

Jaime Siles

«Formas modernas de la poesía antigua y formas antiguas de la poesía moderna»

Trazar un hilo de continuidad entre la antigua elegía latina, como primera forma subjetiva de la literatura, desde el período alejandrino hasta la poesía moderna, para mostrar cómo «en literatura todo lo nuevo es siempre reelaboración de lo viejo y que cada cambio no es sino una nueva disposición de elementos ya existentes», fue el objetivo del poeta, crítico y profesor Jaime Siles en un ciclo de conferencias que impartió en la Fundación Juan March del 7 al 16 de marzo, bajo el título de «Formas modernas de la poesía antigua y formas antiguas de la poesía moderna». Ofrecemos seguidamente un resumen del mismo.

La elegía latina ha sido mal entendida en la historia de la poesía occidental. Ocupa sin duda un lugar señero no ya dentro de la literatura latina, sino dentro de la historia de las ideas estéticas. Y es ahí donde conviene situarla. Todo el sistema literario de la Antigüedad queda modificado precisamente por la acuñación latina de la elegía en un sentido de premodernidad. Las literaturas antiguas, especialmente la épica y la tragedia, más que la comedia, cumplen una determinada función social educativa (la *paideia*): la formación del individuo al servicio del Estado principalmente; en cierto modo, la literatura antigua cumple una misión de conservación, constituye un sistema de valores. Y es ahí donde la elegía va a ser transgresora.

De herencia griega serán sobre todo los temas que utilice la elegía romana: el contraste entre la muerte y el amor, el goce y el sufrimiento de la vida, y las narraciones eróticas tomadas de la mitología servirán como un espejo en el que reflejar la experiencia amorosa personal (como más tarde harán nuestros poetas

gongorinos, en el siglo XVII, y Marino en Italia). La elegía romana era sobre todo una elegía amorosa de carácter subjetivo, que tenía en común con el epigrama helenístico esa vivencia erótica (muchos epigramas de Catulo eran elegías breves).

La elegía no es un género cerrado, sino abierto, y su marca es un proceso de escritura, en el que la ley es la variación, la mezcla de elementos y de voces simultáneas. No hay, pues, una sola elegía latina, sino varias. De ahí la dificultad cuando se trata de reducir esta variedad a una unidad.

En Roma, el sistema literario va muy estrechamente unido al sistema moral. Por ello, el estoicismo es la doctrina filosófica y política del Estado, y el epicureísmo, la tentación que seguirán todos los poetas, desde Lucrecio hasta Horacio. Y la elegía se epicureizará. En la Antigüedad, toda teoría del discurso es una teoría poética, y toda crisis de esa teoría es una crisis del sistema moral. Los poetas del siglo I a. de C., de la era republicana, que incorporan el epigrama y empiezan a estirarlo hasta hacer con él



Jaime Siles (Valencia, 1951) obtuvo en 1983 la cátedra de Filología Latina de la Universidad de La Laguna (Tenerife) y fue nombrado director del Instituto Español de Cultura en Viena. Catedrático honorario de la Universidad de Viena (1984-1986), "Gastprofessor" de las Universidades de Graz y de Salzburgo (1985-1986) y «Visiting Professor» de la Universidad de Madison (1989), en la actualidad es catedrático de la Universidad de St. Gallen. En 1973 fue becario de la Fundación Juan March. Premio de la Crítica (1983). Es autor de numerosos libros de poesía y de ensayo.

una elegía, como Catulo y sus amigos, transgreden el orden social de la República romana, cambiando el sistema literario, al decir que la épica ya no debe tener lugar. La poesía abandona en el siglo I a. de C. la épica e introduce la lírica. Es un momento en el que Roma empieza a naufragar: el momento de las grandes guerras civiles y de los poderes personales. Por ello Augusto, al restablecer la paz, intenta cambiar la condición de la poesía. Pero la elegía ya está constituida como poesía latina del momento. Augusto trata de reconvertirla y la domestica. En Propercio, la antigua elegía que Catulo introdujo de forma revolucionaria se desdobra en dos: una elegía patética, con expresión del yo lí-

rico, se irá desplazando poco a poco hacia un tipo de poema de celebración, de lo alejandrino hacia lo pindárico. En esa forma de la elegía de Propercio está el origen de dos formas románicas: lo que en el Renacimiento será la canción heroica, de celebración, y la oda.

