

LA TESIS DE LA IMPERSONALIDAD EN JOHN KEATS Y SU INFLUENCIA EN ALGUNAS POÉTICAS DEL SIGLO XX¹

Gustavo Llarull

A comienzos del siglo XIX, cuando la idea del arte como expresión de la personalidad del artista estaba en su apogeo, la consideración de Shakespeare presentaba problemas tanto en Inglaterra como en Alemania. Mientras el primer Federico Schlegel lo evaluaba como altamente “subjetivo”, y señalaba que el espíritu del autor era muy visible en obras como *Hamlet*, Schiller lo ubicaba entre los poetas ingenuos, es decir, “objetivos”. Pero este desacuerdo inicial es superado cuando Schlegel, a partir de la obra de Schiller *Poesía ingenua y poesía sentimental*, revisa su posición y advierte que quizás las ideas de objetividad y subjetividad podrían no ser mutuamente excluyentes. Cito un pasaje clave de la obra de Schiller:

El poeta de un mundo joven, de espíritu ingenuo y despierto, así como aquel que más se le acerca en las épocas de cultura refinada, es severo y esquivo como la virginal Diana en sus bosques (...) La seca veracidad con que trata el objeto parece no pocas veces insensibilidad. El objeto lo posee por entero. (...) Como la divinidad está detrás del universo, así está él detrás de su obra.²

Si la relación del artista con su obra es análoga a la de Dios con la Creación, se abre una vía para conciliar los opuestos *objetividad/subjetividad*. La Creación (y la obra de arte) sería “objetiva”, pero permitiría “leer” la Subjetividad en ella. Unos párrafos más adelante Schiller cita a Shakespeare como ejemplo paradigmático de este tipo de poeta.

Ahora bien, en el marco de esta discusión, entre algunos críticos ingleses empieza a surgir la idea de que la “objetividad” de las obras de Shakespeare - objetividad no asociada ahora con el arte clásico sino, insisto, con la analogía de Dios y la Creación-

¹ Esta ponencia es una versión abreviada de una monografía presentada para la cátedra de Estética a cargo del Dr Mario A. Presas.

² Schiller, F., (1954), *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Ed. Librería Hachette, Buenos Aires, p. 42

podría provenir de una especial disposición psicológica: la capacidad del poeta para despersonalizarse y empatizar con los objetos circundantes. Quizás sea Hazlitt el primero en afirmar esta tesis, aunque hay antecedentes en Coleridge y otros. Hazlitt escribió que Shakespeare tenía

*la capacidad de transformarse a voluntad en lo que quisiera (...)
Era lo menos egoísta que fuera posible ser. No era nada por él mismo, pero era todo lo que los otros eran, o llegarían a ser (...)
Sólo tenía que pensar en algo para transformarse en ese algo, con todas las circunstancias pertinentes a ello.³*

La discusión de Schiller y Schlegel, bajo el tratamiento dado por los críticos ingleses, lleva a invertir la noción típicamente romántica de la obra de arte como expresión de la personalidad, donde el poeta es protagonista de la obra y poseedor de sentimientos y emociones que proyecta en sus objetos. Ahora, como dice Schiller, *el objeto posee al artista*, operación que es posibilitada por una retracción de su yo. Pero hasta John Keats todo esto se reducía -al menos en Inglaterra- a la consideración del carácter de Shakespeare. Es Keats quien universaliza esta noción y define a la impersonalidad como condición poética en general.

Keats va forjando estas ideas a lo largo de su correspondencia de los años 1816-1820. En una carta de 1817 señala que el poeta no tiene a proper self, un yo fuerte. Como contrapartida, tiene la posibilidad de empatizar con lo que lo rodea. "Si un gorrión viene ante mi ventana tomo parte en su existencia y picoteo en el ripio", escribe. A menudo dice sentirse invadido por la personalidad de parientes y amigos. De esta disposición psicológica, estudiada en la psiquiatría de nuestro siglo, Keats deriva los principios de su poética:

En cuanto al carácter poético en sí (quiero decir esa especie de la cual yo soy miembro, si es que algo soy; esa especie distinta de la de Wordsworth) no es en sí, no tiene una noción de individualidad, no tiene un yo; es todo y nada, no tiene carácter, disfruta de la luz y de la sombra; vive en el gusto, sea agradable o desagradable, excelso o bajo, rico o pobre,

³ Hazlitt, W., "On Shakespeare and Milton", en *Lectures on the English Poets* (1818) (Citado en Abrams, M.H., *The Mirror and the lamp*, Oxford University Press, 1953-1971, pág. 247) La traducción es mía.

