



Poesía y silencio:
la huella del romanticismo en la poesía
moderna

Juan María Calles

Conselleria de Cultura i Educació-Generalitat Valenciana
juanmariacalles@hotmail.com

Resumen: Este artículo pretende ser una reflexión sobre los conceptos de silencio, modernidad y poesía moderna, y su huella desde el romanticismo europeo.

Palabras clave: romanticismo, poesía contemporánea, crítica literaria

“He soñado tanto, tanto,
que ya no soy de aquí”
León-Paul Fargue

“Gris, amigo mío, es toda
teoría
pero verde es el árbol
frondoso de la vida”
Goethe

1.Desde la pesadilla de la historia: pintando luz del Norte

James Joyce decía que la historia es una pesadilla. Se equivocó: las pesadillas se disipan con la luz del día, mientras que la historia continúa su inexorable marcha por encima de nuestras menesterosas cabezas.

Una de las claves de comprensión de nuestra poesía moderna y contemporánea es, precisamente, la conexión que establece con el romanticismo y, más particularmente, con la estética romántica y su concepto de estetización de todos los aspectos de la vida, bien perceptible aún en nuestra actual sociedad de consumo.

La teoría romántica conectó la percepción de los sueños con la teoría poética al entender que el sueño era un motor lírico de experiencias inefables. En efecto, Ludwig Heinrich von Jakob, el renovador de la teoría del sueño en el romanticismo, entendía que el sueño no era más que poesía involuntaria, enunciado que corrobora Jean Paul en un tratado en torno a 1798, momento desde el que la comparación entre el sueño y la creación poética será una de las constantes del romanticismo. Dormir, soñar, tal vez cantar...

La poesía, a veces, tiene la forma de una ciudad irreal bajo la niebla intensa, como los oscuros versos de T. S. Eliot en *The waste land*, necesitados de anotación y comentario que escandalizaron a los lectores burgueses de su época:

“Ciudad irreal
bajo la niebla parda de un amanecer de invierno,
una multitud fluía por el Puente de Londres, tantos,
no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos.
[...]
Allí vi a uno que conocía y le paré, gritando: “¡Stetson!
¡Tú, que estabas conmigo en las naves en Mylae!”
(*The waste land* [1])

Y, de hecho, todavía escuchamos cómo la intensa voz de Eliot se pierde en esta escena elíptica en la que invoca a “il miglior fabbro” (Ezra Pound).

Hablamos de la genialidad de los sueños, y tras el Romanticismo el genio y lo inefable se dan la mano en la figura del artista, del Autor, porque a medida que avanzan las décadas -y penetramos en la esa viscosidad ligera y frágil de la contemporaneidad, donde todo tiene la apariencia de lo simultáneo y repetible- la obra de arte va perdiendo progresivamente su aura. Desde entonces se ha sustentado ese el mito del artista *genial* que participa de una existencia excéntrica y anómala, supuesto partícipe de los atributos de una divinidad aludida, pero nunca palpable. Todo ello a pesar de que en nuestra percepción de la poesía y de su música no podemos olvidar el olor de la madera, al viejo afinador y la pasión por el piano, y de que sabemos con certeza que en toda práctica artística el oficio es necesario. El talento y el genio son imprescindibles pero no justifican la creación artística. La poesía no es el sueño, y ni enciende ni apaga la luz del mundo.

Hemos hecho del mundo una narración sin fin, y sobre ese relato levantamos la arquitectura de sentido que denominamos historia. La historia es el gran mito de la hermenéutica, es el espacio en donde el relato de la identidad y de la comprensión se hace visible. La historia es ese espacio en donde debemos construir la orgánica casa de nuestros conceptos, asumiendo la herencia de la tradición y añadiendo las aportaciones críticas de nuestro discurso.

Por ello, resulta inevitable desde la labor intelectual asumir la responsabilidad de indagar en el presente sin perder de vista las claves históricas del pasado. Cada generación supone una nueva lectura y una nueva memoria, un redescubrimiento de la terrible antigüedad y de sus pasiones, más o menos recientes, que no es sino luz sobre las invisibles pulsiones que nos envuelven. Volver, desde la actualidad inmediata, sobre las voces de los poetas en la historia es indagar en la íntima desgarradura que caracteriza a la poesía occidental en los últimos tres siglos.

Otra forma de la misma pesadilla, la de un Dios que escribe libros (el mundo y la Sagrada Escritura) ha hecho necesaria la existencia de intérpretes que usurpan el lugar del lector asignando sentido. H. G. Gadamer [2] nos ha enseñado a leer en el horizonte histórico de la tradición desde un movimiento hermenéutico que consiste en desplazarse desde sí mismo. Ese desplazamiento es, posiblemente, un desdecirse, es un traerse uno hasta una situación distinta y otra. Sin duda, ésa es la forma del camino de todo conocimiento, y nuestra experiencia es, razonablemente, una progresiva experiencia de la finitud.

