

01083
2eje.

GÉRARD DE NERVAL Y EL ROMANTICISMO

TESIS que para optar al grado de DOCTORA EN FILOSOFIA

presenta

ADRIANA YÁÑEZ VILALTA



Asesor académico: Dr. Ramón Xirau Subias.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Nacional Autónoma de México.

Noviembre de 1994.

V. I.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

2018 DE LA UNIVERSIDAD
AL 30 JUNIO
2018 DE LA UNIVERSIDAD
AL 30 JUNIO

a Ricardo Guerra

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nul

Baudelaire, Obsession.

O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant...
I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God...
I said to my soul, be still, and wait without hope
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.

T.S. Eliot, Four Quartets.

INDICE

Introducción.....p.6

Primera parte.

I.- Sueño y poesía.....	p.20
II.- La estructura y los espejos.....	p.27
III.- Los sonetos.....	p.44
IV.- El tiempo y lo imaginario.....	p.65
V.- Creación y destino.....	p.78

Segunda parte.

I.- El Desdichado.....	p.92
II.- Mirto.....	p.115
III.- Horus.....	p.125
IV.- Anteros.....	p.136
V.- Déléfica.....	p.150
VI.- Artemisa.....	p.164
VII.- Cristo en los olivos.....	p.182
VIII.- Versos dorados.....	p.218

Tercera parte.

I.- Los Evangelios.....	p.230
II.- Un mundo a la deriva.....	p.236
III.- El silencio de Dios.....	p.255
IV.- El nihilismo.....	p.276

Cuarta parte.

I.- Notas.....	p.296
II.- Datos biográficos y cronología.....	p.327
III.- Bibliografía general.....	p.342

Introducción.

A partir de las investigaciones realizadas en dos libros anteriores: El movimiento surrealista y Los románticos: nuestros contemporáneos, presentamos ahora este trabajo sobre Gérard de Nerval. Su importancia, como trataremos de mostrar, es fundamental para la comprensión del movimiento romántico. En nuestra interpretación, la obra de Nerval constituye la esencia misma del romanticismo. Subrayamos además la profunda actualidad de los temas que desarrolla. Especialmente las relaciones que, como poeta romántico, tiene con el surrealismo y el pensamiento contemporáneo.

La investigación se presenta en cuatro partes. La primera reúne nuestras reflexiones sobre los conceptos fundamentales de la obra de Nerval. A partir del análisis de las ideas esenciales de su pensamiento y de su poesía, descubrimos toda una visión del mundo: su propia "cosmovisión".

Habrá que esperar el siglo XX para que Nerval sea "redescubierto". Los surrealistas fueron los primeros que entendieron el sentido, la fuerza y la magia de su obra.

Sus contemporáneos sólo percibieron los aspectos más extravagantes y anecdóticos. Nunca imaginaron la verdadera dimensión, el verdadero alcance de su poesía.

Para nosotros, la obra de Nerval es el punto de partida de la poesía moderna. Nuestra explicación subraya el presente, la presencia de su momento histórico. Por eso, en nuestra lectura, Nerval se relaciona con escritores, filósofos, pensadores y poetas como: Nietzsche, Bergson, Heidegger, Musil, Thomas Mann, Rilke, Proust, Borges, Villaurrutia, Paz, Artaud, Breton, Eluard, Valéry, etc.

Los doce sonetos que reúne Nerval bajo el título de Las Quimeras, no tienen rival con ninguna otra creación poética de su tiempo. Son, como muchos críticos lo afirman, excepcionales. Su explicación y análisis es el centro de nuestra investigación.

Las Quimeras son la expresión de toda una vida, la vida de Gérard de Nerval, pero al mismo tiempo expresan toda una concepción de "El Poeta" y de "La Poesía". Son el reflejo de una idea del mundo, de la relación del hombre con el mundo, con el lenguaje y la verdad.

Nerval es, para nosotros, el poeta de la poesía, ya que hace poesía de la poesía. Su quehacer poético es, en última instancia, una reflexión acerca del lenguaje

en su nivel más originario y radical. El lenguaje entendido como la palabra del origen, palabra de fundamento y horizonte de salvación.

Las Quimeras reúnen además todos los temas del pensamiento romántico: las relaciones entre lo visible y lo invisible, entre sueño y poesía, entre poesía y verdad; el tiempo y lo imaginario; la idea de la mujer, del amor y de la muerte; el problema del otro, del doble y de la identidad; lo bello y lo sublime, lo sublime y lo siniestro; la forma y el lenguaje; el mundo analógico de las correspondencias y el mundo irónico de la finitud; la libertad, la acción, la voluntad y el compromiso, etc. La problemática que se desprende de la obra de Nerval es la del romanticismo y es también la del mundo moderno.

La segunda parte es el análisis del libro Las Quimeras. Se trata de una exégesis, de un comentario, verso por verso, palabra por palabra. A partir de este estudio riguroso, descubrimos los grandes temas de la obra de Nerval, que son extensivos al romanticismo y al pensamiento contemporáneo.

La traducción de Las Quimeras ha sido un reto y una provocación para muchos grandes escritores y poetas mexicanos. Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, entre muchos otros, se han arriesgado en esta extraña y singular aventura.

No conocemos, sin embargo, ninguna traducción completa del libro. Opté por hacer mi propia traducción, tratando de ser lo más fiel posible al texto, respetando al máximo la construcción y el desarrollo de las imágenes. Era requisito indispensable para poder llevar a cabo el comentario minucioso de los sonetos. Seguí ese mismo criterio, en la tercera parte del trabajo, al traducir los textos de Jean-Paul Richter, Alfred de Vigny y Nietzsche.

