

## **Los progresos del símbolo. De Shakespeare a Dante Gabriel Rossetti**

Me interesará aquí qué puede ser el símbolo en literatura, por qué Shakespeare parece haber sido, excepto hacia el final, renuente a él (a pesar de otras opiniones), y por qué, a medida que transcurre el tiempo y hacia el siglo diecinueve, la cantidad de símbolos parece acrecentarse hasta hacer de la literatura el depósito natural de esas condensaciones semánticas. En otras palabras, me interesará la relación directa entre una literatura escasamente simbólica como la de Shakespeare y la realidad que éste parecía habitar, en contraste con la relación que una literatura altamente simbólica como la de Dante Gabriel Rossetti parece mantener con la realidad que éste habitó.

Un contexto de realidad liberal, definido como aquel en el que el proyecto del individuo puede ser todavía el proyecto del estado, hace, según entiendo, que la literatura concebida dentro de sus límites esté libre de necesitar símbolos. Estos elementos discursivos se imponen, según creo, cuando el contexto de realidad es presentado como inamovible, como un aparato político cuyas condiciones de funcionamiento están afectadas como por una suerte de duración indefinida. Si el proyecto poético-teológico-político de Edmund Spenser se asentaba en el recurso sistemático al símbolo, ello ocurría precisamente por el tipo de realidad política que este poeta pretendía configurar, 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 construcción de la historia que no producía presentes políticos riesgosos sino que buscaba reproducir las condiciones de su propia permanencia, el símbolo (si se quiere, el símbolo spenseriano en particular) parecía prefigurarse como el más adecuado condensador de la experiencia política y estética posible dentro de los límites de tal construcción de realidad. De hecho, si el presente es, según esta configuración absolutista de la historia y de la realidad, pensado como inmutable, ¿para qué correr peligrosos albueros con la exploración aventurera de particulares inmanejables o imprevisibles? 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, y suplantarlas por narraciones que expusieran una imagen unívoca y eterna de la realidad, imagen en la que las aventuras fuesen sólo de orden alegórico.

El símbolo podría ser, entonces, 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, en el ámbito de la literatura inglesa de esta época, parece ser, en consecuencia, la de convertir la mencionada opción política en un programa estético. La exploración 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 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. El símbolo fue 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. Propongo, en este sentido, que Shakespeare habitó sobre todo esta segunda modalidad, de acuerdo con los principios ya descritos que definen las realidades liberales.

John Danby, en *Poets on Fortune's Hill*, dice que la institución monárquica era:

...arbiter of usefulness and the rewarder of faithful service...the centre of the state organization, its consciousness of acting by choice rather than chance.

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. 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 sobre la refutabilidad histórica de los príncipes. Estos eran, en el mejor de los casos, un absoluto transitorio. Si ‘choice rather than chance’ implicaba 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 su parte la doctrina 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 Príncipes absolutos. Necesariamente, a dos construcciones diferentes de la historia y de la política, habrán de corresponderles dos estéticas también diferentes. El símbolo tiende a ser un gesto semántico propio de una versión de la realidad en la que las capacidades de remisión semántica de los sujetos son limitadas; los usuarios de la lengua y de la cultura comparten el contenido de esa remisión, cosa necesaria para que la eficacia del recurso sea posible. No hay símbolo allí donde una remisión general a elementos compartidos de una cultura no sea posible. Por esta misma razón, los símbolos no son sutiles, y su difusión necesaria los obliga a obedecer la rápida economía del esquema.

Tal vez hayan sido George Wilson Knight y Derek Traversi los campeones de la crítica simbólica en Shakespeare, y William Empson el primero en oponérseles. No sé qué opinarían Knight y Traversi del comentario que me animo a formular aquí, pero en mi opinión no es la frecuencia simbólica lo que caracteriza y trae hasta nuestro presente la producción de Shakespeare, sino precisamente su renuencia a él, o bien la astuta política discursiva de adoptar alternativamente uno u otro modo de presentar la realidad. Cuando afirmo, no obstante, la general renuencia de Shakespeare al empleo del símbolo, digo que su discurso dramático prefería las construcciones relativizadoras de las instituciones de su presente, 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 consideraran 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, 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 solamente cuando lo necesitó.

Sin ser en absoluto el ‘mouldy tale’ con que Ben Jonson lo recibió, *Pericles*, por ejemplo, es ciertamente propenso al símbolo, y su evidente esquematismo constituyó quizá la razón fundamental de su apreciación en esos tiempos jacobinos, tan receptivos a los esquemas y 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 vivacidad de su arte, agitada por esa característica vibración de las irrupciones particulares. Shakespeare parece construir 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*), 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 esta misma obra amenaza con ver anquilosada 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 lo impiadoso.

**Milton/Dryden/Pope.** Tal vez la obra capital del esquematismo haya sido la epopeya miltónica. Si en Milton los símbolos no se notan, es porque en su discurso ellos lo constituyen todo, porque casi no hay otra cosa allí. Por lo demás, los particulares de Milton son particulares siempre imposibles. No hay ‘prosa del mundo’ en sus poemas épicos. Por esta razón, en los poemas miltónicos no hay nada que condensar, nada que esquematizar. 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.