E. R. Curtius [3] también nos ha enseñado que la teología de Aristóteles concebía el divino espíritu cósmico como “pensamiento del pensamiento”. Esa es la misión de la filosofía. La poesía se convierte, desde el eslabón fundamental y central de Goethe, en una fenomenología de la vida humana. Por ello, su misión es dar cuenta de los extravíos del corazón, de las turbulencias de la vida en común, lo cual supone una cierta tendencia hacia la comprensión y la sabiduría. En la convulsión generada por las pasiones ordinarias de la vida, el poeta sabe ver mientras los demás sueñan despiertos, el poeta vive con los sentidos despiertos el sueño de la vida.

Mallarmé nos sugiere que el mundo tiene la naturaleza de un libro. Por eso, resulta reveladora la cita inicial que utiliza Harold Bloom en su ensayo *Cómo leer y por qué* [4] : “*El lector se convirtió en el libro; y la noche de verano era como el ser consciente del libro*” (Wallace Stevens). Todo ello confluye en un común pensamiento con Bloom, que “*sólo se puede leer para iluminarse a uno mismo: no es posible encender la vela que ilumine a nadie más*” (íbidem, p. 27). Pero la interpretación exige un lugar de encuentro, mucho más allá de las inferencias y lecturas individuales, exige un pacto [5] que mantenga la posibilidad de sentido.

Desde el Romanticismo asistimos a una absolutización del arte, que se reduce progresivamente a la esfera de la privacidad, de la intimidad subjetiva, mientras que por otra parte vuelve a sentirse necesitado de la financiación pública para su subsistencia (el teatro o las artes plásticas). No resulta difícil vislumbrar que la estética romántica precede y conduce a las posiciones absolutas de «el arte por el arte», el snobismo y la bohemia, siempre dentro de la esfera burguesa de la privacidad. Romanticismo y subjetivismo van de la mano, pues, en cuanto la estética romántica supone la focalización de la estética en la expresión de la intimidad, que se inicia desde la poesía y acaba afectando al resto de las esferas de la vida espiritual. El ámbito estético es entendido como el ámbito central y nuclear de las esferas de la vida y de la acción.

Y como nos enseñó Carl Schmitt [6], las contradicciones del romanticismo surgen cuando lo religioso, lo moral, la política o la ciencia se convierten en temas de la actividad artística y de la crítica estética. Pero esta intimidad y esa privacidad exacerbadas acabarán suponiendo una ruptura con el mundo, con las diferentes esferas de la realidad. El artista es el centro de ese nuevo mundo estético y además es su sacerdote. Nos acercamos, pues, a uno de los hilos conductores de la historia espiritual de Occidente en los últimos tres siglos. La poesía y la filosofía modernas están íntimamente organizadas desde la escisión y el dualismo: el sujeto y el objeto, el espíritu y la naturaleza, el día y la noche... y bajo la necesaria representación de un “idilio” cada vez más problemático, dentro de un general proceso de secularización [7] en el que el Yo ocupa no sólo el centro del mundo, sino fundamentalmente el lugar de un Dios cada vez más silencioso, más necesariamente silencioso.

Schmitt incide en una definición del romanticismo como “ocasionalismo subjetivizado”, que sigue siendo no sólo operativa, sino sumamente orientativa desde el punto de vista de la filosofía política del siglo XX, y que tendrá una amplia repercusión en la interpretación de las vanguardias históricas. Estamos en el punto de origen de muchos de los narcisismos contemporáneos, incluidos los políticos, porque también la política se convierte en una cuestión religiosa, y los órganos políticos y sus representantes son sentidos como sacerdotes de la república, de la ley o de la patria, tal y como nos ilustran buena parte de los nacionalismos contemporáneos, que fundamentan sus aspiraciones sobre etnocentrismos raciales o culturales plenamente subjetivizados e innegociables.

La historia es una fuente constante de pesadillas que el hombre viene a ordenar desde su voluntad o su deseo. Pero no siempre la racionalidad es el horizonte a que aspiramos para regresar al día. La modernidad es un sistema social y estético sumamente complejo, y que escapa a cualquier explicación sencilla y de tono didáctico. Nuestra misma falta de perspectiva nos impide aprehender con claridad y adecuación el objeto. El caos y el vacío son el testimonio de la pérdida y de la escisión de las sociedades y el arte modernos. Las antiguas certidumbres comunitarias han desaparecido, y el individuo moderno se ve abocado a un caos, lleno de inseguridad y angustia, pero en donde siempre es posible el viaje, porque todo está por hacer, aunque no todo sea posible.

2. Ordenando el caos: el viaje hacia lo Nuevo

*“Unos días soy ángel,
otras demonio,
pero siempre soy yo”*
Jamie Lee Curties

*“El tiempo exige una
decisión”*
Carl Schmitt

Parece que será necesario reconstruir las categorías fundamentales de nuestro sistema social, y redefinir las reglas de juego del sistema estético. Max Weber supo conectar el delicado hilo de Ariadna que une el liberalismo económico burgués, el nihilismo modernista y las lecturas de Nietzsche. Ciertamente, ningún poeta se atrevió a metáforas tan arriesgadas. De tal modo, la afectividad romántica y el liberalismo burgués parecen ir íntimamente unidos a una misma cosmovisión, en donde el irracionalismo subjetivista es la base de los negocios al mismo tiempo que el motor de la imagen poética. El monstruo de Mary Shelley o la pesadilla de Bram Stoker se nos muestran en deliciosos carteles publicitarios donde un espacio común no deja de proponerlos como valores intercambiables cuyo valor y cuya moralidad estriban exclusivamente en el deseo del que mira, en una sociedad incapaz de controlar su propio deseo, porque se le ha convertido en el auténtico motor de la economía (a través del consumo) y del cambio artístico.

