

EL SILENCIO DEL SÍMBOLO POÉTICO.
SOBRE EL DRAMA CALDERONIANO «LA TORRE»,
DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

TERESA ROCHA BARCO
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Si algún autor de la «Joven Viena» ha sabido reflejar la tensión existencial que el desmoronamiento del orden habsbúrguico en 1918 supuso para el ilustrado burgués del *fin de siècle*, si alguno ha vivido con seriedad consecuente la certeza de estar presenciando los «últimos días de la humanidad» (como dirá Karl Kraus) y, alejado del consuelo vano de los valsos y el teatro, ha asumido el compromiso moral, consigo mismo y con su tiempo, de encontrar una salida esperanzada al caótico vacío de aquel desconcertante nuevo mundo, sin verdades universales ni fundamentos metafísicos, que condenaba al poeta al aislamiento en el polémico jardín de la contemplación esteticista¹, si algún vienés, en suma, ha sabido representar en su vida y en su obra la más genuina esencia de lo austríaco elevándola a categoría universal, ése es Hugo von Hofmannsthal².

¹ Sobre el motivo del jardín, frecuente en los autores de la Joven Viena no sólo como sinónimo de la propia utopía estética sino también como escenario donde problematizar esa postura vital, cf. Schorske, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, págs. 293-332.

² A diferencia de las artes plásticas que aspiraban a la formación de grupos sobre la base de principios estéticos (como demuestra en 1897 el movimiento que aglutinaba a Klimt, Moser, Olbrich o Roller bajo el nombre de «Secession»), en la vida literaria del cambio de siglo no se llegó a ningún tipo de agrupación. Ese incoherente grupo de amigos asiduos del Café Griensteidl que dieron en llamarse «Joven Viena» no es sino el reflejo cultural de una necesidad política surgida de la amenaza de anexión a Alemania (sobre todo tras el fracaso de 1866 en la guerra contra Prusia y el crack bursátil en 1873). Cf. Wunberg, Gotthart, *Die Wiener Moderne*, Stuttgart, Reclam, 1981, págs. 12 y ss.

Por la insólita supervivencia de la vieja cosmovisión basada en el poder de la *forma*, en la capacidad del lenguaje para reunir y expresar la verdad del mundo en un solo relato, así como por lo abrupto del choque frontal de la misma con el caos del mundo moderno tras la desintegración de la doble monarquía danubiana, Austria-Hungría vivió con especial virulencia los profundos cambios que se estaban produciendo en casi toda Europa como consecuencia del paso de un orden semifeudal e imperialista, donde primaban los valores colectivos, al estrés frenético del mundo moderno, mecanicista, individualista y liberal. ¿Acaso es posible pensar o hablar con coherencia sobre alguna cosa (se pregunta lord Chandos en su ficticia carta de 1902³) cuando el lenguaje y las formas heredadas se han revelado como envoltorios vacíos y, más grave aún, como una angustiada condena que impide al hombre acceder a la verdadera naturaleza de las cosas? ¿Cómo representarse el mundo cuando los festivos bailes de la corte, y la vida social en general, se han convertido en una especie de grotesca mascarada? ¿Qué modelo de vida o de actuación es el correcto cuando ha desaparecido el manto protector del orden cósmico, dejando al individuo suspendido en el vacío? Pero, por otra parte, ¿cómo renunciar al esplendor de aquella edad dorada en la que sólo estaba permitida la entrega estética a los gozos de la vida sin atender a los feos problemas sociales o políticos, a la sordidez de la muerte que amenaza desde el muro del jardín? El vienés de principios de siglo no quiso renunciar a esa ilusión, a su sueño amado de un orden «barroco», siempre más soñado que despierto, que él sin embargo sentía como lo auténticamente real; un paraíso perdido que, sin embargo, aún parecía reflejado en el entorno: en los palacios y jardines de Viena, en su música, paisajes, su teatro... El «hombre póstumo» moderno⁴ observa melancólico las ruinas de una ficción caducada en la que él había ostentado el papel protagonista, y cuando sale de revivir en el teatro aquel glorioso pasado, se plantea seriamente si esa ilusión no es más real que el sórdido presente. La cultura teatral y musical vienesa servía precisamente a este anhelo de una juventud dorada, pero limitándose a provocar sentimientos que, en vez de elevar el espíritu, lo dejaban oscilando a medias tintas entre sueño y realidad, entre pasado y presente, entre lo jovial y lo serio.

