routledge.
- DANBY, J.: (1952) *Poets on Fortune's Hill*, Faber & Faber.
- EMPSON, W.: (1994), *Essays on Shakespeare*, Cambridge University Press.
- HARRISON, A.H.: (1992) *Victorian Poets and Romantic Poems. Inertextuality and Ideology*, The University Press of Virginia.
- MCGANN, J.J.: (1983) *The Romantic Ideology*, The University of Chicago Press.
- MCGANN, J.J.: (1989) *Towards a Literature of Knowledge*, The University of Chicago Press.
- NORBROOK, D.: (2002) *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Oxford University Press.
- SAWYER, R.: (2003) *Victorian Appropriations of Shakespeare*, Rosemont Publishig & Printing Corp..
- SCHUR, O.: (1989) *Victorian Pastoral. Tennyson, Hardy and the Subversion of Forms*, Ohio State University Press.
- TRAVERSI, D.: (1979) *Shakespeare: The Last Phase*, Hollis & Carter.
- WILSON KNIGHT, G. (2002) *The Wheel of Fire*, Routledge.
- YATES, F.A.: (2004) *La filosofía oculta en la época isabelina*, Fondo de Cultura Económica.