Pero intentemos ordenar ese caos. El mito de la inefabilidad es un mito romántico que va ligado íntimamente a la noción de “alma romántica” como sustancia íntima e inexpressable, y que descansa en los siguientes presupuestos:

1. Es tesis básica del romanticismo que el fondo oscuro del alma, cuya revelación es misión de la poesía, es intraducible e incommunicable empíricamente.
2. Otra tesis romántica es la del desequilibrio entre forma y fondo, de modo que la obra romántica está construida sobre un principio de desmesura y desequilibrio.
3. Existe otro presupuesto importante: la contradicción entre lenguaje y pensamiento.
4. Finalmente, la verdadera ideología poética romántica será la de la música.

Desde el romanticismo en adelante, encontramos esa permanente duda en el artista, y especialmente en el poeta, que pretenderá lograr una perfecta simbiosis entre el alma del artista y el alma profunda de las cosas.

La ideología poética romántica es un fulgor musical, ya detectable en el verso de Espronceda o en la prosa de Schopenhauer, que culmina en la poesía de Paul Verlaine y en Rubén Darío. La poesía “es” el lenguaje que ofrece la facultad de traducir de forma directa y sensible ese “fondo oscuro del alma”, sin mediación racional. Decía Novalis en su Enrique de Ofterdingen que *“El poeta es acero puro: tan sensible como un frágil hilo de cristal y, a la vez, tan duro como un sílex”*.

En realidad, esta teoría romántica de la inefabilidad de la poesía va íntimamente ligada a presupuestos hermenéuticos referentes al concepto de comunicación y al de traducibilidad de la experiencia porque, dentro o entre lenguas, la comunicación humana es siempre una traducción. Cualquier modelo de comunicación es, al mismo tiempo, un modelo de trans-lado, de transferencia de significado: entender es traducir.

Como sabemos, buena parte de la teoría y la práctica de la traducción en Occidente ha venido siendo resultado directo de la necesidad de traducir el Evangelio, de la

necesidad de 'decir' la palabra de Dios en otras lenguas. Pero una y otra vez la práctica parecía demostrar que no todo podía ser dicho o traducido.

George Steiner en *After Babel* [8], ha sabido demostrarnos hasta qué punto la cultura es la traducción y reformulación de una significación anterior. Nuestra civilización es una transcripción, más o menos fidedigna o infiel, según los casos, de la tradición. La intraducibilidad sería la imposibilidad de realizar esa inscripción social, también la imposibilidad real de restituir en una lengua ciertas nociones expresadas en la lengua original. La intraducibilidad es otro de los paradigmas contemporáneos que nos lega el mito de la inefabilidad romántica. En la Antigüedad clásica la traducción era un mero ejercicio retórico, con el Romanticismo se torna un tema capital ligado a la concepción del lenguaje y a la hermenéutica de la comprensión del mundo.

Habría, pues, experiencias inefables, aquellas más íntimas, ligadas al núcleo de nuestra sustancia interior, y que serían inefables, del mismo modo que sería imposible traducir la poesía como tal de una lengua a otra. La traducción no es sino una variante de la escritura y de la lectura, entendidas todas ellas como ejercicios hermenéuticos que se operan con la mediación del lenguaje. Y, en un sentido amplio, podemos entender que el mecanismo de la intertextualidad en la escritura es resultado de un proceso de traducciones sucesivas de un macrotexto llamado cultura.

Toda obra literaria supone un acto de comprensión y de interpretación del mundo operado a través del lenguaje. Nuestra comprensión de una obra literaria es un proceso siempre inconcluso, donde la semiosis de la interpretación permanece siempre abierta. Nuestra interpretación de una obra literaria se basa en la presuposición de que toda obra literaria nace de un acto voluntario en tanto que conjunto, y que se caracteriza por una particular dinámica de la composición: desde los elementos al conjunto, y del conjunto a los elementos. En cada elemento de la obra se encuentra el conjunto, y en el conjunto se encuentra cada elemento. Por eso, sólo cuando la obra literaria es comprendida y captada en su conjunto, es susceptible de abrirse al lector y de entregarle el secreto de su mensaje literario.

No hay contenidos inefables, ni realidades inefables. Todo acto y todo texto humano queda sujeto a interpretación y juicio. Si bien la interpretación del lector, del traductor y del erudito suponen niveles diferentes de interpretación, todo es expresable y traducible, y entonces interpretable.

Creemos, como Goethe, que el hombre no ha nacido para resolver todos los problemas del universo, tal y como nos planteaba una parte del Romanticismo: el acto humano consiste -sin duda- en aceptar humildemente el sentido total de las cosas y de las formas, de lo consciente y de lo inconsciente, y en satisfacernos con el disfrute que de él nos está permitido.

