

EL ROMANTICISMO INGLÉS

FRENTE A LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA

David Jiménez Panesso

Uno de los aspectos más interesantes del romanticismo es la decidida fusión que ocurre en ese período entre la poesía y la crítica literaria. Con frecuencia resulta difícil separar, en ciertos autores, su importancia como poetas de su importancia como teóricos y críticos de la poesía. Tal es el caso de Coleridge, de Wordsworth, de Shelley e, incluso, de un poeta puro como Keats, cuyas cartas son testimonios imprescindibles de autoconciencia creativa. A tal punto llega esta fusión que hoy parece haber un cierto acuerdo sobre la necesidad de reconsiderar la literatura de esa época intentando deslindar las explicaciones que los románticos dieron de sí mismos y las que hoy son posibles en un contexto histórico más amplio y con conceptos parcialmente diferentes. La época que va de 1780 a 1848 fue tan rica en autodefiniciones, que aun hoy resulta inevitable partir de lo que pensaban de sí mismos y de la poesía los poetas de ese período. Es quizá en estas últimas décadas cuando la crítica y la investigación literarias de lengua inglesa están realizando una más radical redefinición de la literatura romántica, y esto con la pretensión frecuente de destruir o, por lo menos, desmontar ese marco obligado de referencia que mantiene la interpretación dentro de los términos de la propia crítica romántica.

El tema adquiere mayor significación si se tiene en cuenta que lo que conocemos como romanticismo es el preciso lapso histórico en el que se inician muchas de las cuestiones que hoy nos conciernen con el nombre de modernidad. En la crítica y la investigación académica de lengua inglesa, el tema del romanticismo se ha convertido en centro de debates y en campo de experimentación de teorías. Un hecho como éste demuestra hasta qué punto la

ideología romántica, cuyo alcance va más allá de la estética o de las cuestiones técnicas sobre poesía, conserva aun gran parte de su eficacia y es una de las formas vivas de pensar la literatura y su relación con la existencia. En 1988, hace sólo seis años, un escritor que hoy es reputado como el más influyente y el más celebrado quizás entre los críticos de lengua inglesa, se atrevió a hablar ante una audiencia académica, durante el ciclo de conferencias Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard, en términos tan románticos como éstos:

Leo a Wordsworth muy en la forma personal en que leo la Biblia hebrea, buscando consuelo, y no quiero decir alegrar mi ánimo. Con el paso de los años me asalta un creciente horror a la soledad, a tener que enfrentarme a noches en vela y días de confusión en los que el yo ignora cómo hablar consigo mismo. Wordsworth, más que ningún otro poeta, me instruye sobre cómo soportar la pesadez de seguir hablando conmigo mismo.

No creo que sólo el proceso de envejecimiento, las penas de la épica familiar o las vicisitudes del camino se cualifiquen como las verdaderas fuentes de nuestra necesidad de reaprender perpetuamente cómo hablar con nosotros mismos.¹

Esta magnífica forma de hablar de la poesía como si se tratase de una experiencia personal significaba desafiar las convenciones académicas que suponen, hoy más que nunca, que el saber carece de sujeto y que el texto es un objeto lingüístico que debe analizarse técnicamente y dentro de los límites de una ciencia descriptiva y neutral.

Entre los presupuestos de la ideología romántica que parecen mantener algún grado de validez o, por lo menos, de perseverancia en las discusiones sobre poesía y estética podrían enumerarse los siguientes:

40 *Friedrich Hölderlin*

1. El poema es una unidad autónoma con respecto a las condiciones históricas en que fue producido. Las diferencias y oposiciones que sintetiza no le causan ruptura, pues la poesía se realiza como tal en un nivel de orden espiritual superior e independiente de la realidad empírica.
2. El poema es creación de una subjetividad libre y autotética, de una conciencia ideal integrada. El poema es expresión de ese yo autónomo, cuya interioridad nunca puede ser reducida del todo a la vida social externa.
3. Toda auténtica poesía es esencialmente simbólica, en oposición a los discursos retóricos en verso que proceden por alegorías. La alegoría es una traducción mecánica de nociones abstractas a imágenes sensoriales. El símbolo revela un nexo orgánico, natural, entre lo universal y lo singular. La poesía, por su carácter simbólico, descubre la esencial unidad del universo, el nexo invisible que une lo temporal con lo trascendente.

En estos tres puntos podría muy bien sintetizarse lo sustancial del pensamiento romántico sobre poesía y lo que habría que cuestionar y sobrepasar para desprenderse de una ideología que ha predominado a lo largo de la poesía moderna, desde Wordsworth hasta Yeats, incluyendo el surrealismo y, en términos más generales, casi toda la vanguardia, sin que, por otra parte, sea ajeno tampoco a la novela, pues permea por completo la obra de Proust, la de Kafka y, en buena parte, también la de Joyce.

El romanticismo impuso la idea del arte como realidad distinta y superior al mundo empírico, una realidad regida por las leyes de la imaginación y de la vida interior. Las

únicas certezas posibles para un poeta provienen de su propio yo, según Keats². El genio poético no puede madurar en virtud de la ley y el precepto sino por sensaciones y por la observación de su propia intimidad. Coleridge afirma que hay poesía allí donde el acto creativo ocurre bajo leyes originadas en el propio creador.³ Estas declaraciones de los dos poetas románticos señalan algunas de las dificultades para evaluar las relaciones entre artista y sociedad durante la época romántica. Sin duda, la consecuencia positiva de la idea del arte como realidad superior consistió, como bien lo explica Raymond Williams, en que de allí surgió la base inmediata para una importante crítica de la naciente sociedad industrial.⁴ De allí surgió también la necesidad de apelar permanentemente a una naturaleza humana no enajenada, a un hombre natural todavía en posesión de su propio yo y de sus pasiones. De allí también el énfasis romántico en los sentimientos y, sobre todo, en el amor. Y de allí, por último, la antinomia entre el principio del yo, gobernado por la naturaleza y la sensibilidad, mundo propio de la poesía, y el mundo histórico real gobernado, como dice Shelley en su *Defensa de la poesía*, por un dios cuya encarnación visible es el dinero.

El riesgo de estas posiciones extremas residía, claro está, en el aislamiento del artista con respecto al mundo social tal como es, y en la pérdida, a causa de ese mismo aislamiento, de su filo crítico, de su eficacia sobre el lector común, pues éste tendía a sumergirse cada vez más en la vida enajenada. Lo que importa resaltar, en todo caso, es el énfasis puesto en un modo de experiencia humana y en una actividad que el progreso de la sociedad parecía próximo a sepultar. William B. Yeats, el gran poeta irlandés de este siglo, aún se mantenía en el espíritu romántico cuando escribió: “¿Cómo podrán las artes sobreponerse a la muerte lenta de los corazones de los hombres que llamamos progreso del mundo?”⁵ Los románticos respondieron con un intento de mantenerse aparte, o por lo

menos de mantener la poesía incontaminada, en una dimensión que denominaron belleza, imaginación, verdad, interioridad. La función de la poesía en una época de crudo materialismo parecía ser la salvaguarda de lo esencialmente humano, de la verdad natural del hombre llamada entonces con los nombres de pasión, instinto, vida interior, y que ellos veían históricamente amenazada.