Nuestra lectura de Las Quimeras se caracteriza por ser una explicación a partir de la obra del propio Nerval. Es decir que para interpretar los símbolos y las metáforas de esta serie de sonetos, recurrimos a otros textos del autor. Así, muchas de las imágenes de Las Quimeras se entienden y apoyan en citas de Aurelia, Las hijas del fuego, Viaje a Oriente o Los Iluminados.

Las interpretaciones históricas, psicológicas, literarias, sociológicas, incluso las referentes a la alquimia y al tarot, son necesarias. Sin duda. Complementan. Ordenan. Nos sitúan. Las tomamos en cuenta dentro de un marco de conceptos generales. Pero este tipo de interpretaciones olvidan muchas veces lo más importante: el juego libre de los elementos del poema, la esencia de la poesía.

Hay que superar el nivel de la pura información, el nivel anecdótico y biográfico, para elevarnos al de la verdadera reflexión. Hicimos un esfuerzo continuo y determinado por interpretar sin falsos intermediarios. Tratamos, como lo quería Kant, de pensar por cuenta propia, desarrollando la capacidad crítica y fomentando la propia reflexión.

La tercera parte desarrolla uno de los grandes temas de la obra de Nerval: el desamparo y la soledad del hombre en un mundo sin Dios. Sin mezclar los lenguajes, ni las distintas concepciones del mundo, el problema se enfoca desde tres diferentes puntos de vista: la religión, la poesía y la filosofía.

La referencia a la religión es muy breve. Es sólo para recordar la palabra del Evangelio. En el plano poético, presentamos dos ejemplos significativos.

En primer lugar, el análisis del famoso "sueño" de Jean-Paul Richter. Su importancia es innegable ya que, no sólo influyó profundamente en el pensamiento de Nerval, sino que fue además el primero de los románticos que se atrevió a imaginar un universo a la deriva, en el que es Cristo quién anuncia la Muerte de Dios.

En segundo lugar, escogimos a un contemporáneo de Nerval: Alfred de Vigny. Como poeta, Vigny nos ofrece una respuesta novedosa: frente a un Dios mudo, ciego y sordo al dolor humano, el hombre justo opondrá el desprecio, frente al silencio de Dios, el desdén.

Pero si bien la Muerte de Dios fue para el romanticismo un tema de meditación poética, debemos entenderlo sobre todo como una reflexión filosófica. Sólo el análisis filosófico nos descubre la enorme proyección de esta problemática.

La referencia a algunos puntos de la filosofía de Nietzsche era necesaria. El nihilismo, la inversión de los valores, la crítica radical de toda la metafísica de occidente y su posible superación, son momentos indispensables en los que debemos profundizar si queremos entender la significación del romanticismo y la situación de la filosofía en nuestro tiempo.

Por su importancia y actualidad, quisimos concluir con el esbozo de esta temática. Los románticos, y con ellos Nietzsche, reflejan el malestar de un fin de siglo pasado, sorprendentemente parecido al nuestro.

La cuarta parte reúne algunos anexos: notas, referencias, etc. Presento además una breve cronología de la vida y de la obra de Nerval. Todas las traducciones de los textos del francés y del alemán son mías. La bibliografía tiene un carácter general. En ella señalo las traducciones que hay al español, como un apoyo adicional, aunque esas versiones no hayan sido utilizadas.

En cuanto a las citas de las obras de Nerval me refiero, por un lado, a la edición Oeuvres de Classiques Garnier (abreviado Cl.Gr.), que reúne en un sólo volumen lo más importante de la prosa y de la poesía. Por otro lado, cito también la edición de las Oeuvres complètes, en tres tomos, publicadas recientemente por Gallimard (1993), en la Bibliothèque de la Pléiade (abreviado Pl.). La versión que utilizo de Las Quimeras es la de 1854, publicada por Giraud. Este fue el último texto revisado por Nerval antes de morir. Indico además, en cada poema, las variantes de los manuscritos anteriores.

Metodología.

Podemos resumir el método de nuestra investigación en tres momentos esenciales. (1)

Primero. Se estableció el marco general de la investigación. Reunimos información, documentos, datos, bibliografía, etc. Se analizaron, por un lado, los antecedentes históricos. La situación económica, política y social de la época. Por otro lado, los antecedentes teóricos. Se revisaron sobre todo los fundamentos filosóficos del romanticismo y en especial del romanticismo alemán y francés.

Debemos entender el romanticismo como una reacción violenta en contra de la Ilustración y del pensamiento clásico. Fue una lucha desesperada por volver a conquistar el espacio interior. Frente a las ideas de progreso, de modernidad, de utilidad, el romanticismo propone la interiorización de la experiencia poética.

Segundo. El segundo momento fue la lectura y el estudio de la obra de Nerval. Se analizaron los poemas, por un lado en forma global, general, temática, y por otro, se hizo una exégesis de los mismos, frase por frase, palabra por palabra. Uno de los resultados concretos de éste análisis riguroso fue el descubrimiento de temas, ideas, problemas, preguntas propias de la obra de Nerval.

Husserl resumía el método fenomenológico con la famosa frase o enunciado: "a las cosas mismas". Hay que ir a las cosas mismas para poder entenderlas, para poder explicarlas. Parafraseando a Husserl, podemos resumir este segundo momento con el lema: a la poesía misma, a los textos mismos.