Especialmente en Austria-Hungría (dado el poder de la tradición aristocrática y barroca) resultaba difícil aceptar alguna forma de compromiso social de la literatura. En general, la 'vida' es entendida y celebrada en el mundo intelectual del cambio de siglo como expresión de un ambiguo biologis-

³ Esta carta, testimonio de la crisis de la conciencia y del lenguaje que inaugura una nueva etapa en la historia de la literatura alemana, ha sido publicada en español, con prólogo de Claudio Magris, por el Colegio de Arquitectos de Murcia, 1981.

⁴ Cf. Cacciari, Massimo, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Barcelona, Península, 1989.

mo místico en el sentido del vitalismo de Nietzsche ('vida' como vaga adhesión empática o intuitiva a la totalidad de lo real, a la interconexión de todas las formas de existencia) que se convierte en una fórmula lo bastante imprecisa como para sustentar una cosmovisión esteticista. La praxis alienante de la vida cotidiana es inconciliable con las leyes del arte, que no se comprenden como abstracciones de una experiencia concreta sino como ideas absolutas. Acuñación extrema de este esteticismo es la de Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans o Gabriele D'Annunzio, cuya pose inmoralista y exclusivista está también en el origen de las tensiones sociales que implica la palabra *décadence*⁵ y cuyas consecuencias morales preocupan desde el principio al joven «Loris» (pseudónimo con el que nuestro autor se da a conocer en público). Es ciertamente difícil trazar la frontera entre el desprecio diletante-arrogante de la vida y la necesidad artística de distanciarse de ella, pero esa sutilísima frontera, esa contraposición dialéctica (y en realidad sólo aparente) entre el «Künstlergarten» y el «Dilettantengarten»⁶ se convierte en el impulso básico que anima toda la obra de Loris.

Hofmannsthal comprende su misión como una tarea mediadora (entre pasado y presente, entre individuo y comunidad, entre autor y receptor, o entre lo simbolizado y el símbolo) que está orientada, primero, a superar el aislamiento hedonista de su generación, y segundo, a inculcar en un pueblo desintegrado y confundido ese sentimiento de totalidad, de pertenencia a un oden mítico supraindividual, que antes de la guerra se manifiesta como experiencia mística de unión con todo lo existente y que después de 1914 se transforma en la esperanza de construir, con ayuda del teatro como acontecimiento epifánico, una nueva síntesis espiritual por encima de las diferencias sociales de clase, reclamando la viva presencia entre las ruinas de Austria de los más altos valores de la tradición europea. La guerra y la postguerra habían rasgado, tanto en Austria como en Alemania, la cohesión necesaria entre la base social, material, y unos valores espirituales o estéticos comunes. Hofmannsthal entiende su compromiso como una labor restauradora de esa unidad mediante un programa político-cultural (del que forma parte, por ejemplo, la fundación de los festivales de Salzburgo) para recuperar la «tradición» (una tradición referida siempre a un mítico estado anterior de unión de ambas esferas, de totalidad). Su meta es, pues, la síntesis entre sociedad y cultura. En sus artículos y ensayos posteriores a la guerra se sirve de los

⁵ Me refiero a la pérdida de la identidad social del poeta, una especie de *outsider* integrado cuya reclamación de autarquía para el arte va ligada a su seguridad de rentista o protegido de un mecenas, al margen en todo caso de requerimientos editoriales o de mercado, lo cual convierte a la literatura en un lujo burgués y hace que el libro pierda su dimensión comercial.