La elegía representa un cambio de escritura y de lectura. Se crean nuevos códigos de lectura y de escritura: ahora el yo es el principal protagonista. Que la Antigüedad haya descubierto y acuñado las formas líricas del yo en una fecha tan temprana y lo haya hecho sobre la elegía (un ritmo que era orgiástico, de liberación de sentimientos violentos) es algo muy importante. Si la épica y la tragedia tienen como correlato objetivo la *physis*, la Naturaleza, la elegía lo tiene en el yo, que es algo impredecible y por ello peligroso para el Estado.

Empieza entonces la metapoésía, por un lado, y por el otro, la lectura de la ciudad, lo cotidiano, que es precisamente donde comienza la modernidad.

La elegía, pues, es algo más que un simple hexámetro y un pentámetro: es la manera en que Roma se incorpora a la modernidad. Lo que ocurre especialmente entre el 323 a. de C. y el siglo I d. de C. constituye la base de la literatura moderna. Una forma muy antigua, como era la elegía, del siglo VII a. de C., pierde su función y forma originales para servir a un nuevo sentimiento individual que expresa el yo y que es la primera de nuestras formas modernas.

Postmodernidad 'avant la lettre': del helenismo a Baudelaire

Ese cambio en las ideas estéticas que sintetiza la elegía lo volveremos a encontrar aproximadamente en torno al siglo XII en los castillos y en su sociedad. La sociedad de los castillos medievales de los siglos XII, XIII y XIV produce un tipo de poema que recuerda al de la elegía y que es tan transgresor como ésta. En los castillos vuelve a cambiar la función del poeta. Este ya no es

el poeta épico, que cuenta la conquista de unos territorios, ni el poeta adivino; se trata ahora de un poeta que parece una especie de bufón, pero que supone un contraparádigo, un contracódigo.

En el castillo medieval, el código vuelve a ser la moral de la épica: la cruzada y la conquista. Los que se quedan formando la cotidianidad del castillo son un grupo de mujeres más o menos liberadas, a las que se dedican las cortes de amor: estamos hablando del amor cortés (amor en cierto modo platónico), que recoge todo el patetismo de la antigua elegía. Encontramos un tipo de texto que luego va a tener una gran trascendencia: las canciones de alabada, tematizadas y formalizadas sobre una situación muy parecida a la elegía amorosa de Catulo y Propertio.

El Renacimiento no será especialmente proclive a la elegía, porque ama y descubre la Naturaleza. En cambio, en el Barroco ya no hay un sentimiento de la Naturaleza. A instancias de Trento, lo que hay es un movimiento de desintelectualización progresiva y un deseo de cultura visual, plástica. Se da una humanización de la cultura y los poetas vuelven a pintar situaciones absolutamente cotidianas (Lope, Marino y los gongoristas).

El correlato con lo doméstico y cotidiano se puede encontrar más tarde en el Romanticismo inglés, aunque no en el alemán. Y lo encontramos de manera perfecta en Baudelaire y en muchos poetas del siglo XIX. La elegía aquí ya no es subversión. Lo que se ha subvertido es el orden de la Naturaleza. El Baudelaire que contempla ese París antiguo, anterior a la remodelación urbana, y ve cómo va siendo sustituido por la nueva modernidad, se siente extraño y busca «admirarse» (el *thaumaséin* de los griegos), y llegar así a una liberación del yo. Y esa liberación del yo le lleva a sentir toda la literatura y el mundo anteriores como algo ya leído, ya visto y ya vivido. Lo que importa y es signo de la nueva modernidad es la sensación de lo nuevo, que viene producida por la ciudad: la ciudad como gran espectáculo.

El antiguo héroe homérico que iba a buscar a Helena es ahora un paseante urbano, un *flâneur*, que va de calle en calle, coge el tranvía y siente lo mismo que los elegíacos: que ha perdido el placer de la totalidad, que sólo vive desde la sensación, desde el fragmento. Como consecuencia, los poemas vuelven a ser de nuevo muy breves: instantáneas, estampas y viñetas. Baudelaire inaugura así toda una generación que le va a seguir en esa búsqueda de totalidad.