Convencidos de que los principios sobre los cuales venía organizándose la nueva sociedad industrial eran activamente hostiles a los principios del arte,⁶ los románticos hicieron de la autonomía artística su ley fundamental. Poner a la poesía a buen resguardo de los fines utilitarios de la sociedad, con la intención de preservar en ella una esencia humana irreductible al hombre histórico concreto entendido como instrumento especializado de la producción, desembocó paradójicamente en la teoría del arte por el arte, de la poesía cuya finalidad es la poesía misma, su belleza y su goce. Por el mismo camino se llegó a la conclusión de que la poesía se alimenta de una fuente de verdad que no es histórica ni, por consiguiente, ideológica, sino trascendente. Sus verdades no son las de la ideología sino que son más universales, intemporales, propias de la Naturaleza y del Alma, no de la historia y de la cultura. Y es cierto que los mejores poemas románticos son casi siempre aquellos que han tratado más escrupulosamente de evitar las formulaciones basadas en premisas intelectuales, filosóficas o científicas, y de escapar a los dogmas de escuelas o de sectas, al contrario de lo que sucedía con la poesía clásica, cuya concepción implica que las verdades de la poesía son las mismas de la prosa, aunque engalanadas con los atavíos propios del poema.

Cuando se leen, por ejemplo, las dos brevísimas estrofas de “A slumber did my *spirit* seal” de Wordsworth, el lector advierte que el tema aparece completamente interiorizado, como una cuestión entre el alma y la naturaleza, sin intervención que pueda atribuirse a autoridad

alguna de origen social. Es un poema, aparentemente al menos, sin verdades generales de tipo dogmático, religioso o filosófico.

Selló un sueño mi espíritu;
los humanos temores
cesaban; ella una cosa parecía
intocada por el paso del tiempo.

No hay ahora fuerza ni movimiento en ella;
ni ver ni escuchar puede;
va con el ciclo diurno de la tierra,
con rocas, piedras, árboles.

(Versión: D.J.)

La experiencia del que ha perdido a la mujer amada aparece expresada en términos exclusivos de regreso a la vida natural. Ni siquiera se habla de sentimientos luctuosos. Se dice que después de un sueño terminaron los temores y ella pasó a ser una cosa más en el curso de la naturaleza. No se interroga por el sentido de la vida, o de la muerte, o del amor. Y, sin embargo, hay un presupuesto ideológico no expreso en el poema: la naturaleza restaura el orden y la estabilidad de la vida, después de que se ha experimentado la muerte como una catástrofe, como un sinsentido. Es importante, con todo, para entender la poesía romántica, captar en la realización del poema esa intención de omitir las fórmulas generales que definen culturalmente el sentido de la muerte, ya provengan de una iglesia, de una doctrina filosófica o de una moral determinada. Su doctrina es aparecer como no doctrinal y su ideología aparecer no ideológica, como si lo poético trascendiese toda ideología y ésta, a su vez, fuese, por definición, antipoética.

La idea de que la poesía —o la soledad interior— puede aislar al individuo y librarlo de las catástrofes de la historia y de la cultura es una de las grandes ilusiones del romanticismo, afirma Jerome McGann.⁷ La función del poema es aniquilar lo factual, lo inmediato, el mundo contingente de la historia, para convertirlo en experiencia interior, puro acto de conciencia, trascendido a un mundo más puro y más verdadero para el alma. Wordsworth, que escribe algunos de sus poemas mientras ocurre la Revolución Francesa —por la cual tanto se interesó al comienzo, hasta llegar a realizar un viaje con el solo fin de mirar de cerca y participar en los acontecimientos— termina desplazando todo lo que en el mundo exterior de la política y de la historia es inadmisibile, insoportable, todo lo que es desastre y ruinas, para asimilarlo espiritualmente en la economía de su vida íntima. Poemas como “Tintern Abbey” (“La Abadía de Tintern”) y “The ruined cottage” (“La cabaña destruida”) son verdaderas dramatizaciones de esta lucha entre la interioridad poética y la tragedia del mundo histórico.

Sin duda, la lírica moderna, desde el romanticismo, mantiene esta condición negativa. Desde que el mundo histórico dejó de ser un tema de celebración para el poeta, la poesía se propuso negarlo y, a su vez, ser negada por él. El poema se mueve, o bien en los espacios de la interioridad, siempre antagónicos a los del mundo real de la historia, o bien en el mundo de la naturaleza, de la vida natural, otra vez en oposición a la vida social. Una tercera posibilidad sería la participación política en poemas que proponen o acogen una utopía, un espacio social o político aún no realizado, para lo cual la poesía (ese tipo de poesía) forma línea momentáneamente al lado de alguna fuerza social que representa esa idea utópica en el mundo histórico.

Jerome McGann, después de argumentar que la poesía no puede trascender el peso de la historia real, concluye que el proceso propiamente poético se resuelve en ideo-

logía, en producción de mala conciencia. El poema está habitado, embrujado, por los fantasmas de la vida histórica real, a los cuales convierte en ilusiones, una manera trágica de sublimar la disociación del sujeto con respecto a las demandas de lo real. La desesperada necesidad de soluciones para las sinsalidas históricas lleva a un poeta como Wordsworth --nunca del todo evadido con respecto a los conflictos de su época y sí más bien profundamente preocupado por ellos-- a convertir los problemas políticos en problemas morales y a desplazarlos al espacio interior en el que la poesía puede operar con ellos. Así, los poemas se convierten en emblemas privados de la tragedia social de la época.⁸

La poesía romantica es, pues, tan ideológica como la clásica, aunque su procedimiento formal implique ocultar lo ideológico tras un velo de sentimiento privado y experiencia interior. Es la ideología la que otorga a todo poema su aquí y ahora, su realidad concreta, proporcionándole los temas, las ideas, los interrogantes y el lenguaje de un momento histórico determinado. Sin esos elementos históricamente fechables y fechados, el poema no tendría con qué dar cuerpo a sus cualidades más singulares, a aquellas que lo hacen único. Un poema es tanto más nuestro contemporáneo cuando más claramente reconocemos lo lejos que está de nosotros en ciertas ideas y creencias. Cuando identificamos en el poema sentimientos e ideas que son nuestros, envueltos en expresiones y convicciones que ya no pueden ser nuestras, nos sentimos interpretados desde un punto de vista ajeno y lejano; el pasado nos interpreta, tanto como nosotros lo interpretamos a él, y así es como alcanza a iluminar nuestro presente.

II

La forma de la lírica pura tiende a ser monológica, expresión de una subjetividad autónoma, según lo había afirmado Hegel en su *Estética*.⁹ Las convenciones del

poema lírico están destinadas a producir la ilusión de una sola voz. El mundo, los otros, el lector, son meros ecos en el interior del poema, no voces separadas, al contrario de lo que ocurre en la narrativa o en el drama, géneros en los cuales el individuo está inmerso en un universo de actos de habla e intenciones diversas y divergentes.

El poema lírico parte de una experiencia privada, una experiencia bloqueada en la actividad normal y sobre la cual se escribe porque su bloqueo no puede resolverse en la vida real. El modelo de tal experiencia es, por supuesto, el amor contrariado. De aquí surge la demanda lírica de una voz individualizada, de una conciencia autónoma que podría entenderse no sólo como fuente y origen de la poesía sino quizá también como su producto histórico.¹⁰ El poema parecería, pues, salir de una interioridad y dirigirse silenciosamente a otra, lo cual implica toda una mitología de voces interiores y de oídos interiores.