⁶ Cf. sus apuntes de diario de 1894 en: Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, ed. Bernd Schoeller, Frankfurt/M., Fischer, 1979, tomo *Reden und Aufsätze III*, págs. 380 y ss.

pares opuestos sociedad/comunidad, nación estatal/nación cultural y los aplica a esa disparidad existente entre la situación fáctica de la sociedad y el propio ideal normativo. Pero esta dualidad acaba demostrándose como la más clara expresión del insalvable abismo entre las utopías político-sociales del autor y el desarrollo histórico real de Europa.

«Es duro pelear contra una sociedad dominadora, pero más duro es aún tener que postular una que no existe»⁷. Inevitablemente, el artista debía expresar verdades para una humanidad que desesperaba del orden social como tal, y Hofmannsthal lo hizo, como digo, desde el primer momento: antes de la guerra, asumiendo la tarea de reproducir en el caos del mundo la armonía de la totalidad que el poeta visionario era capaz de percibir en ciertos instantes místicos de epifanía donde se disuelven todos los límites (de espacio, tiempo, conceptos o medidas) que mantienen preso al individuo; después de la catástrofe, sumergiéndose en la mítica grandeza del legado cultural europeo para proponer al presente el reto de una nueva idea de Austria⁸. Pero las fisuras en el cuerpo social habían llegado demasiado lejos y ya no podían tolerar la redención a través de la armonía estética. Así, el gran drama *La Torre*⁹, esa ambiciosa adaptación de la calderoniana *vida es sueño* que ocupó a Hofmannsthal desde el cambio de siglo hasta poco antes de su muerte, fuerza al máximo el motivo tan austríaco de la confusión entre sueño y realidad, o entre poesía y vida, para llegar justamente (en la última versión, *Torre-2*, de 1927) a la certeza contra la que nuestro autor luchaba: ni el orden soñado de la poesía, ni el trascendente orden barroco donde la vida política se deja conducir por el espíritu, tienen ya siquiera voz para existir en el desencantado mundo de la historia; no son más que un espejismo relegado para siempre al silencioso no-lugar de la utopía. En esa última versión, el silencio impresionante del Segismundo vienés, atrapado en la torre de sus propios sueños, no es sino el signo de un conmovedor martirio inútil, de un inmenso sentimiento de soledad y de encierro en esa endeble ficción del lenguaje que nos impide acceder a la verdadera naturaleza de las cosas. Con Segismundo, el dolor de un poeta incapaz de salvarse a sí mismo se traduce en un ceremonial de luto por la humanidad entera, convirtiendo el destino simbólico del héroe en una angustiada elegía por el abandono acaecido del espíritu en el frenético caos del mundo moderno.

Ante este colosal fracaso del símbolo poético en la labor de mediación (*Sein-Werden*) que se le ha encomendado, ante su imposibilidad siquiera de expresar una unidad atemporal en el abismo del tiempo, palidece cualquier

⁷ Hofmannsthal, *El libro de los amigos*, trad. M.A. Vega, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 135.

⁸ Cf. «Die österreichische Idee» (1917). En: Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, o. cit., tomo *Reden und Aufsätze II*, págs. 453-458.

⁹ Hay traducción en la Universidad Nacional de Córdoba (R.A.), 1973.

otra circunstancia subjetiva, incluido el miedo apocalíptico que pudiera atormentar a Hofmannsthal y a su privilegiado círculo burgués a raíz del desmoronamiento de la monarquía danubiana. Desde la profundidad melancólica de su «denkende Seele» («alma pensante») vienesa, Hofmannsthal contempla cómo la violencia arrolladora de los acontecimientos reales va desintegrando poco a poco aquella mítica totalidad en torno a la que gira su universo intelectual, y cómo en su drama *La Torre*, que trata de dar forma a esa experiencia¹⁰, una sanginaria fatalidad histórica encarnada por el dictador Olivier acaba arrasando con cualquier otra posible instancia sobrepersonal, incluido el propio Segismundo, el último bastión de aquel soñado reino de la necesidad donde adquiriría su fuerza la magia poética¹¹.