Pero desde Novalis hasta Rilke, e incluso desde la poesía expresionista alemana, podemos hilvanar la ligazón entre poesía y silencio, íntimamente conectada con una visión de la poesía unida a la música, que acabará contando con un ejemplo inmejorable en la obra de un músico/escritor como Arnold Schönberg. En Schönberg podemos comprobar cómo ese drama de la inefabilidad acaba convirtiéndose en uno de los símbolos máximos (fuertemente controvertido) de la producción poética de las vanguardias europeas. La música y la poesía a lo largo del XIX y a principios del XX se convierten en artes que sintetizan toda la ideología romántica; una y otra son expresiones de lo inefable, del intento de fusión de lo objetivo en lo subjetivo; una y otra expresiones de la fusión superior entre el alma y la naturaleza. Mahler, Schönberg, Alban Berg, Soma Morgenstern, Joseph Roth, Adorno, Benjamin...la pesadilla de la historia fulge con una dolorosa y sostenida melodía...

La vanguardia representa una ruptura radical (en el sentido de *un paso hacia el otro lado*) con la sentimentalidad y la escenificación románticas, y poéticamente se aleja del lector hacia los límites de la incomunicabilidad y el silencio, mediante la frialdad sentimental y el trabajo de la forma pura. De ese modo, el silencio no es la imposibilidad de decir, sino la mudez construida voluntariamente a través de la forma pura convertida en necesidad obsesiva. En Mallarmé y en buena parte de la poesía moderna, la blancura de la página es el correlato simbólico del silencio poético, es el espejo fiel en donde la forma refleja su pureza, liberada de cualquier anécdota. Parecen confluir todos los mitos románticos del poeta: la noción kantiana de ‘genio’; el concepto hegeliano de ‘héroe’; el ‘hombre superior’ de Schelling; el ‘yo absoluto’ fichteano, sin olvidar a Hölderlin, Byron, Rimbaud, Whitman... en donde late el sentir común del poema como alma viva de un individuo único, del que el poema es expresión de unicidad y superioridad. La lírica es entendida como expresión subjetiva del alma individual mediante un acto de voluntad moral-vital, en un sentido nietzscheano.

Del mismo modo que la traducción no reemplaza la obra original, sino que es su recreación; la lectura e interpretación no garantizan la experiencia original, sino que se convierten en actos recreadores propios del lector. Sabemos que sólo los necios agotan los discursos: todo discurso presupone siempre un discurso anterior en el tiempo, con el cual guarda alguna relación; y, como Harold Bloom, creemos en la naturaleza intertextual del texto y del significado: cualquier poema es un interpoema, y cualquier lector de un poema es un interlocutor. Esa intertextualidad no es un pasivo anterior, sino un proceso activo de afirmación y negación ante lo ya existente y lo que pugna por ser.

El “silencio” revela la experiencia impronunciable y trascendental, el desequilibrio máximo entre la forma y el contenido, el grito, el balbuceo, esa dramática imposibilidad de decir que en Mallarmé acaba convirtiéndose en esa otra blancura del que no tiene nada que decir. Una blancura que es silencio, lejos ya del lirismo expresivo de los románticos, porque la blancura no puede ser dicha, sino que sólo puede mostrarse, como la experiencia de la mística. *Sobre lo que no se puede hablar, lo mejor es callarse*, tal como nos mostró Wittgenstein.

Por el contrario, Rilke nos enseñó a través de su poesía, construida toda ella como variaciones sobre un tema único que “*Cantar es ser*”. La modernidad se nos presenta como una constante fuente de contradicciones y paradojas, y como dice el poeta:

“Señalo tu dominio, aire quieto.
 Nombre tus huellas para celebrarte,
 a ti, puro esplendor de lo presente
 donde apenas estamos.”

(Antonio Cabrera, “Oda al aire quieto”)

El proceso de secularización de la cultura moderna que se desvela con el romanticismo, ha provocado que las dualidades de verdad y sentimiento, realidad y pensamiento, que tenían una fuente primera en el Supremo Creador, hayan perdido ese centro y fuente de sentido.

Así, la pintura moderna deriva hacia la abstracción como una parte de la poesía posterior al romanticismo deriva hacia el silencio de la ‘aliteratura’. Una y otra ponen de manifiesto la crisis del modelo mimético del arte occidental, que es una crisis del modelo de representación en pintura y literatura, crisis central en cuanto afecta al mismo concepto de arte en Occidente en los últimos veinte siglos.

La ideología de la poesía como silencio se concreta en el Mallarmé de *Un coup de Dés*, con el precedente del Romanticismo que hemos esbozado arriba. Mallarmé, en una conferencia pronunciada en 1894, se planteaba si era conveniente escribir: “[...] *el arte literario no estriba sino en liberar, más allá de un puñado de polvo o de realidad...la dispersión volátil, es decir, el espíritu, que nada puede hacer con algo que no sea la musicalidad de todo*”. Mallarmé niega incluso la expresividad subjetiva de la lírica, y delimita apenas su azaroso espacio, su escenario. Como apunta Juan Carlos Rodríguez [9]: “*Un límite borrado (la expresividad) que se desdobra hacia una apertura ciega: la espacialidad (la Idea) que solo se construye en la fricción entre lo subjetivo y lo objetivo [...]*” Mallarmé es el equivalente poético de la pintura abstracta que surge tras la crisis romántica, y escenifica un mismo “viaje” de elevación del arte a la categoría de ídolo, que podemos encontrar también en el surrealismo (“escritura automática”).