“Eloquence is heard, poetry is overheard”, escribió John Stuart Mill, en una breve fórmula que ha hecho carrera en la crítica de lengua inglesa, en especial por la apropiación y el desarrollo que de ella hiciera Northrop Frye en su *Anatomía de la crítica*.¹¹ Traducida al español, la frase pierde gran parte de su fuerza lacónica, del juego de contraste y semejanza entre “heard” y “overheard”. La poesía es algo que se escucha por casualidad, eso es lo que significa “overheard”. Todo sujeto distinto del poeta escucha en el poema lírico una voz que no está dirigida hacia afuera, hacia un interlocutor.¹² En eso se distingue de la elocuencia, del orador que necesita de un auditorio para mover o persuadir. Toda auténtica poesía es, por naturaleza, un soliloquio: el yo se habla a sí mismo en momentos de soledad.

Coleridge pensaba que el poema es una cosa con su propia unidad, organizado de acuerdo a su propia ley y, por lo tanto, libre de toda motivación retórica, de todo fin

práctico por fuera de la experiencia poética misma. Una cosa es la obra de persuasión y otra, muy distinta, la obra de arte. Un contemporáneo de Coleridge, el crítico Hazlitt, siempre desconfió de tal distinción.

Pero aún Shelley, que creía, como Hazlitt, que la poesía debe persuadir, distinguía entre la persuasión propia de la lírica, que ejerce su influencia calladamente, de sujeto a sujeto, y la influencia del retórico que se ejerce directamente sobre el público y hace de tal capacidad para producir efectos prácticos su fin específico.¹³

En su ensayo "Romanticism and the Death of the Lyric Consciousness",¹⁴ Tilottama Rajan sostiene que hay otra manera de comprender la lírica del romanticismo, que implica poner en cuestión la hipótesis monológica predominante en la interpretación del género desde Hegel hasta el New Criticism. La voz lírica, según esta explicación, en lugar de crear su propio mundo cerrado, se inscribe dentro de un espacio intersubjetivo, ya sea éste la historia misma o un espacio de relaciones textuales. Asumir la naturaleza interdiscursiva de la lírica romántica problematizaría el modelo de la unidad cerrada y de la autorreferencia, al revelar las huellas de otras voces dentro de la aparentemente autónoma voz lírica. Un buen ejemplo de ello serían los poemas llamados por Coleridge "conversational poems", en los cuales la efusión del monólogo termina siempre por incluir en la meditación lírica la presencia de otra voz que disiente, como sucede en "The Aeolian Harp". La forma lírica es siempre un monólogo roto, marcado por la exclusión del otro y por el vacío que deja esta ausencia, con lo cual se abre una brecha no sólo en la unidad autorreferencial del poema sino en la conciencia del yo que aparece así escindido. Es el proceso mismo de la expresión el que viene a cuestionar la hipótesis de la conciencia ideal integrada y de la obra de arte como autonomía cerrada en sí. Pero no hay que pensar que tanto la hipótesis como su refutación sean obra de críticos

posteriores al romanticismo. Una y otra pueden rastrearse en el pensamiento poético romántico como momentos distintos del mismo proceso.

El desplazamiento de Shelley, por ejemplo, desde la lírica hacia el drama es un movimiento que puede percibirse, con mayor o menor intensidad, en casi todo el romanticismo, con intenciones de convertir la lírica en algo más interdiscursivo, yasea dramatizándola o narrativizándola. Rajan sostiene que la poesía romántica podría considerarse, globalmente, como un intento de deslirizar el poema para situarlo en un espacio más objetivo. Y cita, para ilustrarlo, el “Himno a la belleza intelectual” y “Mont Blanc” de Shelley, así como las odas de Keats. Incluso los diálogos entre el yo y el alma, tan característicos de la poesía de esa época, son ya una forma de dialogización y a la vez un descentramiento del yo unitario.¹⁵

El concepto de voz lírica se ha convertido, para la actual crítica literaria de lengua inglesa, en un punto de controversia crucial. Tilottama Rajan lo utiliza para replantear la cuestión del romanticismo en términos de intersubjetividad. Este es otro término clave, cuya validez se mide en proporción a su eficacia para señalar salidas a la cuestión de la subjetividad como centro de la lírica. Es, sin duda, la crisis de la noción de sujeto lo que ha originado la urgencia de interpretar la noción de romanticismo y sus implicaciones, por la indisoluble conexión existente entre ambas. Cynthia Chase, en su análisis de “Ode to a Nightingale”, (“Oda a un ruiseñor”) de Keats¹⁶ subraya la necesidad de un viraje más radical. Es preciso abandonar todo concepto que implique relaciones entre sujetos para sustituirlo por otros que den cuenta de las relaciones intertextuales, en especial de los patrones retóricos recurrentes. Mary Jacobus dedica un ensayo al tema de la voz lírica en *The Prelude (El Preludio)* de Wordsworth,¹⁷ para concluir que el concepto de voz implica, de por sí, la ilusión de un sujeto unitario, fuente de atribución y origen único de enunciaciones y experiencias. La noción de voz implica identidad de conciencia, al contrario de la noción de escritura, cuya función es dispersar, fragmentar. La voz sirve siempre

como doble del yo. Wordsworth, en *The Prelude*, dice que el sonido de su propia voz es eco de un silencio interior y Jacobus lee el pasaje como si se tratara de la presencia en la conciencia de un significado anterior al habla, con lo cual ilustra la hipótesis subyacente en la ideología romántica acerca de la primacía de la voz sobre la escritura y de la letra como representación del sonido.

El mito de la voz en la poesía romántica se encuentra íntimamente vinculado con el mito del “oído interior”: escribir es una operación silenciosa que ocurre en el momento en que la experiencia interior se escucha como palabra y se transcribe como registro imperfecto del sentido inefable escuchado en el instante de la inspiración. ¿De quién es la voz que escucha el poeta? Decir que un lector atento y bien dotado podría recuperar o reconstruir, a través de la lectura de los textos, las voces auténticas de Keats o de Shelley, cuya evidencia se encuentra registrada en la partitura del poema, sería aceptar demasiado literalmente el mito de la voz como original primigenio de la poesía y, en consecuencia, del sujeto como fuente última de identidad. Sin embargo, en el mismo Wordsworth parece muy claro que el interior del poeta funciona más bien como una caja de resonancia para múltiples voces. Se diría que el poeta se encuentra como poseído por esa pluralidad de voces y que su expresión en el poema no identificaría tanto una individualidad sino una enajenación: esas voces hablan a través de él pero no lo expresan en su identidad única. Wordsworth lo vivió como una experiencia trascendental y así lo atestigua su recurrente apelación al apóstrofe. Esas invocaciones que convocan espíritus, fuerzas, presencias, almas, se exhalan como si se tratase del mismo aliento con el que respiran y animan los vientos y los bosques: son --dice Jacobus-- “la maquinaria sobrenatural de una naturaleza aun no exorcizada”.