Hacía falta un fuerte respaldo teórico para llegar a la sobriedad que tiene la última palabra en *Torre-2* (1927) y que contradice bruscamente el final esperanzado de la primera versión (1925), y éste se produce en el momento justo, gracias a un insólito encuentro de Hofmannsthal en abril de 1924 con el manuscrito original del trabajo de habilitación de Walter Benjamin acerca del drama barroco alemán¹². Es un cruce casi milagroso de dos trayectorias intelectuales absolutamente dispares (entre otras cosas por el talante político conservador del vienés y marxista del berlinés). La relectura de *Torre-2* desde la perspectiva teórica del *Origen del drama barroco alemán*¹³ ha demostrado ser una interpretación del drama desde la más profunda y reprimida esencia espiritual del autor vienés, desde lo que él (por su educación, entorno social y principios morales) tenía la obligación de callar de sí mismo, pero encuentra al final de su vida contundentemente expresado ahí: «El destino es la entelequia del acontecer en el terreno de la culpa». La criatura culpable del *Trauerspiel*, abandonada a su suerte en la imparable sucesión de catástrofes que constituye su mítica experiencia de la historia, renuncia al «estado de gracia» y a cualquier horizonte mesiánico, quedando sumergida por completo en el profundo desconsuelo de su condición terrena; pero en ese estado melancólico, alejado del mundo e inmerso en sus propias ensoñaciones, el hombre barroco realiza una experiencia radical de la propia transitoriedad que le permite recuperar de algún modo lo eterno «rescátándolo» del tiempo (o de la muerte, una figura suya) en la expresión alegórica, esa (para Benjamin) inscripción jeroglífica de la historia misma como ruina sobre la facies hipocrática de la naturaleza: «Las alegorías son en el

¹⁰ Cf. Las cartas a su amigo Burckhardt: Hofmannsthal-Burckhardt, *Briefwechsel*, eds. Margret Dietrich y Heinz Kindermann, Heidelberg, Lambert Schneider, 1982.

¹¹ Cf. Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze II*, o. cit., pág. 145.

¹² Cf. Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

¹³ A ello he dedicado una tesis doctoral cuya defensa pública tuvo lugar en la Universidad de Santiago de Compostela en febrero de este año.

reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas». Las citas y referencias al complejísimo texto de Benjamin que se encuentran en los apuntes de Hofmannsthal, así como los testimonios de la correspondencia iniciada entre ambos y de su inmediata repercusión en los artículos y proyectos literarios de nuestro autor, demuestran suficientemente lo decisiva que aquella extraña revelación sobre sí mismo¹⁴ le había resultado.

El hecho de que Hofmannsthal necesitase el sólido respaldo de la teoría benjaminiana acerca los propios requerimientos internos, tanto argumentales como formales, que él sin duda ya intuía desde la concepción inicial de *La Torre* a principios de siglo, revela en primer lugar la magnitud del debate interior del autor a raíz de la crisis lingüística de lord Chandos, y justifica sobre todo moralmente no sólo el polémico final de *Torre-2*, que relega al poeta (Segismundo) al silencio, sino la igualmente criticada elusión del camino hacia un nuevo lenguaje que había propuesto el desesperanzado lord.