Dice Heidegger en El Ser y el Tiempo:

"Fenomenología quiere, pues, decir: ἀποφαίνεσθαι τὰ φαινόμενα: permitir ver lo que se muestra, tal como se muestra por sí mismo, efectivamente por sí mismo. Tal es el sentido formal de la disciplina a que se da el nombre de fenomenología. Pero de esta suerte no se da expresión a otra cosa que a la máxima formulada más arriba: ¡a las cosas mismas!". Y añade: "Las siguientes investigaciones sólo han sido posibles sobre la base puesta por E. Husserl, con cuyas Investigaciones lógicas hizo irrupción la fenomenología. La dilucidación del primer concepto de la fenomenología indica cómo lo esencial de ésta no reside en ser real como 'dirección' filosófica. Más alta que la realidad está la posibilidad. La comprensión de la fenomenología radica únicamente en tomarla como posibilidad."(2)

Pensamos también en la fenomenología tal y como la define Merleau-Ponty en el Prólogo de la Fenomenología de la percepción:

"La fenomenología, como revelación del mundo, reposa sobre ella misma, o más aún, se funda a sí misma... El inacabamiento de la fenomenología y su talante incoactivo no son el signo de un fracaso, eran inevitables porque la fenomenología se prescribe como tarea revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón. Si la fenomenología ha sido un movimiento antes de ser una doctrina o un sistema, no es por ello por azar o impostura. Es laboriosa como la obra de Balzac, de Proust, de Valéry o de Cézanne por el mismo tipo de atención y de admiración, por la misma exigencia de conciencia, por la misma voluntad de apresar el sentido del mundo o de la historia en su estado naciente. Se confunde desde este punto de vista con el esfuerzo del pensamiento moderno." (3)

Con estas bases, intentamos hacer una lectura más originaria, más original de la obra de Nerval. Sin prejuicios, dejando a un lado definiciones, etiquetas, esquemas, construcciones, explicaciones, dados por manuales de literatura o de filosofía. Nos enfrentamos a los textos sin ideas preconcebidas, para devolverles su propio ser, su propia originalidad y su propia fuerza.

Junto con esta idea de la fenomenología, trabajamos también la hermenéutica, en el sentido de Dilthey, que parte del estudio y de la interpretación de los textos, situándolos en la perspectiva de su momento histórico-social, de la historia de las ideas y del espíritu.

Dice Dilthey en Literatura y Fantasía:

"Entre la vida, el pensamiento y la obra de los grandes poetas hay una relación. Esta se extiende desde los conceptos generales de una época, contenidos en las ciencias y en la filosofía, hasta el enlace de las escenas en un drama y la forma de los versos. Esta relación manifiesta el ideal del poeta, mediante el cual se une con la totalidad del mundo moral de su época." (4)

La aplicación rigurosa del método fenomenológico y hermenéutico, en el sentido amplio en que acabamos de definirlos, nos abre la posibilidad de profundizar filosóficamente en una obra cuya riqueza, complejidad y dificultades exige un trabajo de esta índole.

Tercero. En casi todas las investigaciones o trabajos de interpretación teórica, el tercer momento es casi siempre el más difícil, pero también el más creativo.

Descubrimos en él, como resultado de lo anterior, las nuevas categorías, los conceptos fundamentales que nos permiten explicar, determinar y desarrollar las conclusiones más importantes.

Sin dejar a un lado la realidad concreta, en este caso la poesía y los textos de Nerval, nos elevamos al nivel teórico, hermenéutico, conceptual. Ordenamos. Interpretamos. Encontramos nuevas relaciones entre la obra de Nerval, los temas que maneja y los problemas que plantea. Pasamos de la poesía a la esencia de la poesía. A aquello que permanece a través del tiempo, a aquello que hace de Nerval nuestro contemporáneo.

Las respuestas son históricas. Derivan de las exigencias personales, podríamos decir biográficas, circunstanciales, de los individuos. De su situación particular, de su momento histórico concreto. Las preguntas permanecen. Los grandes problemas siguen siendo los mismos.

La aplicación del método fenomenológico, el apoyo en la hermenéutica, la referencia necesaria a los antecedentes históricos y filosóficos del romanticismo, nos han permitido, por medio de la reflexión filosófica rigurosa y estricta, así como por medio de la lectura y relectura constantes de la obra de Nerval, de su poesía, de cada verso, de cada símbolo, de cada palabra, lograr una visión de conjunto, una visión totalizadora, del

pensamiento filosófico profundo que subyace en sus concepciones poéticas y religiosas.

Recordemos a Antonio Machado:

"Todo poeta -dice Juan de Mairena- supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya -implícita-, claro está -nunca explícita-, y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros." Y añade: "Después de la verdad -decía mi maestro- nada hay tan bello como la ficción. Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas." (5)

Por lo anterior, podemos afirmar que descubrir la unidad profunda de la obra de Nerval es descubrir la unidad profunda del romanticismo.

Gracias al romanticismo existen, para nosotros hoy, nuevos horizontes para la reflexión. Y esto debemos entenderlo en el plano poético, de la estética, de la teoría del arte, de la creación literaria, pero también en el nivel del sentimiento, de la vida, de la filosofía y del pensar.

PRIMERA PARTE

- I.- Sueño y poesía.
- II.- La estructura y los espejos.
- III.- Los sonetos.
- IV.- El tiempo y lo imaginario.
- V.- Creación y destino.

Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses, de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu.

Nerval. (1)

I.- Sueño y poesía.

En su ensayo sobre Gérard de Nerval, Xavier Villaurrutia nos habla de "el más romántico de los poetas del romanticismo francés y de el más y mejor penetrado por el romanticismo alemán." (2) El verdadero romanticismo francés lo representa, sin duda, la obra de Nerval. Al desorden, a la libertad, a la espontaneidad, al verbalismo y a la elocuencia, opone Villaurrutia lo que para él, como para muchos de nosotros, son las verdaderas características del romanticismo: "el orden, la concentración, la conciencia, la magia de la obra..."