La analogía del arpa eólica, tan amada por los poetas románticos y que se encuentra tanto en Coleridge como en Wordsworth o en Shelley, puede interpretarse en diferentes

direcciones: su música no es atribuible al arte sino a la naturaleza y es por ello de orden superior; es un análogo de la relación entre el mundo interior y el exterior en el proceso poético, pues los cambios de sonido del arpa eólica se producen por los cambios en la intensidad del viento. Pero sirve también como imagen transpuesta del poeta que aspira a sentirse cada vez menos el artista que toca el instrumento musical y cada vez más como el instrumento que es tocado por la naturaleza.

“Subsumida en la Naturaleza trascendental, la voz del poeta se vuelve órfica mejor que báquica, al disipar lo áspero de la música con el mito de la armonía natural. La Naturaleza desdemoniza la voz, convierte la posesión en eolianismo y santifica el vocalismo como “visitaciones eólicas”. En lugar de la voz del poeta, lo que tenemos es la voz de la Poesía, esto es, la Naturaleza. Con el fin de alcanzar este logro para la poesía, Wordsworth se ve obligado a prescindir de la ficción central en la concepción romántica del poeta: la ficción de la voz individual”.¹⁸

El “eolianismo”, el mito de la expresión espontánea, natural y sin mediaciones, entra en conflicto con la escritura que es pura mediación. La obra de Wordsworth --y la de los románticos en general-- está penetrada por la “falacia eólica”, pero igualmente por el sentimiento de fracaso necesario del poema que está hecho de signos arbitrarios, inadecuados para registrar el murmullo interior. Esa voz, que es el arquetipo de la poesía y secreto último del yo, no puede ser representada por palabras imperfectas porque, en definitiva, su naturaleza es trascendente, redimida del tiempo y del lenguaje. La comprensión romántica de la poesía depende de la posibilidad de imaginar un signo como si fuese una voz. Para críticos como Cynthia Chase, Mary Jacobus y, ante todo, Paul de Man, se trata, por el contrario, de interpretar los poemas como momentos retóricos y no como experiencias de sujetos individuales. Una interpretación intertextual nose

detiene en cuestiones como el eolianismo y la voz lírica sino para reducirlas a su dimensión verdadera de efectos retóricos, secuencias de tropos que ocurren en más de un texto y que constituyen las condiciones mismas de la escritura.

III

Si existe una palabra clave para condensar toda la concepción romántica de la poesía, esa clave está en la palabra *símbolo*. Desde Coleridge, la tradición literaria inglesa, tanto como la alemana, se complace en la oposición entre símbolo y alegoría, para enfatizar el carácter simbólico de la auténtica poesía y el carácter meramente retórico y artificial de la alegoría.

Goethe, en un célebre pasaje de sus *Máximas y reflexiones* (Nro 279),¹⁹ se refiere a esta diferencia de una manera tajante. Para él, la verdadera poesía es siempre simbólica, esto es, expresión de lo particular con la confianza en que lo universal le está indisolublemente ligado, de una manera orgánica. Por ello afirma que allí donde se capta lo particular de una manera viva, se recibe al mismo tiempo, como añadidura, lo universal. En la alegoría, por el contrario, lo particular sólo se presenta como un caso de lo general y por ello pierde toda su individualidad viva, motivo por el cual deja de ser poesía.

En la alegoría se destruye el interés por el objeto mismo en su singularidad. Todo en ella está volcado hacia un sentido predeterminado y fijo. La alegoría es utilitaria, convencional y retórica. En ella, la expresión carece de valor en sí misma, independiente de su función transitiva.

Lo contrario sucede con el símbolo: hay en él siempre algo de intransitivo, pues la individualidad del objeto representado no se pierde en la universalidad: los contrarios alcanzan una síntesis armónica, pero en su expresión

artística verdadera la cosa seguirá siendo cosa singular y concreta, sin perder por ello su nexos con lo universal. Por el camino de lo simbólico se llega siempre a lo indecible: su sentido es inagotable, activo y viviente. En la alegoría, por el contrario, hay algo de muerto, de estático, un sentido pronto concluso y agotado.

Todo esto --podría decirse-- constituye una especie de catecismo romántico. Un pasaje de Coleridge al respecto, entresacado de una de sus páginas críticas, apunta exactamente al mismo blanco y casi con las mismas palabras de Goethe, lo cual evidencia hasta dónde se trata de una convicción ampliamente aceptada en la época romántica: “una alegoría no es sino la traducción de nociones abstractas a un lenguaje de imágenes (picture-language). Por otro lado, un símbolo se caracteriza por la transparencia de lo eterno en lo temporal. Siempre participa en la Realidad que vuelve inteligible; y mientras enuncia el todo, se mantiene como una parte viviente de esa Unidad que representa”²⁰ En Coleridge es, ciertamente, muy visible la procedencia metafísica y aun religiosa de esta concepción. Sobre todo cuando enfatiza que en lo particular puede leerse la Totalidad, puesto que lo uno es parte de la otra y participa de su misma naturaleza. Las palabras que habría que subrayar en la cita de Coleridge son “transparencia” (translucence) y traducción (translation), porque evidencian la fluidez que existe entre la parte y el todo, entre lo singular contingente y lo universal trascendente. La concepción alegórica podría interpretarse, quizá, como la conciencia de que ese “trans”, ese flujo, se encuentra bloqueado; lo que queda son solamente pedazos aislados, fragmentos sin posibilidad de fusión en una gran Unidad anterior. David Bromwich, comentando el pasaje de Coleridge antes citado, subraya la figura de sinécdoque implícita en la noción de símbolo (lo temporal y lo intemporal se relacionan entre sí como la parte con el todo). Coleridge señala una oposición entre metáfora y sinécdoque. Para él, la metáfora da siempre la impresión de algo hecho, de un artificio. Es poesía de invención, se

basa en la búsqueda de la novedad. En cambio la sinécdoque sugiere que algo esencial ha sido recuperado. Hay algo de tautológico, por ello, en el poema simbólico: lo que nos dice no es nuevo, pues está implicado en una cadena infinita de reconocimientos. La metáfora parece implicar que el cambio, lo nuevo y lo contingente, son toda la sustancia de la poesía. La sinécdoque apunta hacia una analogía universal, un eterno ajuste entre el lenguaje y la naturaleza, cuya garantía es por cierto trascendente.