Baudelaire busca el libro perfecto. La siguiente generación dará un paso más adelante y se atreverá a soñar con el libro absoluto, como reivindicación de la pérdida del mundo (Mallarmé). Si el mundo para un hombre del medievo y del barroco era el libro de Dios, ahora que ya no hay Dios porque Nietzsche ha proclamado su muerte, los poetas quieren hacer del mundo un gran libro escrito por el hombre. Es a finales del siglo XIX cuando aparecen el gran Londres, el gran París y la gran Viena. Las ciudades vuelven a ser una sorpresa, como lo fueron en el siglo III y en el I a. de C.; y la literatura que se hace vuelve a tener el mismo marco.

Es muy interesante, pues, seguir el rastro a una estructura desde el siglo VI a. de C. hasta el siglo XIX. La elegía, que empezó siendo un ritmo, se convierte en una forma que experimenta una evolución y tiene un lugar preponderante en la historia del gusto y en el cambio de sentido de la literatura. Crea una contranorma y una contraliteratura al desviar el paradigma de conducta no sólo literario, sino individual y social. Desde el punto de vista de la literatura y de la estética, acaba con el concepto de *mimesis e imitatio* introducido por Aristóteles, y sitúa a la Naturaleza en segundo término. Lo que descubre la elegía latina es la representación autobiográfica. El objeto esencial del canto ya no será el mito, sino el yo, la persona. Ovidio es el primero, en cierto sentido, que convierte la autobiografía en objeto poético. Cuando se habla hoy de postmodernidad con el fragmento y de premodernidad con Baudelaire hay que recordar a todos los historiado-

res de la Estética que ello comenzó mucho antes, con la elegía latina. Ella es la primera forma subjetiva de la literatura.

La Viena de fin de siglo: arte, literatura y sociedad

El fin de siglo en Viena tiene aspecto de fiesta, y sólo el arte refleja sus tensiones. La primera de éstas surge precisamente de la crisis que sufre el *historismus* (historicismo), que era el idioma arquitectónico de la revolución burguesa: el estilo de los que no tienen gusto y que no se quieren equivocar. Los nuevos ricos, por ejemplo. Esta norma se va a imponer a toda la ciudad. Si contemplamos el plano de la ciudad, vemos cómo la victoria liberal y burguesa queda clarísimamente reflejada en el anillo de circunvalación: ahí está el Parlamento, la Universidad, la Opera, el Ayuntamiento, el Teatro de la ciudad; y los valores de la burguesía: el Derecho, la Ley, la Razón, el liberalismo económico, el Municipio... El texto real de la cultura de ese momento es la arquitectura: ella es el Libro de la Ciudad.

Con su pintura, Klimt nos enseña que la generación de 1860 posee una educación extraescolar que ha tenido como fuente el teatro, la sala de conciertos y la visita de los museos. Hay en la Viena de fin de siglo una cultura museística, una cultura de teatro y una cultura musical de la que se siente orgullosa esa generación, que no tiene títulos aristocráticos, pero a los que opone la formación estética. De ella recibe todas las bases para crear un proceso de simbolización, es decir, para pensar que los hombres se mueren, pero los iconos de la cultura les sobreviven, que nuestra única inmortalidad es la del arte.

En esa situación surge lo que se ha llamado la Secesión vienesa, establecida en ese famoso edificio que hizo Olbrich en sólo seis meses. La Secesión va a dar cobijo al joven Kokoschka y al joven Schiele, pero éstos, aunque respeten a Klimt, tienen enormes diferencias con él. La primera de ellas es que

Klimt nunca se pinta a sí mismo; Klimt se diluye, es elegía objetiva. Pero Schiele y Kokoschka se atreven a formalizar y tematizar lo autobiográfico, incluido el autorretrato. Y es más, la angustia metafísica está presente en sus pinturas. Lo que era elegía objetiva en la generación anterior, en Schiele y en Kokoschka ya se ha convertido en elegía subjetiva. Lo que descubre la Secesión, con su lema «Al Tiempo su Arte, Al Arte su Libertad», es la no diferencia entre el arte grande y el arte pequeño; con lo cual retoma la polémica contra la epopeya que Calímaco primero, los neo-tóricos después, y más tarde los elegíacos, mantuvieron al querer dar entidad a la lírica frente a la épica.

Enlazando, pues, con la elegía latina se advierte que al igual que quienes sostuvieron dicha forma no eran romanos, sino provinciales, y que la elegía (la de la época de Augusto más que la de Catulo) se muestra como una imposibilidad de luchar contra el poder y la ley, y se sublima en arte, la burguesía que sustenta este movimiento artístico en Viena también es provincial. Casi ninguno es vienés. Curiosamente, a lo que se parece la cultura vienesa de ese fin de siglo es a un mosaico, que también sirve para explicar el funcionamiento del sistema alusivo de la elegía.