mezquino o elevado. Disfruta tanto al concebir un Yago como una Imogena. Lo que shockea al filósofo virtuoso hace las delicias del poeta camaleón. No le molesta deleitarse con el lado oscuro de las cosas más que con el lado luminoso (...) Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente informa y ocupa otros cuerpos; el sol, la luna, el mar y los hombres y mujeres, que son criaturas de impulsos, son poéticas y tienen atributos inmodificables -el poeta no los tiene, no tiene identidad.⁴

(Como nota marginal habría que señalar que Keats se adelanta aquí a las poéticas de Baudelaire y Rimbaud. Por un lado, al independizar la esfera estética de cualquier filiación con la ética se acerca a la *Carta del Vidente*. Por otro, al legitimar el ingreso de contenidos no convencionalmente bellos en la esfera del arte, sienta las bases de lo que luego será la práctica baudelaireana de *Las Flores del Mal*).

Si se afirma, como hace Keats, que la *condición poética* por excelencia es la impersonalidad, la no identidad -y su correlato positivo como empatía-, entonces la subjetividad en tanto mostración explícita del yo del poeta no puede estar presente en la obra. En todo caso, si se desea utilizar alguna experiencia del yo del poeta, se debe acceder a ella como si se tratara de cualquier objeto externo. Esto lleva a Keats a escribir que la poesía “debería ser grande y sobria [unobtrusive], algo que entra en el alma y no la sorprende ni subyuga por ella misma sino por su tema”.⁵

Si la personalidad del poeta no obstruye el contacto con el objeto poético, éste puede darse plenamente en el poema. Recuérdese el pasaje ya citado de Schiller: “el objeto lo posee [al poeta] por entero”. La impersonalidad y la empatía son, entonces, el fundamento de la objetividad del poema. Y si la poesía expresa emociones o sentimientos, lo hará “por su tema”, esto es, por la capacidad de dar plenamente un objeto o situación determinados. Esto se ve repetidamente en los poemas y cartas de Keats. Se trata de lo mismo que postula Eliot cuando habla de la necesidad de encontrar lo que él llama *correlatos objetivos*:

⁴ Keats, J., (1947), *The letters of John Keats*, ed. by M. Buxton Forman, 3rd ed. Oxford Univ. Press. Carta del 27 de octubre de 1818. A partir de ahora se citará como Keats, y la fecha de la carta correspondiente.

⁵ Keats, 3 de febrero de 1818

El único modo de expresar emoción en el arte es encontrando un "correlato objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de esa emoción particular, de modo tal que cuando los hechos externos, que deben terminar en la experiencia sensorial, son dados, la emoción es evocada inmediatamente.⁶

En otro pasaje que recuerda fuertemente a Keats, Eliot dice:

La poesía no es dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escapar de la personalidad. [La emoción debe] tener su vida en el poema y no en la historia del poeta. La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad sin rendirse enteramente a su trabajo.⁷

Pero se trata, como se dijo, de una objetividad bastante particular, en la que la presencia del artista se *nota como la presencia de Dios en la Creación*. ¿Qué se quiere decir con esto? Recapitulemos: la tesis de la impersonalidad y su consecuencia, la objetividad (esto es, el dar cuenta del objeto en tanto objeto), se darán técnicamente en el poema a través de la sobriedad, de un uso concentrado y severo de la lengua, que Schiller vio en Shakespeare, y que Keats y Eliot proponen y ejecutan en sus respectivas obras. Pero el tipo de "objetividad" al que nos referimos *varía de poeta en poeta*, dependiendo de los diferentes modos de aprehensión y participación en el objeto. La presencia del creador está en la elección de los temas, en el tratamiento de esos temas, en la perspectiva, en los recursos técnicos, formales, que cada creador dará a su obra. Nadie duda, por ejemplo, de la *excepcionalidad* del Kafka escritor, de esa *sensibilidad* particularísima, inconfundible. Y sin embargo, sus mejores obras tienen una sobriedad estilística y una "objetividad" indudables. Si hay allí expresión o presencia del artista, se trata de algo más profundo que la plasmación de meros eventos biográficos o rasgos de carácter. (Por eso fracasan todos los intentos de "leer" la vida de Kafka en su obra). Se trata de un particular modo de sentir, de una *forma*, que se da mediante el uso de recursos técnicos determinados, de una sintaxis y una elección léxica determinadas;

⁶ Eliot, T. S., "Hamlet and His Problems", en: *The Sacred Wood*. Methuen & Co. London, first ed. 1920. Pág. 102. (La traducción de ésta y todas las citas de Eliot y Keats es mía).