El máximo momento del esteticismo es siempre un arte de autoexpresión hasta el solipsismo del silencio: la pintura y la poesía se convierten en “cifra”, como una parte de la poesía española de los años veinte bajo los auspicios de Ortega y Gasset. La renuncia al significado es, en el fondo, la renuncia a la posibilidad de comunicación de la obra artística.

El fundamentalismo estético mallarmeano conduce al abandono de la literatura, y es palpable toda una tradición de literatos, muchos de ellos franceses, que se han demorado en estos lares. En mi humilde opinión, Mallarmé consigue que el arte y la literatura sigan siendo un privilegio de una minoría muy reducida, como en la época en la que Goethe escribía su *Fausto*, en que el noventa por ciento de los habitantes del Gran Ducado de Weimar eran analfabetos. Este aristocratismo filosófico y poético no me parece humanamente saludable. Por contra, la responsabilidad del artista pasa por la comprensibilidad y la racionalidad en la construcción de su obra de arte, y como nos sugería Ernst Fischer [10]: “*Esta responsabilidad no quiere decir que el artista deba aceptar la dictadura del gusto dominante, que deba escribir, pintar o componer según los decretos de tal o cual; significa que en vez de trabajar en el vacío reconozca que, en última instancia, es la sociedad la que encarga sus obras*”.

3. La poesía en tiempos menesterosos: volviendo (¿con todo?) a casa

“Después esperarás
eternamente
las luces ya imposibles de
los astros”
Francisco Brines

No olvidemos que la inicial rebelión romántica contra el dominio de la aristocracia y la Iglesia se extendió al lenguaje. La imaginación y la poesía popular son armas lanzadas contra la nobleza ilustrada, a pesar de que toda la poesía moderna es vivida como una continua desposesión:

“No tengo amada, ni casa, ni sitio
donde poder vivir.
Todas las cosas a las que me entrego
se hacen ricas y a mí me dejan pobre”
(Rainer M^a Rilke, “El poeta”)

El gran empeño romántico fue la vuelta a una unidad perdida, a una edad de oro mágica y primigenia anterior a la caída del paraíso, cifrada en el mito de la unión del hombre con la naturaleza. La historia de la poesía moderna y contemporánea puede ser entendida como un proceso en donde se hace presente esa escisión y esa huella, vivida fundamentalmente como imposibilidad de retorno a ese origen perdido. Joubert decía “*cerrad los ojos y veréis*”, pero esa iluminación fruto de la alternancia entre la vigilia y el sueño se quebró en la actual sociedad capitalista, como nos ha mostrado Walter Benjamin [11]. La actitud del romanticismo hacia la naturaleza no deja de ser contradictoria y ambigua.

Pero el silencio como poética no aporta nada a la literatura moderna entendida como un proceso de emancipación de la historia humana desde el punto de vista estético. Somos ya conscientes de que el ideal romántico del arte como revelación definitivamente se ha marchitado. ¿Qué hacer entonces, permanecer inmóviles o avanzar penosamente entre el idealismo subjetivista, el psicologismo modernista o el positivismo naturalista?

El poeta no tiene respuestas, porque su canto es una gran pregunta inacabada. Y para terminar no podemos obviar el gran grito de Baudelaire que es un paso adelante ante la decadencia de la sociedad en la que vive:

“*Enfer ou Ciel, qu’importe !* ¡Ha empezado el viaje hacia lo Nuevo y que la Muerte sea el capitán!”

Las pesadillas se disipan con la luz del día, pero el trabajo del poeta y la función de la poesía soportan la mordaza del desplazamiento de un arte minoritario en una sociedad de masas. Paul Valéry dictaba sus conferencias ante ministros y eminentes profesores universitarios, ante quienes defendía la capacidad del burgués para la sensibilidad artística y la lectura. El rayo romántico acabó conduciendo la literatura a un cuarto entre tinieblas lejos de los lectores. Octavio Paz nos recordaba que “*La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa*”. La mística de lo inefable suele conducir a un solipsismo revolucionario que acaba en un silencio lejano del lector, sobre el que resuenan los versos proféticos de Rilke que nos hablan de la situación del poeta contemporáneo en su poema “El Mago” [12]:

“Resiste, oh Mago, resiste, resiste!
Crea equilibrio. Mantente quieto en la balanza,
para que en un lado te soporte con tu casa,
y en el otro se sostenga aquello que ha crecido.
[...]
Mas su rostro, como ocultas manecillas,
señala medianoche. Él también está atado”