Sin duda el escepticismo lingüístico que invade a todos los autores del *fin de siècle* vienes no era incompatible con esa confianza ilimitada en el «poderoso secreto del lenguaje» de la que Hofmannsthal deriva su ambiciosa obligación como poeta y que le impide, a pesar de todo, verse tempranamente abocado al silencio o embarcarse en la búsqueda de un nuevo lenguaje ilegible: sólo el poeta será, en todo caso, capaz de «curar» en el símbolo el catastrófico curso de los acontecimientos ligándolo a la legitimidad última de un orden esencial. Esta postura tiene seguramente mucho que ver con su carácter y educación vieneses, en especial con su capacidad para medir la realidad con los sueños y viceversa, es decir, con esa confusión tan austríaca entre lo soñado y lo real que Hermann Broch sospecha ya en el niño Hofmannsthal, asiduo del teatro¹⁵, y que permite a nuestro autor sostener la paradójica tesis de que lo real es algo sólo aparente (soñado) detrás o por encima de lo cual se esconde una «realidad más elevada» a la que el artista es capaz de acceder en instantes de trance (o sueño). Según esta concepción, el poeta sería el único capaz de romper las barreras del lenguaje instrumental y de fundirse con los contenidos del mundo en una armonía infinita a la que él debe dar voz en su palabra para hacernos así sentir también «den Geist des Sinnlichen und die Ewigkeit des Augenblicklichen» («el espíritu de lo sensual y la eternidad de lo instantáneo»)¹⁶, pues en ello consiste la verdadera sabiduría.

El símbolo hofmannsthaliano es, pues, un ser vivo que reproduce en el lector ese instante sublime, es decir, que suspende todas nuestras actividades

¹⁴ Cf. su apunte de diario nada más concluir la lectura del *Ursprung*: Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III*, o. cit., pág. 579.

¹⁵ Cf. Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972.

¹⁶ Cf. Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III*, o. cit., pág. 465.

cotidianas, incluidas las del intelecto, para ponernos en contacto a través de una especie de oración con otro mundo donde aguarda una presencia que nos humaniza. A pesar de lord Chandos, este simbolismo del lenguaje poético como unidad de sensible y suprasensible, o como instrumento que posibilita la trascendencia lógica hacia una «idea» inexpresable pero eternamente efectiva en él, no pudo entrar en crisis porque, según incluso el propio Mauthner, es un uso del lenguaje perfectamente lícito. Lo que ya resulta más dudoso es la posibilidad de traducir o de ubicar siquiera el símbolo en el mundo de los entes. Es decir, la posibilidad que no descarta Hofmannsthal (y que sostiene a duras penas su Segismundo en *Torre-I*) de poner en movimiento esa «inmediatez trascendente» del poema.

Si en los grandes dramas alegóricos había resultado posible que el *Devenir* de la acción transparentase el equilibrio mítico del *Ser* mediante anuncios o símbolos fiables de los poderes actuantes en la historia, en el argumento calderoniano de *La vida es sueño*, donde el manto protector orden cósmico ha desembocado en un incontrolable «estado de excepción» que reduce al absurdo todos los viejos signos que sustentaban la armonía del gran teatro del mundo (o de la vieja Monarquía Danubiana y su cosmovisión) para dejar que poco a poco se abra paso el fatalismo mítico de «lo necesario en la época»¹⁷, quedaban realmente pocas posibilidades de preservar siquiera en la utopía la anhelada paz del símbolo. Pero Hofmannsthal no podía renunciar a lo que había constituido el objeto de toda su trayectoria poética. La técnica de la «doble conformación»¹⁸ que entonces discurre para asegurar algún final esperanzado al drama de su tiempo convierte el final de *Torre-I* en un inestable artificio que las certezas teóricas de Walter Benjamin acabarán por hacer estallar en toda regla. Es la desintegración de la forma barroca con la que Hofmannsthal pretendía representar en este drama el conflicto esencial entre espíritu y potencia política¹⁹ para «liberarnos de él» y de este modo poder iniciar la reconstrucción del mítico «Welt der Bezüge» («mundo de las relaciones»). El libro de Benjamin actúa, por tanto, como catalizador en el proceso lógico que inevitablemente conduce al *Trauerspiel* y a su ausencia de forma, es decir, a la negación radical de la utopía clásica de la *Kultur*, del ideal de la política como morada que garantiza la participación del individuo en la ceremonia de la totalidad. Ello significa, sin duda, el fracaso estrepitoso de este segundo camino no-místico hacia el compromiso social que Hugo von Hofmannsthal había iniciado tras la guerra y que centraba su esperanza en la labor restauradora de las formas míticamente presentes en la tradición espiritual austríaco-europea, y muy especialmente en