⁷ Eliot, T. S., "Tradition and the individual talent." *The Sacred Wood*. Methuen & Co, first ed. 1920. Seventh ed. reprinted 1953. Pág. 58 y 59

mediante la invención de una situación que provoque *ese modo particular de sentir*, o que induzca a una percepción determinada de un hecho o situación que generalmente son evaluadas de manera aporética -otra vez, la necesidad de un *correlato objetivo*. (La afinidad de Kafka con las ideas de impersonalidad y empatía puede verse claramente en sus *Diarios*)

Una última nota respecto a la filiación keatsiana de Eliot: si bien no reconoce explícitamente la influencia de Keats en su poética y su poesía, Eliot da una pista cuando escribe que las cartas de Keats son las más importantes que jamás hayan sido escritas por un poeta inglés.⁸ Además, en *The Waste Land*, Tiresias, el vidente, cumple la función de unir todas las secuencias del poema. Y en Tiresias se dan los rasgos keatsianos ya descritos: ni hombre ni mujer, ni actor ni mero espectador (porque *copadece* lo que ve, empatiza), Tiresias no tiene identidad, es impersonal. Y se trata del vidente, el poeta.

Cortázar, en cambio, reconoce la influencia keatsiana. En los libros de ensayo donde habla de la creación literaria, el escritor argentino se refiere a la "porosidad" del artista, que le permite dejarse invadir por situaciones o personas. Así, en ciertos estados de "distracción", el cuento *se da como apropiación de esa experiencia de apertura a lo otro*, lo cual no es más que una reformulación de las ideas keatsianas, como el mismo Cortázar admite en textos y conferencias de los años 60 y 70.⁹ De sus cuentos, se puede mencionar *Axolotl*, en el que el protagonista empatiza con los ajolotes, y *Torito*, narración en primera persona de un boxeador en decadencia. En las novelas, quizás el mejor ejemplo sea el capítulo 32 de *Rayuela*, uno de los testimonios más conmovedores de la experiencia de la maternidad. Sería difícil dar cuenta de estos casos sin recurrir a las tesis keatsianas de impersonalidad y empatía.

Otros ejemplos relevantes son los de Pessoa y Gide. Ambos frecuentaron la literatura inglesa. El último recoge en sus *Diarios* la impresión que le causa la lectura de Keats, y en su novela *Los monederos falsos* aplica el método keatsiano, no sólo en la elaboración de los distintos personajes, sino también en la teoría de la novela que allí expone el personaje de Eduardo, encarnación del poeta impersonal de Keats. Pessoa, por su parte, es conocido por la constitución de heterónimos, distintos poetas "dentro" del mismo Pessoa. Álvaro de Campos, uno de sus heterónimos, en el poema "Sentir todo" hace un paráfraseo de algunos pasajes de la correspondencia de Keats, e introduce las nociones de impersonalidad y empatía en forma explícita.

⁸ Eliot, T. S., "Shelley and Keats", en *The use of poetry and the use of criticism*. Faber & Faber, London, 1933. Pág. 100

⁹ Cfr por ejemplo "Casilla del Camaleón", en *La vuelta al día en 80 mundos* (1967), y "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último Round* (1968)

Por último, señalaré que Borges recrea estas ideas en una página de *El Hacedor* (1960), llamada "Everything and nothing", donde se postula, de nuevo, la *impersonalidad y la falta de identidad* de Shakespeare como razones de su capacidad para forjar personajes memorables. Borges juega admirablemente con esta idea, y vuelve así a la fuente de la poética keatsiana para darle más fuerza. Es cierto que en Borges la idea de impersonalidad está también ligada al Simbolismo, pero la vuelta a Keats está sugerida por el título mismo de la pieza: recuérdese que *everything and nothing* (todo y nada) es la caracterización que hace Keats de la condición poética en sí. "En cuanto al carácter poético en sí -dice Keats en un fragmento ya citado- no es en sí, no tiene una noción de individualidad, no tiene un yo; es **todo y nada**, no tiene carácter..."

A modo de conclusión: la tesis de la impersonalidad en tanto característica procedimental es insinuada por los críticos ingleses y alemanes en el caso de Shakespeare. Es Keats quien le da una formulación explícita, y son muchos los artistas de nuestro siglo los que la adoptan. He tomado unos pocos ejemplos que por razones de espacio no se pueden profundizar aquí. Hay otro aspecto que, si bien tampoco ha podido tratarse aquí, merece al menos ser mencionado: el de la posible relación entre la impersonalidad y la falta de identidad del poeta entendidas como **procedimiento** poético, con el problema de la identidad del sujeto, o si se quiere, con el problema de la fragmentación de la identidad del sujeto que plantea la reflexión filosófica y estética contemporánea, y que está presente en algunas grandes obras literarias de nuestro siglo. Hay casos donde la relación parece clara, como en Borges, Cortázar, Kafka, Beckett, o Pessoa. Pero ésto quedará para un estudio ulterior.