Los temas urbanos en la poesía del siglo XX

Los filósofos han llamado la atención sobre lo que supuso, desde el punto de vista sociológico, económico y político, el paso de la antigua tribu a su consolidación dentro del espacio urbano en la ciudad. Eso produjo, según Weber, el cambio del sistema racional de la ciudad a un sistema global capitalista. En Grecia se pasó de los valores propios de la épica al conflicto trágico y a la disolución posterior de éste en las grandes metrópolis del período alejandrino, que, para mí, es el comienzo del caldo de cultivo de lo que se llama postmodernidad, enlazando así con la situación de fi-

nales del siglo XIX y con la que vivimos en parte del siglo XX.

A finales del siglo XIX se produce un cambio en la concepción de la Naturaleza (o realidad). El entorno del hombre va a ser no ya la Naturaleza, sino el espacio. Se intenta convertir el espacio urbano y la ciudad en lo que antes había sido la Naturaleza. Así el choque que se produce en Baudelaire entre la masa y el individuo no era sino un acto y un hecho de cultura. Por eso, la oposición en Baudelaire era lo *déjà vu* (lo ya conocido, sabido) que no producía ninguna fruición, frente a la sensación de la extrañeza ante la novedad.

Ese nuevo yo analítico, que antes la lírica había querido objetivar en una ecuación con la Naturaleza, es el que desde los elegíacos latinos hasta hoy ha dado lugar al yo lírico de la experiencia. De la misma manera que Homero intentaba hacer un catálogo de hombres, de armas, de naves, esa perfección se busca hoy en el análisis del entorno, que ya no es natural, sino artificial: la ciudad como sustituto cruel de la Naturaleza.

Esto se ve muy bien en el caso de Walt Whitman en América. Whitman se siente un nuevo Homero de la nueva civilización y la canta desde la novedad, desde la visión del maquinismo y de la industria. Whitman está inaugurando una tradición que ni siquiera él puede prever. Alemania, entre 1871 y 1914, vive una experiencia: la mitad de la población habita en los grandes núcleos urbanos y siente una enorme angustia porque no se adapta a ese entorno.

Esta situación alemana produce los escritores expresionistas nacidos entre 1880 y 1890 y que escriben su obra entre 1910 y 1920. Su tratamiento de la ciudad no es el mismo, pero en ellos se resumen las tres soluciones que se le han dado a la ciudad. En el siglo XIX, la reestructuración primera de la ciudad la hacen los médicos, los filósofos y los físicos. Se enfrentan al problema urbano de la enfermedad: la ciudad es un gran hospital, la gente está enferma. El segundo punto surge en la administra-

ción: el alumbrado de las calles y su nomenclatura pronto sirve de disfraz del control policíaco de sus habitantes. Y después de estas visiones sanitaria y policial viene una visión distinta, que podría ser la vienesa, en parte también la parisiense, y antes la inglesa: la razón estética de la ciudad, que intenta corregir su ritmo de desarrollo y ver en su crecimiento un síntoma de progreso y de salud. Y vemos que ese síntoma aparente de progreso y salud termina en el extrarradio urbano. A partir de ahí comienza el caos, la contra-ciudad. Por eso las gentes del extrarradio, que miran la antigua Viena de la aristocracia y la nueva Viena de la burguesía, y cómo fracasa la contradicción burguesa precisamente con el modernismo vienés, van a construir la Viena roja, como respuesta a todas ellas.

La íntima y profunda nostalgia de la Naturaleza que siente el individuo le lleva a la concepción del parque. Así se explica que la mayoría de los poemas de nuestros modernistas sean poemas sobre parques. Es entonces cuando el aparente optimismo inicial de la ciudad y su crecimiento urbano como síntoma de progreso y de salud entran en crisis. Es cuando Londres ya no es la capital que todos querían ver, sino el espacio de novelas donde suceden horribles asesinatos, cuando Chicago es divinizada como símbolo del gangsterismo y París es tipificada como la capital del vicio.

La ciudad se va imponiendo. Los expresionistas y más tarde los futuristas italianos y rusos preparan el caldo de cultivo de los ultraístas, de los creacionistas y, en parte, del mismo modernismo inglés. *The Wasteland* («La tierra baldía»), de Eliot, es el intento de hacer un poema de lírica objetiva, sin «yo».