En el lenguaje de Nerval, lo "irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden." En la obra de Nerval, nos dice, "las relaciones entre ambos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes en la poesía moderna."

A esto podemos añadir algunas otras características esenciales del verdadero romanticismo y de la obra de Nerval: la profundidad, la intensidad, la interiorización. Debemos entender su poesía como un movimiento involutivo, reflexivo, interior. Es un bajar a los infiernos. Un viaje iniciático, necesario, que mantiene en todo momento la claridad, la lucidez, la precisión y la transparencia del que sabe dirigir su propio naufragio.

Nerval decía del sueño, que era comme un habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur, "como un vestido tejido por las hadas y de un aroma delicioso". (3) En su obra la realidad aparece como tejida a través de un velo. La vida se presenta transformada y cotidiana a la vez, como en los mitos, como en los recuerdos de infancia; como en los cuentos de hadas. Los acontecimientos fluyen dentro de una lógica mágica y real a un tiempo.

En una época en que Nerval todavía no había sido "redescubierto", Proust decía que su obra debería ser admirada à contresens, "en sentido contrario", que debería ser leída como le rêve d'un rêve, "el sueño de un sueño". ¿Cómo debemos entender estas afirmaciones? ¿Qué quiere decir Proust con la expresión "el sueño de un sueño", alusiva a Shakespeare? (4)

El sueño de la vida se reconstruye a partir del sueño de la escritura. El sueño viene a ser, con respecto a la vigilia, no una evasión del mundo, sino una nueva manera de producción poética. "La vida es sueño", dice Calderón. Nerval invierte la proposición. Hace del sueño su propia vida. No es el sueño de la literatura anterior, no es la "ensoñación romántica" al estilo de Jean-Jacques Rousseau, ni el abandono nostálgico de los personajes de Chateaubriand. El sueño de Nerval es un universo paralelo, formado por signos y por símbolos: apariciones, visiones, espectros, fantasmas, personajes mitológicos, héroes literarios, antiguos recuerdos y dioses olvidados. Múltiples voces que se descubren en una sola voz, la otra voz: la voz de la poesía.

Le rêve est une seconde vie, "el sueño es una segunda vida", dice Nerval.⁽⁵⁾ Las relaciones entre sueño y poesía, entre poesía y realidad, son la experiencia que el poeta nos propone en Las Quimeras, obra que reúne una serie de doce sonetos. Las fronteras entre la realidad y el sueño se desvanecen. Nerval aplica, al pie de la letra, la técnica tantas veces utilizada por los surrealistas en Los vasos comunicantes: los acontecimientos de la vida onírica tienen la misma intensidad, la misma realidad, que los de la vida real. Existe una relación constante y permanente entre unos y otros. El secreto consiste en que ambos mantengan un mismo

nivel de expresión. Es lo que Nerval ve muy bien cuando dice: Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement. "No se cómo explicar que, en mis ideas, los acontecimientos terrestres podían coincidir con los del mundo sobrenatural, esto es más fácil sentirlo que enunciarlo claramente." (Aurélia). (6)

La obra de Nerval es la de un poeta íntimo y secreto. El público de la época nunca se interesó en ella, a pesar de la leyenda que Théophile Gautier y algunos otros amigos crearon alrededor de su persona. Veían en él al Orfeo moderno, atormentado y profundo, pero también al excéntrico bohemio, antiburgués, al fol délicieux, "loco delicioso", que paseaba por las calles de París con una langosta atada a una cuerda, como si fuera un perro. Su producción literaria cayó prácticamente en el olvido. Sus libros terminaron desapareciendo de las vitrinas, con excepción de algunos cuentos fantásticos o de algunos relatos de sus viajes; dos géneros que el romanticismo tradicional había puesto de moda.

El verdadero rescate de la obra de Nerval vino de los surrealistas. Anterior a ellos, Proust había utilizado la palabra "genio" en relación con la producción poética y literaria de Gérard de Nerval. Impresionado por su rigor y su maestría intelectual, Proust comenta a propósito de Sylvie: Peut-être y a-t-il encore un peu trop d'intelligence dans sa nouvelle, "quizás hay todavía demasiada inteligencia en su relato." (7) ¿Crítica? No, un elogio parecido al de Baudelaire, que no se equivocó cuando rindió homenaje a l'intelligence brillante, active, lumineuse, "la inteligencia brillante, activa, luminosa", de Nerval. (8)

Al movimiento surrealista le debemos, sin duda, la revaloración de su obra y la reflexión sobre sus verdaderos contenidos, haciendo de su poética el punto de partida de la lírica moderna. Apollinaire decía de Nerval, a quién tanto le debe, que de haberlo conocido lo habría amado como a un hermano, como a una alma gemela.

Gracias a Paul Eluard contamos hoy con los textos de Les Chimères. Eluard conservó los manuscritos originales con anotaciones hechas por el autor, indicaciones indispensables para una correcta interpretación de esta serie de poemas, que se caracterizan por su lenguaje hermético y difícil. Son como un texto en clave. En ellos se pone de manifiesto uno de los aspectos esenciales de la poesía de Nerval: la intensidad. Él mismo escribe, entre malicioso e irónico, refiriéndose a sus Quimeras, en una dedicatoria a Alejandro Dumas:

Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hegel ou les Mémoires de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression...