Ese difícil equilibrio entre la defensa de la casa y el desconocido viaje hacia lo nuevo constituye una de las paradojas del creador moderno [12]. El exceso de la subjetividad romántica escenificado tantas veces en mística fusión con la naturaleza, pone en evidencia que esa naturaleza idealizada es el síntoma que nos muestra la sensibilidad exacerbada del artista; de tal modo el mundo objetivo se convierte en una mera prolongación o correlato del yo narcisista del poeta, obsesionado por la autenticidad de su proyección especular, y cuya voz es un mero eco de sí misma. Es un proceso de estetización total que podemos documentar en la literatura decadentista y en una parte de nuestro modernismo y postsimbolismo. No sólo inefable, el romanticismo en sus extremos nos conduce a una literatura radicalmente inútil pero inevitablemente ligada a una cultura burguesa, a la que aparentemente detesta; y convierte esa ambigua negación en un gesto desesperado.

Al Stéphane Mallarmé que quería huir al mar, le sigue el Huysmans de *À rebours* (1884), fascinado por la lujosa tristeza de la carne en el maestro. Una parte del romanticismo conduce al decadentismo, otra a revoluciones utópicas que incluso pueden acabar en fiestas de salón.

Pero no olvidemos que la creación lírica adquiere con el romanticismo un sentido absoluto, y la poesía aspirará no a describir, sino a crear un mundo bajo el influjo del idealismo filosófico de Fichte, quien afirmó el Yo como la realidad absoluta y como dotado de una infinita potencia creadora. El mismo Novalis recusa el mundo empírico, efímero e ilusorio, y se erige en demiurgo de un mundo fantástico, pura creación de la magia poética: “*La poesía es la auténtica realidad absoluta [...] Cuanto más poética, más verdadera.*” De ahí nacerá la concepción del poeta como “vidente” que conoce el sentido oculto de las cosas y que asume los géneros literarios como una unidad indiferenciada, desde una absoluta libertad estética.

Posteriormente, el romanticismo, al mismo tiempo que sobrevalora el genio creador del poeta, teje un mito trágico en torno a su destino: el poeta romántico es el poeta divino exiliado, el gran solitario, el torturado incomprendido por las multitudes, el loco, el maldito que extenderá sus redes hasta el simbolismo y el modernismo. El poeta empieza a romper su pacto con la sociedad en la que vive, y se irá convirtiendo progresivamente en un autor de minorías.

En términos generales, la poesía del siglo XX es especialmente consciente de su naturaleza histórica en el seno de las ciencias sociales, y es heredera de las obsesiones y de las motivaciones del romanticismo, en lo que se refiere a la reivindicación de la individualidad y a la concepción de la poesía como medio de conocimiento.

La historia de la poesía europea desde el romanticismo simboliza algo dramáticamente antipoético: nuestra propia sociedad, lo que podríamos denominar como “la paradoja del ciudadano”. Por un lado, las leyes públicas se justifican en el argumento poético, íntimo, de ser la expresión de los intereses privados; por otro, la buena marcha de la sociedad necesita realmente dominar algo más que la suma de esas verdades interiores. La suerte de los poetas malditos (que prefigura Hölderlin, y que ejemplifican Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé), heredera de las ruinas románticas, simboliza la propiedad de esa violencia, la historia de ese sujeto trascendental que quiere ubicarse en la realidad y se encuentra rodeado de palabras imposibles, de referencias a un paraíso siempre perdido. La poesía contemporánea, desde este punto de vista, surge del lado de la pérdida y de la negación.

La historia de la poesía española del siglo XX está recorrida de las huellas y las ruinas de estas posiciones y de las tensiones consiguientes. Tras el modelo de obra y artista romántico, nuestra vanguardia se resuelve de manera inconclusa por el zarpazo terrible de la guerra civil. Escindida por la barbarie de la muerte y del exilio, la poesía española de los años cuarenta y cincuenta fue una sombra triste que no encontró su voz ni su espacio.

A principios de los años treinta, en la literatura española, el romanticismo sigue siendo ya no un movimiento o una escuela, sino una categoría estética que es leída como un aparente proceso de rehumanización. Nuestros poetas, sea en el exilio, sea en la península, hubieron de construir una tradición desde la nada, y de esa apostilla artificial adolece buena parte de nuestra literatura en los años posteriores a la guerra civil.

El verdadero silencio es el que traza el olvido sobre la obra que no llega a su público y sobre el autor privado de la capacidad de publicar y de conectar con sus lectores. El silencio como gesto en el artista contemporáneo se desarrolla como una

aporía, pues, heredada del romanticismo y no resuelta por las estéticas del siglo XX, que alargan el debate de la ruptura vanguardista a medida que avanzan las décadas del siglo.