Después de haber sido un concepto subestimado por la tradición romántica, incluyendo en ésta el postsimbolismo del siglo XX y, en especial, poetas como Yeats y Rilke, la alegoría se ha convertido en el instrumento básico para la interpretación actual de la lírica romántica y, en general, de toda la modernidad literaria. Walter Benjamin es en esto un adelantado y Paul de Man el crítico que más radicalmente ha puesto la alegoría en el lugar de privilegio teórico que antes se reservaba para el símbolo. Si la alegoría se vio como un procedimiento mecánico por asociar de manera arbitraria elementos dispares, hoy ha ganado atención en la teoría y en la crítica precisamente porque ya no se tiende a mirar el poema como un todo orgánico sino como un conjunto discontinuo de elementos heterogéneos, donde lo dispar sigue siendo dispar sin reclamar parte en una unidad superior viviente. El énfasis actual en la alegoría resalta la distancia y la diferencia, en lugar de la íntima reconciliación de contrarios que correspondería efectuar al símbolo. Una lectura simbólica supone interpretar el poema como unidad y coherencia, con un núcleo central de sentido que le daría su verdad a todo lo demás. El símbolo conduciría la interpretación en términos de analogía, de signos motivados y no arbitrarios, y en busca de un sentido final, teleológico (y, en últimas, quizá teológico), al que apuntaría cada rasgo parcial del poema.²¹

La estética romántica está imbuida de esta idea de que lo bello, en cuanto símbolo, forma un todo continuo con lo divino. Walter Benjamin lo señala así en su disquisición

sobre la alegoría y el símbolo, al final de su obra sobre *El origen del drama barroco alemán*.²²

Posteriormente, en su estudio sobre Baudelaire, Benjamin despeja el camino para el tratamiento alegórico de la poesía moderna. En un mundo donde todo se ha convertido en mercancía, todo es susceptible de sentido contingente y la imaginación poética se mueve por ese mundo, en una especie de exploración alegórica, esto es, de inversión provisional y precaria de sentido.²³ En su intento de priorizar la alegoría como concepto central del análisis estético, Benjamin asegura que la categoría decisiva para definir la relación entre lo simbólico y lo alegórico es la temporalidad. “La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto, en el bosque (si así puede decirse) de su interior”.²⁴ Lo alegórico, en cambio, se mide en términos históricos; “todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido” se plasma alegóricamente en un rostro.²⁵ La alegoría carece, por ello, de la armonía formal que posee el símbolo, pues en ella se expresa, como enigma, la condición temporal, histórica, individual, de la existencia humana. La alegoría es, frente al símbolo, visión secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, en cuanto sujeción a la muerte, en cuanto visión de lo caduco, de la significación que fructifica sólo en estrecho contacto con la muerte. Hasta cierto punto, Benjamin le da la razón a Coleridge: el símbolo se mantiene tenazmente idéntico a sí mismo; en cambio, la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente.²⁶ Es como si lo alegórico actuara sobre lo simbólico y lo deformara. El instante místico se convierte en un “ahora” actual. De los acontecimientos que integran la “historia sagrada” o historia de la reconciliación, la alegoría elimina lo eterno y transforma lo que queda en un “tableau vivant”, en un escenario secular que se modifica permanentemente y se corrige en el devenir de la actualidad. Sin embargo, Benjamin termina por admitir una

comuni3n del esp3ritu rom3ntico con el esp3ritu barroco en la esfera de lo aleg3rico, por obra de ciertos escritores como Jean Paul, Novalis y G3rres.

En "The Rhetoric of Temporality", Paul de Man toma como punto de partida la afirmaci3n de Benjamin seg3n la cual "el tiempo es la categor3a constitutiva originaria" en lo que se refiere al mundo de la alegor3a.²⁵ La concepci3n simb3lica de la poes3a se basa en relaciones de simultaneidad, propias de la sin3cdoque, traducibles a t3rminos espaciales, como corresponde a los nexos que ligan las partes con el todo. La dimensi3n temporal, reducida al instante, juega un papel secundario; la tendencia virtual en el s3mbolo se orienta a la supresi3n del tiempo. En la alegor3a, la relaci3n se establece, no entre un sujeto originario y un mundo exterior que es la materia de la experiencia, sino entre signos. Lo que est3 en juego no es una revelaci3n, una iluminaci3n s3bita, sino un movimiento temporal, el desplazamiento de un signo hacia otro, anterior o posterior, sin que pueda hablarse de anterioridad o posterioridad plenas, como en el s3mbolo, pues tal plenitud quedar3a por fuera del tiempo y del lenguaje. La alegor3a, como la entiende de Man, implica un pensamiento secularizado, en cuanto no remite a nada por fuera del lenguaje; nada en ella es trascendente ni postula analog3a alguna entre el lenguaje y la naturaleza. La hip3tesis de este autor es precisamente que la gran antinomia rom3ntica no se da como tensi3n entre sujeto y objeto sino entre concepci3n anal3gica y concepci3n aleg3rica de la poes3a y del lenguaje. Entre ellos no hay dial3ctica posible, pues no son momentos de un mismo proceso sino opciones mutuamente excluyentes. La alegor3a es, seg3n 3l, la voz aut3ntica del romanticismo, la que se impone cuando el poeta desvela y acepta su leg3timo destino temporal. El s3mbolo, en cambio, es la mala conciencia del romanticismo: el sue1o ilusorio de la identificaci3n con el todo, de la final disoluci3n de todas las contradicciones en una armon3a superior con respecto a la cual el poema simb3lico vendr3a a ser sugerencia y

anticipación. La alegoría significa renunciar a la nostalgia de coincidir: se entrega al juego de la diferencia temporal y establece su lenguaje en ese vacío.²⁶

Un buen ejemplo de interpretación alegórica lo ofrece de Man en su análisis del poema de Wordsworth, anteriormente citado, "A slumber did my spirit seal". La estructura temporal del poema se parte en dos mitades que son como dos momentos de conciencia; la primera estrofa es un sueño del pasado, un sueño de mistificación: ella parecía intocable, era como una cosa ajena al paso del tiempo. La segunda estrofa es el ahora, el presente. Un vacío se abre entre las dos partes del poema y se diría que es el de la muerte: la palabra cosa de la primera estrofa ("She seemed a thing that could not feel/the touch of earthly years") es una alabanza a la mujer cuya juventud y belleza parecían inmunes al desgaste de los años. En la segunda, la palabra cosa se ha vuelto literal a causa de la muerte. Ahora ella es una cosa entre las cosas: arrollada por el destino de lo terreno, se confunde en el curso de los días con piedras y árboles. Y aunque el yo del primero y segundo versos ("A slumber did my spirit seal;/ I had no human fears") se diría inmutable a través de las dos estrofas --él no ha sido tocado por la muerte, sigue siendo la misma identidad, unificada por la conciencia del error pasado y de la verdad presente-- podría entenderse que estos versos hablan, ante todo, de la muerte de esa primera persona que dice las palabras del poema y que el pronombre "ella" abarca, por igual, en su ciclo terreno de devenir cosa entre cosas, al yo tanto como a ella. Es esta estructura temporal la que explica el carácter alegórico del poema: no se trata aquí del tiempo vivido de la experiencia sino del tiempo leído del lenguaje. La transición de la cosa bella intocada por los años a la cosa muerta es, en realidad, el espacio en blanco que separa una estrofa de la otra: la discontinuidad alegórica entre experiencia vivida y experiencia representada, su inevitable desajuste, su imposibilidad de simbolización, se deben a que el modelo del

poema no es la naturaleza sino el lenguaje y entre ambos no existe analogía o parentesco posible.²⁷ Por ello afirma de Man que la valorización del símbolo a expensas de la alegoría es propia de una estética que se rehúsa, por principio, a reconocer la más elemental distinción entre experiencia y representación de tal experiencia.²⁸