"No son más oscuros que la metafísica de Hegel o las Memorias de Swedenborg y perderían su encanto al ser explicados, si esto fuera posible; concédame al menos el mérito de la expresión..." (Prólogo a Les Filles du Feu). (9)

La explicación es posible, como lo veremos a continuación. Al menos, en parte. Pero conviene tomar muy en serio la advertencia de Nerval. Las Quimeras deben entenderse como una manifestación esencial del quehacer poético, más que como una oscura y genial fatalidad. No debemos perdernos en la explicación minuciosa de los detalles. La interpretación que ofrecemos no tiene un carácter didáctico, erudito, ni exhaustivo. Cada lectura es siempre nueva y no debemos dejarnos agobiar o confundir por el peso, por la complejidad del texto.

Una vez recorrido el camino y agotadas las explicaciones, las posibles y múltiples interpretaciones: olvídelas todas. Volvamos a leer los poemas libremente, sin tratar de explicarlos, sin tratar de encerrarlos en un principio de razón. Sólo así podremos devolverles su propio tiempo, su ritmo propio y su frescura original. Ahí, donde la demostración es imposible, donde la lógica ha sido derrotada, el arte nos sitúa ante una evidencia: el poder de la palabra.

Carl María von Weber escribió "la invitación al vals"; Baudelaire, "la invitación al viaje"; esta interpretación de la obra de Nerval no es sino una invitación a la lectura.

Una invitación para que el lector proyecte en los románticos su propio pensamiento, como una infinita vuelta hacia atrás, en la distancia, en el tiempo de la memoria. Para que establezca la separación necesaria, que se convierte en negación.

Los dos grandes opuestos. Por un lado el poema y por otro el pensamiento del lector. Entre ambos un espacio vacío, como el escenario, como la oscuridad del telón. El espectáculo no es sino la representación de nosotros mismos. Así, el poema y el lector, el espectáculo y el espectador, se confunden en un mismo pensamiento, que es simplemente el pensamiento reflexivo.

El lenguaje me determina y me encuentra en el momento perfecto y en el lugar único, donde surge mi pensamiento y donde lo reconozco como propio. El espacio, la duración, el universo del poema, soy yo. Somos nosotros. Un yo que se proyecta como voluntad de absoluto. Tal y como lo afirma la estética moderna: Moi projeté absolu. Mallarmé.(10)

"Je suis l'autre.

Nerval.(1)

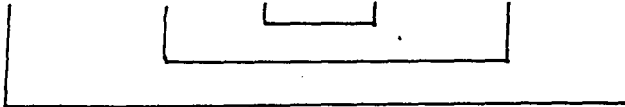
II.- La estructura y los espejos.

Si pusieramos un espejo frente a otro, como dos enemigos mortales, y si dejaramos caer una frase entre ambos, recordaríamos el diabólico ejemplo de Villaurrutia, en el Nocturno en que nada se oye:

"Y mi voz que madura
 Y mi voz quemadura
 Y mi bosque madura
 Y mi voz quema dura".(2)

Algo muy similar ocurre cuando analizamos globalmente Las Quimeras. Descubrimos en ellas una organización binaria, una estructura de espejo. Empecemos por dividir los poemas en dos subconjuntos. En el primer grupo estarían los seis primeros sonetos: El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis. En el segundo, los otros seis, ya que Le Christ aux oliviers es un conjunto de cinco sonetos y se complementa con el sexto: Vers Dorés. Cada grupo mantiene en sí mismo una profunda unidad, regida por un sistema de dobles, de reflejos.

El Desdichado Myrtho Horus Antéros Delfica Artémis



Las iniciales de estos seis primeros títulos forman la palabra árabe: El mohadar, que quiere decir literalmente, "el escondido". Se utiliza para designar a aquél que transmite una enseñanza esotérica. (3)

Estos títulos son también, en su mayoría, nombres propios que nos remiten a la Antigüedad y al paganismo. Tres de ellos son nombres de mujer. En su libro sobre las poesías de Heinrich Heine, comenta Nerval: La femme est la chimère de l'homme, ou son démon, comme on voudra, un monstre adorable, mais un monstre... "La mujer es la quimera del hombre, o su demonio, como se quiera, un monstruo adorable, pero un monstruo..." (4)

Aún en los poemas de amor más luminosos y menos reflexivos, hay en la imagen de la mujer extrañeza y misterio. El amor es como un jardín lleno de flores y de sombras, habitado por seres múltiples y contradictorios: la belleza, los sueños, la mujer, la muerte y la quimera.

Las ninfas juegan desnudas en los estanques, ocultando la otra mitad de sus cuerpos: serpientes o sirenas. La quimera es como una esfinge de rostro virginal. Reposo, impasible, lejana; domina el horizonte desde lo alto de un soclo de mármol mostrando, sin pudor, sus senos de mujer y su grupa de leona.

El poeta recorre este extraño paraíso, donde los cantos son encantaciones, donde las miradas fascinan, los colores deslumbran, los perfumes causan vértigo y las sonrisas embriagan. La palabra es conjuro y la belleza se resume en lo fatal. Toda seducción es un engaño y todo encanto es un peligro.

Cada imagen lleva en si misma su negación y su doble: el amor y la traición, lo ingenuo y lo grotesco, la fantasía y el dolor, lo sublime y lo siniestro. Universo de ecos y de reflejos, donde se juega con la más secreta intimidad. El mundo interior es un laberinto y el laberinto se convierte en espejo.

El Desdichado y Artémis son los sonetos más profundos y secretos. Se encuentran en un mismo cuaderno, conocido como el manuscrito Lombard, copiados por Nerval con tinta roja. Su temática es común: la relación del poeta con el amor y con la muerte.