El romanticismo fue proclive, como hemos apuntado, a desarrollar esta leyenda del artista cercano al místico, desapegado del mundo práctico y de la realidad pecaminosa, inadaptado a un mundo del que está llamado a separarse y distanciarse, con un artista asocial y extravagante, inmerso en un mundo propio e inefable, como son los contenidos expresivos que pretender trasladar a su obra. Es el artista mago-demiurgo, cuya obra se crea desde la subjetividad como Dios crea el mundo, un artista-sacerdote cuya genialidad está ligada a su ruptura con la cotidianidad y la realidad contemporáneas; y cuya estética deviene radical en cuanto resulta de la omnipotencia y del narcisismo proteico de la actividad de su creador. El artista desarrolla una leyenda, uno de cuyos mitos centrales es la inefabilidad de los contenidos estéticos. Ese extrañamiento del artista con respecto al mundo tiene los riesgos de la locura, consecuencia de esa radical pérdida de la realidad; o el diabólico pacto con el diablo, límite último de la genialidad artística dispuesta a alimentar su insaciable Narciso. Quiero invocar aquí los imprescindibles trabajos de Rafael Gutiérrez Girardot [14], Francisco Calvo Seraller [15], José Luis Villacañas [16] y Miguel Corella [17], que aportan lucidez y sólidos análisis a esta estética del silencio hija del romanticismo. En su elegía Pan y vino [18] (1801) Hölderlin nos prefiguraba el problema del artista en la edad moderna:

“ [...] Pienso, mientras tanto,
mejor dormir que estar sin compañeros,
esperar de tal modo y qué hacer entre tanto y qué decir,
yo no lo sé, y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?
Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos,
que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada.”
(Brot und Wein, “Pan y vino”)

En el poema de Hölderlin, sin embargo, las palabras no son síntomas de una radical negación silenciosa, sino que *las palabras se abren a la vida como flores*, tal como había prefigurado el maestro Goethe. Los dioses viven allá arriba, lejos, sobre nuestras cabezas, y el *aquí* es cuestión humana y solamente humana (pues sólo un Dios que ama a sus creaturas puede darles la máxima expresión del amor, que es la libertad), de tal modo que los supuestos dioses no intervienen ya en los asuntos de los hombres. Mientras, en esa noche sagrada y menesterosa, el artista, el poeta, peregrina y viaja, y a todas partes llega demasiado tarde. El proceso de secularización de la modernidad artística es un proceso de sustitución de la experiencia religiosa por la experiencia estética. El poeta es el heredero del místico, y su legado silencioso de nuevo vuelve a ser puesto en entredicho. Sobre ese silencio lleno de huellas el lector de la poesía moderna ha de trazar un camino.

Me resisto a creer que el silencio entendido como tesis de lo inefable es una forma de transgresión. Los románticos, católicos y monárquicos tras el desencanto revolucionario, nos dejaron el mágico legado de la ironía como forma poética. Ahora que el tiempo se acelera y que los cambios estéticos ya no coinciden cronológicamente con el paso de las generaciones, sino que tienen lugar en el interior de la vida y de la obra de un artista, no podemos aspirar a convertirnos en seres exentos de cambios radicales y contradicciones.

Como nos mostró Octavio Paz, vanguardia y tradición, y tradición de la ruptura [19], hoy tendemos a ver la poesía ligada más al concepto de espacio y yuxtaposición, que a la mitología musical con que fue representada por los románticos. De ahí que tienda mejor a las contraposiciones bajo las formas de la luz y la sombra, que a la falsa aporía de sonido y silencio. La simultaneidad espacial se rige

por la analogía, y tiende a convertir todos sus signos en reversibles, en ubicuos. El escritor posmoderno ya no asume el trabajo literario desde una lengua, sino desde un lenguaje. Ahora ya no se trata de inventar, sino de explorar. Tal vez una parte de la nueva poesía nace como una rebelión silenciosa de hombres aislados. Pero hoy, cuando somos testigos del fin de la idea de arte moderno, la poesía renace más allá de los círculos infernales de la literatura comercial (a que está sometido el relato) o de la subvención institucional (a que está condenado el teatro). El poeta moderno surge de las tinieblas románticas asumiendo ese oscuro legado de contradicciones que van ligadas a nuestra propia experiencia de la poesía [20]. La posición social del artista en la era del arte burgués es una de esas contradicciones fundamentales, entre el desprecio y la dependencia de la sociedad burguesa (de la que proviene, a la que pertenece y a la que, finalmente, necesita para vender su obra).

Al margen del sistema, se eleva la figura del artista que lleva hasta el límite su voluntad de diferencia, y se convierte él mismo en obra de arte, intento desesperado, elitista y aristocrático, frente a una sociedad poscapitalista que lo devora con su ideología consumista y sus mitologías igualitarias.

La pintura abstracta queda apenas ligada a la historia del arte por una voluntad de significado, en donde el artista es Dios, como el poeta en algunos “ismos” de la vanguardia era el supremo creador.

Lo inefable en la poesía moderna se concreta en el modelo del artista sin trabas, cuya obra surge como reacción al mundo burgués, del que pretende no depender. Esta posición estética sólo es posible para aquel que no vive como profesional del arte que produce, o bien para aquel artista que entiende que tal vez el mercado lo liberará de la presión del mecenazgo protector o del encargo institucional. Como señala Miguel Corella: “*La exaltación romántica de la poesía es así una defensa del individuo y de la subjetividad frente a la alienación y la cosificación impuestas por el mundo burgués*” (op. cit., p. 36).