Uno de los supuestos fundamentales de la teoría propuesta por de Man, y en general, por la crítica deconstructiva, consiste en suspender todo aspecto referencial en el análisis de los textos literarios. Lo que se supone por fuera del lenguaje, llámese experiencia del sujeto o vida social histórica, todo aquello que el lenguaje parece designar, debe ser omitido en el estudio de la literatura. Harold Bloom es quizá el crítico contemporáneo que más ha hecho por sacudir ese dogma que hoy pesa de una manera tan agobiante sobre la teoría y el análisis literarios. “Toda crítica importante surge de la experiencia y aquí experiencia significa literatura en la vida y vida en la literatura”, escribe Bloom. Y agrega, refiriéndose a la escuela de Jacques Derrida y Paul de Man: “rechazo toda modalidad gálica en las interpretaciones recientes pues deshumanizan la poesía y la crítica, y ya debería estar claro que yo no abogo precisamente por un humanismo sentimental . . . La poesía, al igual que la crítica, es conflicto y crisis, celos proyectados y pulsión de muerte, horror y fascinación del incesto”.²⁹ “Los poemas importan si nosotros importamos, y, por tanto, no hay crítica verdadera que no surja de la experiencia, y los poemas deben apoyarse en ella”.³⁰ De una manera simplista, pero no equivocada, podría decirse que Bloom sigue interesado en interpretar lo que sucede dentro del poema, mientras que a la crítica deconstructiva le interesan únicamente los patrones lingüísticos y los modelos retóricos, las relaciones entre gramática y retórica, en fin, lo que ocurre con el lenguaje del texto. Hoy se considera ingenuo tomarse en serio la vida interna del poema, los conflictos humanos que representa, y esto ha empobreci-

do enormemente el valor de la crítica. La tarea del crítico se reduce a controlar lo que sucede con las palabras: cómo se produce el sentido, no el sentido mismo y mucho menos su referencialidad, su apelación a la experiencia humana del lector. Por ello Bloom resulta tan enfático en sus proposiciones románticas.

De Bloom se ha dicho que no sólo demuestra un interés persistente por definir el lugar del romanticismo en la poesía, la crítica y la teoría de los siglos XIX y XX, sino que su mismo proyecto tiene un alcance romántico en todo el sentido de la palabra: pretende abarcar tanto una poética como una metafísica, una teoría de la historia y un modo de vida.³¹ Pertenece, por derecho propio, a la compañía de los visionarios románticos que le da título a uno de sus primeros libros. “Una teoría de la poesía que se presenta a sí misma como un poema severo, apoyado en aforismos, apotegmas y un modo mítico muy personal”: así describe Bloom las pretensiones de su trabajo literario en el libro fundamental *The anxiety of influence*.³² Una teoría de la poesía que exige ser reconocida al mismo tiempo como poema y como argumentación, tomando de Wallace Stevens esa especie de premonición según la cual la gran poesía del futuro habrá de confundirse con la teoría poética y ésta con la teoría de la vida.

El lenguaje teórico y crítico de Bloom, el sistema de sus metáforas y el modelo mítico al que recurre en la tarea de interpretación, provienen de la poesía misma antes que de la tradición filosófica o científica. El formalismo y el estructuralismo nos han acostumbrado, según él, a la curiosa idea de que la función de la crítica es enseñar el lenguaje de la crítica cuando de lo que se trata es de enseñar el lenguaje en que la poesía está escrita.³³ La lengua y las imágenes de Bloom son un desarrollo a partir, sobre todo, de la Biblia, Milton, Blake y los poetas románticos ingleses. Si el romanticismo está siempre en el centro de sus inquietudes es porque allí se inician todas las cuestiones relativas a la poesía moderna.³⁴ Los románticos son

los últimos poetas que mantienen la fe en la poesía como fuerza capaz de triunfar sobre el mundo enajenado e, incluso, sobre el poder de la muerte y el olvido. En el romanticismo se producen, al tiempo con las expresiones más vivas y entusiastas de esa creencia, las primeras decepciones serias acerca del poder de la poesía, lo que Bloom llama una voluntaria reducción, una contracción de su fuerza o del espacio vital en el que es posible su eficacia. Shelley, por ejemplo, un poeta que ya no creía en Dios, escribió en su *Defensa de la poesía* que los poetas, por más que se equivoquen como hombres, “han sido lavados en la sangre del mediador y redentor”, aunque se le dé a tal redentor el nombre secular de “Tiempo”.³⁵ En el poema “Alastor” de Shelley, el poeta contempla cómo se alejan la Visión y el Amor y exclama: “El sueño y la muerte / no han de dividirnos por mucho tiempo”. Es esta fuerza la que disminuye a partir del romanticismo. La poesía moderna tiende cada vez más al solipsismo, a ser sólo un diálogo con ella misma, y ese proceso también tiene su inicio en los autores románticos.

“La búsqueda de algo humano que pueda ser explicado”: esta fórmula, que procede de un poema de Emerson, expresa bien el sentido de tal disminución, la amenaza que se cierne sobre la poesía desde el romanticismo y que equivale, ni más ni menos, a la derrota de la misma. En su libro más reciente, *Poesía y creencia*, que recoge sus conferencias en la cátedra Charles Eliot Norton de Harvard en 1988, Bloom habla de “lo sublime romántico” y lo enuncia con estas palabras de Thomas Weiskel: “La afirmación esencial de lo sublime es que el hombre puede, en sentimiento y palabra, trascender lo humano. Lo que hay más allá de lo humano, si es que hay algo, Dios o dioses, daimon o naturaleza, puede ser materia de controversia. Pero que eso, si hay algo, define el ámbito de lo humano, no es menos cierto”.³⁶ Toda la tradición de la poesía, hasta el romanticismo, se basa en esta creencia de que la expresión poética es trascendencia de lo humano.

Y si algún sentido tiene el lenguaje de la sublimidad poética, que comienza a autocuestionarse después de Shelley, no podría ser otro sino introducimos en ese “agon”, en esa lucha incesante entre lo que se hunde y lo que permanece. (Hasta transformarse en lo sublime negativo: lo que se hunde es siempre superior a lo que permanece). Wordsworth, afirma Bloom, es el poeta moderno (e incluso más moderno que Freud y más postmoderno que Beckett o Pynchon, como dice, enfatizando hasta la caricatura la importancia que concede al gran poeta romántico) porque él fue quien encontró el nuevo camino, el nuestro, para derribar las verdades sagradas.³⁷ Lo que la poesía de Wordsworth ofrece es “un sublime con el que se puede vivir”.³⁷ Y es aquí donde se entiende el carácter arcaico de Blake, quien no llegó a presenciar ese espectáculo verdaderamente moderno del mundo como una escena vacía, como vacuidad de sentido. La poesía de Blake todavía encuentra en Milton y en la Biblia sus mitos, aunque a veces los considere “andrajos podridos de la memoria”. Wordsworth es el primero en saber que todo debe sacarlo de sí mismo, de los abismos de su propio yo. El, más que ningún otro poeta, proporciona una enseñanza que ya no es la de las grandes verdades del pasado (si bien, como individuo, seguía creyendo en ellas) sino la respuesta a cómo hablar consigo mismo, cómo soportar la pesadez de seguir hablando consigo mismo en el creciente horror de la soledad.³⁸

Freud, uno de los maestros de Bloom, aparece en *Poesía y creencia* como una especie de modelo y santo patrono de la modernidad: su único rasgo de trascendentalismo consistió en la exaltación del principio de la realidad hasta convertirlo en lo sublime de una desencantada aceptación de la propia mortalidad. Pero a todos nos queda algún vestigio de platonismo y Freud estaba encantado con su desencanto y con la exaltación que produce la conciencia de haber puesto fin al engaño. Freud es el Wordsworth de nuestro siglo, dice Bloom con cierta ironía. Ellos dos, y Proust y Kafka y Beckett, vienen

a ser como las versiones, en momentos diferentes, de ese extrañamiento con respecto a la trascendencia que es como el límite conceptual de lo sublime. Wordsworth y Freud tuvieron algo en común: “Ambos buscaron reemplazar un dios moribundo por uno nuevo, el dios del yo interior en perpetuo crecimiento”.³⁹ Pero hay una diferencia entre ambos que Bloom señala con particular satisfacción: para Freud, el pasado es poco más que una intolerable carga, un peso muerto que oprime la vida, y eso lo convierte en un continuador de la Ilustración; en Wordsworth, el pasado no es una carga sino una fuerza indispensable para la vida, y por eso lo identificamos como un poeta del alto romanticismo.