El parentesco entre Myrtho y Delfica es tan estrecho que, incluso en versiones anteriores, estos sonetos intercambiaban mutuamente sus tercetos. Su gran proximidad en cuanto al contenido se debe a que, en ambos poemas, el narrador se dirige a un personaje femenino, cuyo nombre se relaciona con la Antigüedad, para transmitirle (en Delfica) o para recibir de ella (en Myrtho) un mismo mensaje: a pesar del triunfo impuesto por el poder político o militar, los dioses antiguos no han muerto, un temblor de tierra o la erupción de un volcán atestiguan su existencia.

Horus y Antéros son ambos dioses orientales. En ellos, se unen los deseos de la Madre y del Hijo. Se refieren a la transmisión de la vida. Se defienden de los designios de un dios celoso y solitario, encarnación de la figura de un Padre temible y cruel.

Los dos poemas del segundo grupo, Le Christ aux Oliviers y Vers Dorés, también obedecen a una estructura doble. Sus contenidos responden a una especie de contrapunto o de eco. Empezando por los epígrafes opuestos: uno de ellos afirma, le ciel est vide, "el cielo está vacío", y el otro, tout est sensible, "todo es sensible". Uno sostiene la muerte de Dios, el otro la presencia de Dios en todas las cosas. Y es precisamente esta última afirmación, esta especie de profesión de fe panteísta, la que cierra el conjunto.

El angustioso itinerario de Nerval podría resumirse de la siguiente manera: surge del politeísmo antiguo, pasa por el cristianismo, llega a la muerte de Dios, al nihilismo y a los fundamentos del pensamiento contemporáneo, para regresar al mundo de las correspondencias y de la analogía. Esta trayectoria representa un intento último y desesperado por volver a encontrar lo sagrado en la ~~sem-~~bra de lo inmanente.

Nerval escribía en todas partes: en la calle, en los centros nocturnos, en los bares y en los cafés. Nunca en su casa. Casi siempre escribía a lápiz, sobre algún trozo de papel. Los papeles llenaban los bolsillos. Pero esta aparente excentricidad no carecía de rigor.

En la extraordinaria organización que podemos admirar en Las Quimeras, no hay lugar para la espontaneidad o la improvisación. Como buen francés, y por ende como buen cartesiano, Nerval se preocupa al extremo por el orden y la claridad. Chez nous c'est l'homme qui gouverne son imagination. "En nuestro caso es el hombre el que gobierna su imaginación", dice oponiendo el espíritu francés al alemán, para quienes, por el contrario, l'imagination gouverne l'homme, "la imaginación gobierna al hombre". (5)

Nerval hace expresa su voluntad por gobernar la imaginación. Su obra es un esfuerzo sostenido por estructurar imágenes, vivencias, ideas, mitos, sueños... Su voluntad poética es la de reconstruir a través del espejo de la escritura, un ser, su propio ser fragmentado, su propia identidad dispersa en múltiples borradores, notas, páginas, que posteriormente, con paciencia, ordenaba. En su batalla desesperada contra la enfermedad y contra el suicidio, la única salvación posible era la obra.

Anterior a las escuelas filosóficas del siglo XX, Nerval descubrió y vivió el drama de una existencia en busca de sí misma. Cuando le mostraron un retrato suyo realizado por Gervais, escribió al pie del grabado: Je suis l'autre. "Yo soy el otro", negándose así a reconocerse en su propia imagen. No es el Je est un autre, "Yo es otro", de Rimbaud. Es quizás una observación más modesta, pero más auténtica, menos estudiada.

Nerval parece decirnos que sería una imprudencia ver sólo al personaje inmovilizado en el retrato. Es también el hombre que, en menos de treinta años, pasó de la vida de su provincia natal, el Valois, del mundo de las jóvenes muchachas en flor, al mundo de la bohemia galante; de los amores de París a los de Viena, Alemania y Oriente; de Oriente al umbral de los hospitales psiquiátricos; de la locura al sueño y del sueño a la muerte.

En El Desdichado, el verbo être, "ser" sostiene en un principio afirmaciones múltiples, para pasar después a la forma interrogativa:

Je suis le ténébreux, -le veuf, -l'inconsolé,

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie...

Suis-je amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?

"Yo soy el tenebroso, el viudo, -el desconsolado,

El príncipe de Aquitania de la torre abolida...

¿Soy Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o Biron?" (6)

Esta identificación con un otro yo imaginario se encuentra en el origen mismo de la creación literaria:

On arrive pour ainsi dire à s'incarner dans les héros de son imagination, si bien que sa vie devienne la votre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours.

"Llegamos, por decirlo así, a encarnar en los héroes de nuestra imaginación, hasta el punto de que la vida de ellos se convierta en la nuestra y que nos quemem las falsas llamas de sus ambiciones y de sus amores." (7)

Esto resulta de la creencia de Nerval en la teoría, de origen pitagórico, de la metempsicosis o reencarnación de las almas:

Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne me coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie, et même Dieu.

"A partir del momento en que había creído entender toda la serie de mis existencias anteriores, me costaba lo mismo haber sido príncipe, rey, mago, genio y hasta Dios".

(8)

Pero la forma más espectacular de esta alteración de la identidad la encontramos en la obsesión por el doble, por el otro. En Le roi de Bicêtre, el loco, Raoul Spifame, se identifica con su majestad Enrique II.