La inefabilidad de la poesía romántica coloca al poeta en el límite del sistema estético, marcado con claridad por la frontera de la incomunicabilidad. El esteticismo exacerbado y el exceso de teorización acompañan esta propuesta poética “silenciosa” que se concreta, religiosamente, a través de una minoría de iniciados. El exceso de imaginaria, la ruptura de los vínculos entre significado y significante, la musicalidad exacerbada sin un correlato en el contenido, la depuración de las formas hasta llegar al modelo de la “poesía pura” son los síntomas de esta ruptura estética que, como hemos intentado apuntar, tiene sus conexiones más profundas con la estética y la filosofía política modernas.

La ligazón romántica entre la poesía y el silencio nos lleva de la mano hasta uno de los problemas estéticos fundamentales del arte y la poesía modernos, los límites entre arte y realidad. Su confusión puede tener consecuencias trágicas y conducir al artista moderno hasta la muerte o el silencio, que son dos formas materiales de la nada. No estaría mal que los pintores volvieran a aprender a pintar y los poetas a manejar el verso.

Como invoca Harold Bloom, vivimos en una sociedad donde el dinero es el motor, obsesionada por el deseo de Dios y por las armas, y probablemente ninguna de esas fascinaciones decaiga en un futuro próximo. Más allá del silencio y del hermetismo, que a veces apenas intentan ocultar la falta de talento, la lectura de la poesía nos proporciona el diálogo y la voz del pasado hecho canto en el presente, nos proporcionan una comunidad de experiencia que, sin duda, fortalece nuestro espíritu. Benjamin, esa conciencia iluminada de los desgarros y de la barbarie de la modernidad percibió una parte del problema: “*La publicidad es la astucia que permite al sueño imponerse a la industria*”. Él dio legitimidad a su dictado de que

“sólo sobre un muerto no tiene potestad nadie”. La huella del romanticismo en la poesía contemporánea es una sombra alargada... Conviene pensar como Benjamin ante los consejos de Adorno de marchar a América, conscientes de que todavía hay en Europa posiciones que defender. El lector puede entender que no hablamos de un espacio ni de una situación de privilegio o de poder, sino de una herencia y un legado que fundamentalmente son documentos de cultura, y que nos ligan a una tradición de racionalidad.

Seguirá existiendo el poema como voz de la otredad, como conjunto polifónico y dialógico de voces que confluyen en el texto, y cuya melodía es responsabilidad del lector. Porque el tiempo del poema es el tiempo de la historia. Dormir, soñar..., cantar, porque la poesía desde el romanticismo nos llama poderosamente a despertar del sueño adormecedor de la muerte y a vivir con intensidad, para que siga existiendo ese asombro de que las cosas por las que vivimos sean posibles en este tiempo. La poesía sigue cantando con voz propia el imposible retorno del ser a la casa natal. En efecto, y la voz de la poesía tiene la misma legitimidad que el murmullo de la historia o el gesto del arte moderno: lo que está por venir será, sin duda, de todos.

Notas:

- [1] T. S. Eliot, *Poesías reunidas*, Madrid, Alianza, 1984. Introducción y traducción de José M^a. Valverde, pp. 77 y ss.
- [2] H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1984.
- [3] E. R. Curtius, *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Madrid, Visor, 1989.
- [4] Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- [5] Juan María Calles, (1998) “El pacto lírico”, en *Moenia*, Revista lucense de lingüística y literatura, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 4, 1998, pp. 113-124, y (2000) “Estrategias comunicativas en el discurso poético: el ‘pacto literario’ ”, en José de Bustos Tovar et alteri (ed.), *Lengua, Discurso, Texto (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso)*, Madrid, Visor Libros, pp. 1331-1446.
- [6] Román García Pastor, “Romanticismo y política en la obra de Carl Schmitt”, en Negro Pavón, D. (coord.), *Estudios sobre Carl Schmitt*, Madrid, Editorial Veintiuno, Fundación Canovas del Castillo, 1996, págs. 161-211.
- [7] Giacomo Marramao, *Poder y secularización*, Barcelona, Península, 1989.
- [8] George Steiner, *After Babel*, 1975 (*Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, México, F.C.E., 1981)
- [9] Juan Carlos Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994.
- [10] Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1987.

- [11] Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- [12] Rainer M^a. Rilke, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- [13] Juan María Calles *In viaggio/De viaje*, Turín, 2002.
- [14] Rafael Gutiérrez Girardot, “La novela del artista en época contemporánea”, en F. Tomás (ed.), *En el país del arte. 3^o encuentro internacional. La novela del artista*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 13-28.
- [15] Francisco Calvo Seraller, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid, Biblioteca Mondadori.
- [16] J. L. Villacañas, *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*, Madrid, Verbum, 1993.
- [17] Miguel Corella, *El artista y sus otros. Max Aub y la novela de artista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.
- [18] Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías (1800-1801)*. Versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1980.
- [19] V. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986: “La tradición de la ruptura”, pp. 15-38.
- [20] Juan M^a. Calles, *Esteticismo y compromiso. La poesía de Max Aub en el laberinto español de la Edad de Plata*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.

© Juan María Calles 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