¹⁷ Cf. la correspondencia Hofmannsthal-Burckhardt, o. cit., pág. 203.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 130.

¹⁹ Sobre ello, cf. Cacciari, *Drama y Duelo*, Madrid, Tecnos, 1989.

el drama barroco. Desde la implacable dureza de su carácter prusiano, el joven Benjamin había puesto ante sus ojos lo problemático de pretender cubrir de irrealidad la vida despierta con un sueño como el calderoniano, carente además de las seguridades que se le atribuyen: las propias dudas del drama de Calderón, el espejismo de su orden metafísico jamás realizado, habían revelado la coreografía de la corte como mera ocultación de una catástrofe que el rey, carente ya de legitimidad, no puede ser capaz de controlar, reduciendo de este modo la cosmovisión barroca al puro y simple juego de la *vanitas* y a la inmanencia absoluta de su lenguaje «alegórico». Es, por tanto, el propio drama barroco español, sus incertidumbres, sus preguntas, el que conduce al *Trauerspiel*; y el gran mérito de Hofmannsthal es haber sabido reconocerlo.

Se ha demostrado también que a este pesimismo del drama barroco benjaminiano que se traduce en la versión definitiva de *La Torre* le estaba aproximando ya su propia constelación dramática desde el cambio de siglo. La desconfianza moderna en todo lo meramente racional-lingüístico había cargado no sólo *Torre-1* sino también los dramas griegos de Hofmannsthal, con la tensión pretrágica del ritual (la tensión entre palabra y acción), sustituyendo progresivamente la retórica verbal por el lenguaje del gesto y de la pantomima. El príncipe Segismundo, prototipo del héroe dramático de Hofmannsthal que participa de una mítica totalidad y cuya personalidad se identifica con el propio *Telos*, tampoco se puede expresar con la palabra. Por eso busca desesperadamente la acción simbólica que le permita realizarse en el mundo de la historia. Y es precisamente en esta búsqueda donde reside su martirio. Segismundo no puede actuar, el mundo real no es para él objeto de posible experiencia, su naturaleza ahistórica, la pureza de su espíritu contemplativo, pierde su superioridad mesiánica cuando el pueblo sublevado deposita el poder en sus manos, porque sólo entonces demuestra su impotencia para detener la implacable catarata de la historia. Así, en *Torre-2*, el enmudecido príncipe fracasa ante el *Ungeist* de la potencia política (el dictador Olivier), a la que ni siquiera opone resistencia porque reconoce a priori su imposibilidad de actuar en un mundo abandonado por el símbolo. Es de esta manera como la «historia natural» benjaminiana irrumpe en el *Trauerspiel* de Hofmannsthal convirtiendo su espacio y su tiempo en un círculo cerrado, en imparable sucesión de catástrofes que deja al individuo a merced de una instancia nuevamente legitimada por esta vía: la Providencia divina. Pero ¿tiene la palabra del mesías todavía un espacio en este mundo? Segismundo no sale de la torre, ni siquiera en la primera versión: el poeta sucumbe al propio encierro, a la soledad esencial de su lenguaje. ¿Ha cumplido con ello su misión? ¿Ha servido para algo su martirio?... He aquí la duda irresuelta de las dos versiones de *La Torre*: la inquietante pregunta por la posibilidad de superar el silencio de la *Engelsprache* del poeta.