Irónicamente, el bufón y el rey son uno y el mismo:

Tout semblable d'apparure au roi, reflet de cet autre lui-même et confondu par cette similitude (...) Spifame, en plongeant son regard dans celui du prince, y puissa tout à coup la conscience d'une seconde personnalité; c'est pourquoi, après s'être assimilé par le regard, il s'identifia au roi par la pensée.

"Parecido en apariencia al rey, reflejo de ese otro él mismo y confundido por esta semejanza (...) Spifame, hundiendo su mirada en la del príncipe, descubrió de pronto en ella la conciencia de una segunda personalidad; es por ello que, después de haberse asimilado por medio de la mirada, se identificó con el rey por medio del pensamiento." (9)

Al final de la primera parte de Aurélia, el narrador escucha una voz que es la suya, pero ajena a la vez:

J'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se déboublait pour ainsi dire -distinctement partagée entre la vision et la réalité. Un instant, j'eus l'idée de me retourner avec effort vers celui dont il était question, puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme à un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche.

"Escuché que los soldados hablaban de un desconocido arrestado, como yo, cuya voz había resonado en la misma sala. Por un singular efecto de vibración, me parecía que esa voz retumbaba en mi pecho y que mi alma se desdoblaba, por así decirlo, claramente dividida entre la visión y la realidad. Por un instante tuve la idea de voltear con esfuerzo hacia el sujeto en cuestión, pero temblé al recordar una tradición muy conocida en Alemania, que dice que cada hombre tiene su doble y que, cuando lo ve, la muerte está próxima". (10)

La presencia del doble anuncia la inminencia de la muerte. Sea quien sea, el otro es el enemigo, es el adversario a vencer:

Les orientaux ont vu là deux ennemis: le bon et le mauvais génie. "Suis-je le bon? suis-je le mauvais?" me disais-je. En tous cas, l'autre m'est hostile...

"Los orientales han visto ahí dos enemigos: el genio bueno y el malo. '¿Soy el bueno? ¿soy el malo?' me preguntaba. En todo caso, el otro me es hostil..." (11)

En la lógica reversible de lo imaginario, el combate acontece contra el otro yo, contra el alter ego. La muerte acecha aquél que se sentirá por fin "destinado para siempre a la desesperación y al vacío", à jamais destiné au désespoir et au néant. (12)

El tema del doble, del otro, del alter ego, fue una de las grandes obsesiones del romanticismo alemán. Para definirlo, Jean-Paul Richter, en 1796, acuña el término de Doppelgänger, literalmente, el doble que camina a un lado, el tradicional compagnon de route, aquél que como nuestra propia sombra nos acompaña. Pero el auge que cobró este mito del doble en la época del romanticismo no debe hacernos olvidar que se trata en realidad de un arquetipo muy antiguo. Recordemos el mito del hombre esférico, del hombre doble, que evoca Platón en El Banquete. O pensemos en la división entre el alma y el cuerpo, que proponen las religiones tradicionales.

La idea de la dualidad de la persona humana: masculino y femenino, hombre y animal, alma y cuerpo, vida y muerte, se apoya generalmente en una teoría de la reencarnación e implica, casi siempre, la idea del hombre como responsable de su propio destino. Prácticamente todas las mitologías ponen en relieve este doble aspecto, benéfico y maléfico, del ser humano. Encontramos también estas figuras simbólicas en la religión cristiana: ángeles y demonios. El siglo XX ha insistido en las interpretaciones psicológicas o psicoanalíticas del otro yo. Pensemos en Freud, en Jung y, por qué no, en Lacan.

Como hemos visto, desde el punto de vista literario y conceptual, Nerval hereda esta preocupación, digámoslo con sus propias palabras, de la vieille Allemagne, notre mère à tous, Teutonia, "de la vieja Alemania, madre de todos nosotros, Teutonia." (13) Pensemos en la influencia que tuvieron en la obra de Nerval, Jean-Paul y Goethe. Nerval maneja el tema en los dos sentidos, en el sentido del romanticismo y en el sentido fáustico. Pero, en ambos casos, se trata de los conflictos del alma en busca de sí misma. El mito del doble se convierte en una metáfora o un símbolo de la búsqueda interior de la identidad.

El mundo es doble. Todo es aparente. La verdadera realidad es otra. Todo lo que parece objetivo es en realidad subjetivo. El mundo no es más que el producto de un espíritu dialogando consigo mismo. Es como el Yo trascendental de Fichte. Un Yo universal y absoluto, fundamento de toda experiencia, precisamente porque está "más allá de toda experiencia." (14)

Persuadidos de esta verdad y de esta representación, los personajes de Jean-Paul viven las metamorfosis del propio cuerpo reflejado en el espejo. Lo perciben realmente desdoblado, fragmentado en partes "opacas", ajenas a la conciencia. El juego del desdoblamiento en los personajes de Jean-Paul se convierte en una verdadera enfermedad. La

mutiplicidad de la persona, la discontinuidad del yo, se transforma en la perversión que los lleva a la locura y al crimen. Esta inestabilidad del ego se hace patente en la aparición de doble^s vivos: golems, marionetas, autómatas, maniqués; hermanos y hermanos gemelos que intercambian caprichosamente personalidades, vidas, familias, esposas y amantes, dando lugar así a toda una serie de situaciones cómicas y de aventuras eróticas.