El Wordsworth de Bloom no es el profeta de la naturaleza que tan celebrado ha sido por la crítica, ni el poeta vagamente religioso de un monismo panteísta a menudo identificado con la esencia del romanticismo, sino el poeta que pulveriza la distinción entre poesía sagrada y poesía secular. Lo que se celebra en la obra de Wordsworth no es la naturaleza ni Dios, no es una fuerza que trascienda la propia fuerza creativa del poeta. El poema elogia la propia sublimidad extasiada, el “pathos” de la emancipación con respecto a cualquier representación que pueda inhibir al yo autoengendrado. La verdadera fe de Wordsworth se refiere a la fuerza de su propia imaginación y a la vitalidad inextinguible de la infancia, de los orígenes, como fuente de poesía. Es lo que Bloom llama “lo sublime egotístico”, una forma de sublimidad que, según él, culmina en la poesía americana de Walt Whitman, donde se logra la victoria más franca de la poesía sobre la creencia.

Sin embargo, la conclusión de Bloom queda mejor expresada en esta cita:

No creo que la secularización sea por sí sola un proceso literario. El escándalo lo constituye la resistencia pertinaz de la literatura imaginativa a las categorías de lo sagrado y lo profano. Si se quiere,

se puede insistir en que toda la gran literatura es profana; si se quiere de otra manera, toda la gran poesía es sagrada. Lo que encuentro incoherente es la idea de que un auténtico arte literario sea más sagrado o más profano que otro. Poesía y creencia deambulan, juntas y separadas, en un vacío cosmológico marcado por los límites de la verdad y del significado".⁴⁰

Es en ese límite donde la poesía alcanza su verdadera dimensión: reducida a creencia, no sería más que ilustración de verdades consagradas de antemano; reducida a un mundo meramente secular, que no empuja sus límites más allá de la experiencia empobrecida de lo dado, poesía sin el acicate de la trascendencia, así ésta sea sólo negativa, sería como renunciar a su propia esencia, a lo que le dio origen. Entre la autoridad, como concepto de orden cultural, y la prioridad, como concepto de orden natural, el poeta no puede elegir, niquiera debería distinguir. Toda poesía producida en la historia se ve obligada a moverse en el dualismo: no podría, sin renegar de sí misma, renunciar a la prioridad, a la búsqueda de "las más tempranas raíces", a la afirmación del deseo y de la naturaleza; pero esa búsqueda sólo llega a cumplirse en el lenguaje, pues la poesía no conoce otro medio de realización. Ningún poeta no mítico ha hablado una lengua libre, no forjada en la historia por poetas anteriores y marcada por las convenciones de la cultura. Todo lenguaje de la poesía es un lenguaje de la autoridad. De aquí sale una de las conclusiones fundamentales de la teoría de Bloom: ningún poema puede ser leído como una entidad cerrada en sí, como nacido de una fuente exclusiva, original. Todo poema nace de una mala lectura, una mala interpretación, consciente o inconsciente, de un poema anterior.⁴¹

La prioridad, sin embargo, es la búsqueda fundamental de la poesía; búsqueda destinada al fracaso, pero irrenunciable. Algunos poetas modernos pretenden reali-

zarla por el camino de las innovaciones formales. Pero nadie puede, en últimas, aceptar que su lucha interior se vea rebajada a mero artificio. El poema es una búsqueda ritualizada de la propia identidad, una identidad que más se retira cuanto más se la persigue. “Todos los romanticismos habidos y por haber—escribe Bloom—son búsquedas que tratan de reengendrar el propio ser para que éste se vuelva el Gran Original”.⁴²

Los reparos de Paul de Man a la teoría de Harold Bloom podrían entenderse, sin forzar demasiado su contexto, como reparos a la concepción romántica de la poesía y de la crítica. Bloom se mantiene, tercamente, según de Man, en un lenguaje naturalista cuyas claves son la fuerza, la rivalidad y el deseo. Frente a las conceptualizaciones de la deconstrucción que no reconocen como legítimas sino las relaciones intertextuales, Bloom insiste en plantear los problemas literarios como relaciones entre sujetos y las relaciones entre poemas como relaciones históricas, genéticas. El romanticismo sigue vivo en él por el tono excesivamente emotivo y “vagamente existencial” de su estilo; pero, además, es muy visible en su obra “el esquema tradicional según el cual el lenguaje es un instrumento manipulado por impulsos extralingüísticos arraigados en un sujeto”.⁴³ Para de Man, sería necesario invertir los planteamientos de Bloom: abandonar la prioridad del significado sobre el signo y concebir el sentido como propiedad del lenguaje y no del sujeto. Pero con tal inversión se perdería no sólo la fuerza poética del pensamiento y del estilo de Bloom sino su esencia misma: la convicción de que el poema responde a cuestionamientos y urgencias que trascienden los límites de su propia forma lingüística.⁴⁴

Y aquí podríamos cerrar, provisionalmente, esta disquisición acerca del romanticismo y la crítica literaria de hoy, con estas consideraciones finales acerca de un escritor como Harold Bloom, cuyos temas y tono mantienen

viva la inquietud por la vigencia del romanticismo, la posibilidad de superarlo y las alternativas teóricas disponibles para esa superación.

Notas

¹ Harold Bloom. *Poesía y creencia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, pp.114-115.

² John Keats. *Cartas*. Barcelona, Ed. Icaria, 1982, p.66.

³ S. T. Coleridge. *Essays and Lectures on Shakespeare*. London, Everyman, 1907, p.46.

⁴ Raymond Williams. *Culture and Society*. London, Hogarth Press, 1987, p.43.

⁵ William B. Yeats. "El simbolismo de la poesía", en *Poesía y teatro*. Bogotá, Ediciones Orbis, 1983, p. 151.

⁶ Raymond Williams, op. cit., p. 40.

⁷ Jerome McGann. *The Romantic Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 91.

⁸ Ibid., pp. 81-92

⁹ G. W.F. Hegel. *Poética*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, p. 117.

¹⁰ Ver Northrop Frye, "Approaching the Lyric", en *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, p. 32.