Eliot supone una visión de la literatura sin yo, o con un yo objetivado en la cultura. Su texto es una de las grandes obras del siglo XX, porque en ella, con alusiones clásicas, y en una miniepopéya de menos de 500 versos, Eliot demuestra la situación interna del individuo occidental de la época de entre-guerras.

En España no tenemos nada similar a *The Wasteland* de Eliot, de 1922, hasta llegar a *Poeta en Nueva York*, de Lorca. También cabe citar, en este mismo contexto, al Guillén que canta a tantas cosas futuristas del momento, o al Alberti de *Cal y canto*. Los temas urbanos, pues, que habían sido tratados, primero de manera positiva, luego negativa, por los poetas malditos y por los expresionistas, y después de forma más humanizada por los modernistas hispanoamericanos, y con un equilibrio entre las dos posturas que representa el modernismo canario, se reactualiza con las vanguardias, especialmente el futurismo, el ultraísmo, el creacionismo y el 27.

El tema de la vida de la gran ciudad es el tema de los poetas de ese momento, pero también lo es de novelas como *Manhattan Transfer*, de *Berlin Alexanderplatz*, de *La colmena*, de Cela, de *Tiempo de silencio*, de Martín Santos. En España el tema de la ciudad-máquina, de la ciudad deshumanizada, tarda en aparecer. Dámaso Alonso, con «Madrid es una ciudad de un millón de muertos», y Otero, Gaos y Hierro en la primera postguerra, y la generación del 36 (Vivanco, Panero y Rosales) sí adelantan cuestiones de poesía urbana, pero hasta la generación del 50 la poesía urbana no existe entre nosotros como tal.

Más que José Agustín Goytisolo y más que Angel González, quien mejor ha pensado y desarrollado el tema urbano, quizá por su influencia inglesa, es Jaime Gil de Biedma. Biedma representa no sólo el paso de la monodia al monólogo, sino especialmente algo puramente lingüístico: la lengua es la lengua burguesa en su contexto urbano. Por ello, Jaime Gil de Biedma, con su poema «Albada», es tal vez quien mejor ha tematizado y clasificado esa situación del despertar en la ciudad, del despertar en la marginación amorosa y erótica que también produce la ciudad. Y después de la generación del 50, los novísimos han hecho también de la ciudad un símbolo.

Pero ha sido, sobre todo, con el proceso industrial de los años 80 cuando la

ciudad y la temática urbana se han dado entre nosotros, y esta vez con el uso del lenguaje coloquial y el empleo de los términos del ámbito cotidiano, con la renovación del interés por la elegía y el sentimiento de lo íntimo y de lo individual. La lengua coloquial y la temática urbana son aquí más clásicas, no son revolucionarias, tienen un código de parodia y de pastiche, pero tienen también muchísima gracia, porque con el tema elegíaco urbano entra también toda la referencialidad de la modernidad: los signos de lo moderno, del consumo y de la sociedad capitalista.

Lo que Angel González había condenado en la generación del 50 es retematizado aquí con una ironía de aceptación, de resignación y de divertimento. Los poemas se llenan de términos procedentes de argots y hablas marginales, de anuncios y spots publicitarios. De 1983 a 1990, todo un vocabulario urbano inunda los poemas.

Hemos visto cómo la elegía descubría el yo objetivado en el mundo y cómo se pasaba de ese modo de la elegía erótica objetiva del período helenístico a la elegía erótica subjetiva del período romano, y se iniciaba la contrarrevolución literaria de lo que llamamos postmodernidad o modernidad; y cómo eso modifica toda la percepción de la literatura e inaugura la segunda parte de todo el canon de la tradición occidental. Lo que nosotros llamamos clásico no lo fue nunca en la Antigüedad; fue precisamente lo anticlásico, que es lo moderno. Y eso se ha visto muy bien tanto en el fin de siglo del correlato baudelairiano como en esa síntesis de contradicciones y maestrías que fue la Viena del *fin de siècle*.

Pues bien: la poesía española recoge esto casi un siglo después. Los modernistas hispanoamericanos fueron más precoces, porque las circunstancias objetivas habían modificado su realidad. Sin embargo, si se piensa en lo que la generación del 50 incorpora entre nosotros, se verá que ésta constituye el primer intento de hacer cotidiana nuestra modernidad. □