Tal vez la línea de descenso del símbolo haya sido emprendida involuntariamente por los trabajos de John Dryden, en los que el esquematismo, encarnado en símbolos refinados, habla con su proliferación de un mundo demasiado cerrado ya, demasiado dispuesto a colapsar en la decrepitud de su 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 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 positivo de Milton y la fase simbólica negativa 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 esquematizar 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. Elevado hasta la alta planicie de una sublimación ideológica sin precedentes, hasta las alturas de un refinamiento cada vez mayor, el arte literario en manos de Pope emprendió una retirada también 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 remedio contra el cargo de simbolización sistemática. Sólo que la lengua de los dioses será siempre simbólica aún cuando sea trivial, pues allí arriba 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 hacen propicia la sorpresa. 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, pero sólo como fatigan a veces algunos cielos.

**Wordsworth.** Cuando llegan los Románticos el símbolo experimenta una nueva fase. La diferencia que la poesía genera desde sí misma es, según Wordsworth mismo, la de

propender a un modelo de habla vulgar, pero concebido ahora en las antípodas del símbolo heredado. Wordsworth pretendió en un famoso prefacio del año 1800 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 cuasi místico a la simpleza del habla. ¿Cómo resolvió esto Wordsworth? Para éste, era el sujeto mismo de la enunciación poética lo simbólico, lo trascendente, y por ello su lenguaje podía descender sin riesgos hasta la elocución vulgar. Un diccionario rebajado, que implicaba la disolución completa de la memoria de Pope -cosa que Byron tanto deploró-, se compensaba en Wordsworth con la canonización metafísica del poeta. Por esto, el diccionario común y abigarrado de la poesía por un lado 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 lo había sido en tiempos de Pope y de Johnson- al productor elevado de ese discurso, ese sujeto canonizado con su misión trascendente, esto fue posible porque la realidad que ahora envolvía al poeta había sido hecha aséptica ex profeso, sin otra historia que la que permiten la mineralogía y la botánica. 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 sólo se le confería, así, a quien, defendido de toda erosión política por su sedicente a-historicidad, jamás tendría necesidad de usarla.

**Tennyson/Rossetti.** Da eficiente cuenta del espíritu de la poesía tennysoniana 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. El punto de vista tennysoniano parece recluirse en el sujeto, mientras que la realidad, afuera, se mueve y se transforma amenazadoramente. La fuerza metamórfica de la realidad es el nuevo riesgo para este sujeto que se quiere a sí mismo inamovible en su petrificación moral. La operación tennysoniana se comprende mejor si se imagina al anterior sujeto wordsworthiano, pero desprovisto ahora del seguro aséptico de una realidad prefabricada para él, y arrojado bruscamente, en cambio, a una

realidad satánica. Sin embargo, siendo para Tennyson el sujeto y la realidad términos opuestos en su contenido político y estético, ambos deben repartirse la responsabilidad simbólica; ninguno puede asumirla por separado. El símbolo, por lo tanto, estará para Tennyson en una relación, relación que es para él el discurso poético mismo. Ya que ni el poeta ni la realidad saben en esta poesía, aisladamente, lo que es la verdad, a fin de suplir esta disyunción irresoluble, Tennyson inventa la sublimidad físicamente desapropiada de su discurso. La poesía se vacía de cuerpo y es solamente memoria que habla, la voz de una Proserpina que manara ansiosos deseos desde lo oscuro. Contra Wordsworth, es ahora la relación de la poesía-memoria, y no el poeta, el símbolo que Tennyson instaaura.

Las diferencias que el arte de Rossetti genera, a partir de las coerciones ideológicas de la doble herencia keatsiana y tennysonianana, 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 lenguaje literario alguno. 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, sería el sitio donde sólo habría pérdida (política y estética) de vida. Rossetti simbolizó, de este modo, no sólo los elementos del 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. Semejante exclusión política de toda presentación de realidad hecha con vulgar material consuetudinario, tuvo como resultado una tal imantación ideológica sufrida por su discurso poético, que todo allí, como en un agujero negro, tiende a condensarse hasta el extremo. Y luego, efecto final y fundamental, esta condensación acaba dotando de compacidad a ese mundo espectral que su poesía presenta, 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).

Esta simbolización masiva del lenguaje poético que Rossetti llevó a cabo, parece estar en proporción directa, una vez más, con la configuración de realidad pensable y posible en su época. El imperio 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 política cerrada en sí misma, que había eyectado de su interior político al propio sujeto sensible. El arte, desde luego, también generaría sus mundos cerrados y paralelos; pero 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 se tomaba como lengua natural el lenguaje común de los hombres comunes? Era necesaria la creación de una lengua tan incomprensible como la vicisitud, como la circunstancia única de esa eyección política. Cuanto mayor fuese la distancia política puesta por la realidad a los deseos estéticos, mayor debía ser la distancia estética respecto de la lengua política. La vía para esto era, en consecuencia, el levantamiento de una acrópolis lingüística inconfundible con los momentos vulgares de la dicción. La compacidad simbólica de Rossetti es 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, paradójicamente, eludir los compromisos del tiempo, que son vulgares pero que son políticos. Si el instante es, además, el símbolo simbólico de Rossetti mismo, es porque el instante, ese naufragio del tiempo, es también un espacio en el que Rossetti proponía la sustitución de la miserable vitalidad política que vulgarmente nos compone (y que se da en el tiempo), por una memoria estética ideal, que habitaría 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 la droga, o la poesía, le permitieron por algún tiempo comprar instantes en la infernal 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 Verona para matarse, porque la estética había muerto por errores políticos irreparables, y que compró a tal fin los exquisitos venenos de su solución?

David FIEL (UNPSJB)