¹¹ "El poema lírico es, preeminentemente, el enunciado que uno oye por casualidad. El poeta lírico normalmente pretende que está hablando consigo mismo o con otra persona: espíritu de la naturaleza, Musa (adviértase la diferencia con respecto al epos, donde la Musa habla a través del poeta), amigo íntimo, amante, dios, abstracción personificada u objeto natural. La lírica es, como dice Stephen Dedalus en el *Portrait* de Joyce, el poeta que presenta la imagen con respecto a sí mismo: en el sentido retórico es al epos lo que la plegaria es al sermón. El radical de presentación en la lírica es la forma hipotética de lo que en religión se llama la relación "Yo-Tú". El poeta, por así decirlo, da la espalda a sus oyentes aunque pueda hablar para ellos y aunque ellos puedan repetir con él algunas de sus palabras". Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p.328.

¹² John Stuart Mill. *Essays on Poetry* London, F. Parvin Sharpless, p. 12.

¹³ La influencia de Kant sobre Coleridge y, a través de éste, sobre los demás románticos ingleses, aparece muy clara dentro de cierto campo temático: la libertad sin finalidad de la poesía, su organización autónoma y la estricta separación de poesía y elocuencia. Véanse las secciones 51 y 53 de la *Crítica del Juicio*.

¹⁴ Tilottama Rajan. "Romanticism and the Death of Lyric Consciousness", en *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, pp. 194-207.

¹⁵ Fue Keats quien acuñó la expresión "the Vale of the Soulmaking", refiriéndose al mundo real objetivo. Si es así, y el alma es un producto de la experiencia, de lo contingente, no una extraña, venida de una trascendencia, es claro que el yo no podría pensarse ya como identidad acabada, siempre igual a sí misma, sino constituida por diferencias y ante todo por su situación intersubjetiva. Véase al respecto Robert Langbaum, "The Evolution of Soul in Wordsworth's Poetry", en *The Prelude*, London, The Macmillan Press, 1972, p.218.

¹⁶ Cynthia Chase. "Viewless Wings: Intertextual Interpretation of Keats's *Ode to a Nightingale*", en *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, pp. 208-226.

¹⁷ Mary Jacobus. "Apostrophe and Lyric Voice in *The Prelude*" en *Lyric Poetry*, pp. 167-182.

¹⁸ Ibid., p. 176.

¹⁹ Johann W. Goethe. *Obras completas*, tomo I, Madrid, Ed. Aguilar, 1974, p. 361.

²⁰ S.T. Coleridge, "La Sermons" citado por David Bromwich, *Hazlitt: The Mind of a Critic*, Oxford University Press, 1983, p. 235.

²¹ A esta tradición hermenéutica pertenecen no sólo el romanticismo, el simbolismo y casi la totalidad de la poesía moderna hasta mediados de este siglo, incluido el surrealismo, sino también los grandes y ya clásicos estudios sobre el tema: el de Albert Béguin sobre *El alma romántica y el sueño*, el de M.H.Abrams *El espejo y la lámpara*, así como el de Marcel Raymond *De Baudelaire al surrealismo*.

²² Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Ed. Taurus, 1990, p. 152.

²³ W. Benjamin. *Iluminaciones II*. Madrid, Ed. Taurus, 1972, pp.

71-73 y 101-102

²⁴ W. Benjamin. *El drama barroco*, p.158.

²⁵ *Ibid.*, p. 159

²⁶ *Ibid.*, p. 177

²⁵ Paul de Man. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition, revised, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 207.

²⁶ De Hölderlin, por ejemplo, escribe de Man: "Sería difícil asegurar que en los poemas de Hölderlin, la isla de Patmos o el Rin o, en general, los paisajes y lugares que con frecuencia se describen al comienzo de los poemas sean paisajes simbólicos o entidades que representen, por analogía, las verdades espirituales que aparecen en las partes más abstractas del texto. Afirmar eso sería malinterpretar la literalidad de esos pasajes, ignorar que ellos derivan su considerable autoridad poética del hecho de que no son sinécdoques que designan una totalidad de la cual son una parte sino que ellos mismos son ya esa totalidad. No son el equivalente sensorial de un significado ideal más general: son ellos mismos esa idea". *Blindness and Insight*, p.190 (versión de D.J.).

²⁷ Paul de Man. *Allegories of Reading*. New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 156. En 1931, bajo la indudable influencia de Benjamin, Theodor W. Adorno formuló críticas muy precisas a la utilización del símbolo como identidad de lo particular con lo general y a las pretensiones de totalidad implícitas en tal concepto. El pasaje de Adorno, extraído de su texto fundamental *Actualidad de la Filosofía* (Barcelona, Ed. Paidós, 1991), dice así: "Si la filosofía ha de aprender a renunciar a la cuestión de la totalidad, esto significa de antemano que tiene que aprender a apañárselas sin la función simbólica en la que hasta ahora, al menos en el idealismo, lo particular parecía representar a lo general; y sacrificar los grandes problemas de cuya grandeza pretendía antes salir fiadora la totalidad, mientras que hoy la interpretación se escapa entre las anchas mandíbulas de los grandes problemas. Si la interpretación sólo llega a darse verdaderamente por composición de elementos mínimos, entonces ya no tiene parte alguna que tomar en los grandes problemas en sentido heredado, o sólo de manera tal que haga cristalizar en un hallazgo concreto la cuestión total que antes ese hallazgo parecía representar en forma simbólica. La desconstrucción en pequeños elementos carentes de toda intención se cuenta según esto entre los presupuestos fundamentales de

la interpretación filosófica; el viraje hacia la *escoria del mundo de los fenómenos* que proclamara Freud tiene validez más allá del ámbito del psicoanálisis” (pp. 90-91). El pasaje presenta coincidencias parciales con las formulaciones de Paul de Man y anticipa de tal manera algunos postulados de la crítica deconstructiva, que sorprende no encontrar mención alguna de Adorno en las dos obras citadas de de Man (en su libro póstumo, *The Resistance to Theory*, se encuentran tres menciones sin mayor importancia). Se sabe, sin embargo, que entre sus proyectos no terminados al momento de morir se hallaba un ensayo sobre la estética de Kierkegaard vista por Adorno.

²⁸ Paul de Man. *Blindness and Insight*, p. 188.

²⁹ Harold Bloom. *Los vasos rotos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 41.

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

³¹ Frank Lentricchia. Prefacio a *Los vasos rotos*, p. 9.

³² H. Bloom. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1977, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴ Blake es el último de los poetas antediluvianos, según Bloom; Wordsworth es el primero de los poetas modernos.

³⁵ Percy B. Shelley. *Defensa de la poesía*. Barcelona, Ed. Península, 1976, p. 108.

³⁶ H. Bloom. *Poesía y creencia*, p. 103.

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 155.

³⁹ H. Bloom, op. cit., p. 115. No fue Bloom el primero en señalar este parentesco de Wordsworth con Freud. Frederick Pottle escribió un ensayo al respecto con el título de “La teología de lo inconsciente”, citado por Bloom.

⁴⁰ H. Bloom, op. cit., p. 14

⁴¹ H. Bloom. *La angustia de las influencias*, pp. 54-55.

⁴² *Ibid.*, p. 78.

⁴³ Paul de Man. *Blindness and Insight*, p. 276.

⁴⁴ H. Bloom. *Wallace Stevens. The Poems of our Climate*, Cornell University Press, 1980, p. 387.