Pero hay también un aspecto fáustico del doble. Dice Goethe en el Segundo Fausto: Wir sind geeinte Zweinatur, "somos la unión de dos naturalezas"⁽¹⁵⁾. El juego del doble es por dentro. El mundo exterior se hace interior. El conflicto esencial es la lucha interna de un yo desgarrado entre lo bueno y lo malo. El Faustó de Goethe representa, simbólicamente, el desdoblamiento decisivo de la conciencia frente al mal. El instante de plenitud, el ideal inaccesible que borra la desgarradura, es el proyecto que mantiene vivo, alerta, a Fausto, prototipo del hombre moderno. Fausto lucha cóntra su adversario Mefistófeles, lucha contra el mal y el mal esta dentro de él mismo. Más aún, se considera que esa lucha es una etapa necesaria. El enfrentamiento de las conciencias es un momento obligado. La división interna no es motivo de debilidad. No es el hombre incompleto de la mitología griega, que errante busca su otro yo, para volver a ser circular,

para volver a ser perfecto. La división y la desgarradura son indispensables, son nuestra fuerza y nuestra libertad, porque nos permiten establecer una relación activa con el mundo. Sin escisión originaria no hay dialéctica. Sin el otro yo no hay acción ni transformación real. El hombre internamente dividido es la condición de posibilidad de la libertad humana.

¿Hacia donde dirigirnos? ¿Qué hacer entonces?

Fausto pregunta: Wohin der Weg?, "¿Dónde está el camino?"

Mefistófeles responde:

Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit?-
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
Hast du Begriff von Oed' und Einsamkeit?

"¡No hay camino! Hacia lo inexplorable,
 Para siempre inexplorable; hacia lo inalcaⁿzable,
 Para siempre inalcanzable. ¿Estás preparado?-
 No hay cerraduras, no hay cerrojos que quitar,
 Viajarás a través de las soledades.
 ¿Tienes una idea del desierto y de la soledad?" (16)

El poeta, el artista, es el hombre doble por excelencia. Es aquél capaz de comprender que el mundo es doble que, como decía Rimbaud, la vraie vie est ailleurs, "la verdadera vida esta en otra parte."

Este viaje al interior, este bajar a los infiernos, es en cierto modo lo que hace posible "poetizar" el universo. Privilegio que sólo algunos seres alcanzan, sólo aquellos capaces de distanciarse, de separarse de la vida cotidiana. Esta diferencia la plantea muy bien, más tarde, Thomas Mann al enfrentar la vida del artista con la vida del burgués. En "La Montaña Mágica", Der Zauberberg, el amor de Hans Castorp por Claudia Chauchat (mezcla de erotismo, nostalgia, enfermedad y muerte) es también la atracción, el recuerdo del amor (originario, homosexual) de un joven adolescente, por su compañero de escuela, su hermano espiritual, su "alma gemela".

En "El Hombre sin cualidades", Der Mann ohne Eigenschaften, de Robert Musil, sucede algo parecido. El amor de Ulrich (en una primera versión el nombre de Ulrich era Anders, es decir, el otro) por su hermana Agatha es un amor incestuoso, pero es también un amor autista, un amor a sí mismo. No es un recurso "picaresco", como en las novelas de Jean-Paul. El problema de los hermanos, de los hermanos gemelos, del incesto, de Narciso, trasciende el nivel de la comedia burguesa de boulevard, el teatro de equívocos. No es un juego de conquistadores, de don Juanes, de doncellas ingenuas y seducibles. Agatha y Ulrich son amigos, hombre y mujer, hermanos gemelos, amantes y enamorados. Musil hace de su relación toda una aventura profundamente humana, mítica, proyecta en ellos el amor como "un viaje a los límites de lo posible".

Pero quizás el personaje doble más cercano a la fantasía de Nerval es Nadja. El antecedente de Nadja es Aurélia. Al igual que Nerval, Breton evoca un viaje por París, acompañado por su doble femenino Nadja, la mujer amada, el alma gemela, la hermana de elección. El viaje es simbólico, interior. El paisaje es mental. Lo subjetivo (el yo) y lo objetivo (el otro, Nadja), el sueño y la vigilia, la razón y la locura, el presente y el pasado, los contrarios se reúnen en el instante privilegiado, acontecer perpetuo.

El mundo es doble, sí, pero el yo no es un yo sin el otro. El yo y el otro son simultáneos. En el caminar azaroso por las calles de la ciudad surge el encuentro con el otro, con el mundo de las pulsiones y del inconsciente. El encuentro con el otro es un modo de penetrar dentro de nosotros mismos, pero es también un descubrirse simultáneo con el otro. La fusión va más allá de los límites de la personalidad. Todo aquello que niega las fronteras del yo se convierte en el escenario fantasmagórico del deseo. El deseo de comunión no es un proyecto, se hace patente en la acción, en la pasión erótica.

Confiesa Paul Eluard en L'amour, la poésie:

Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent.

"Y ya no sé de tanto que te amo
cuál de nosotros es el ausente." (17)

O, más radical, declara en el poema Ombres de Une leçon de morale:

Dans la douleur et dans la joie nous n'étions qu'un
Même couleur et même odeur même saveur
Mêmes passions même repos même équilibré(...)
Je t'embrassais tu m'embrassais je m'embrassais
Tu t'embrassais sans bien savoir qui nous étions.

"En el dolor y en la alegría no éramos más que uno
Mismo color y mismo olor mismo sabor
Mismas pasiones mismos reposos mismo equilibrio(...)
Yo te besaba tú me besabas yo me besaba
Tú me besabas sin saber quiénes éramos." (18)

Finalmente cito de Le phénix, el poema Certitude:

Si je te parle c'est pour mieux t'entendre
Si je t'entends je suis sûr de comprendre

Si tu souris c'est pour mieux m'envahir
Si tu souris je vois le monde entier

Si je t'étreins c'est pour me continuer
Si nous vivons tout sera plaisir

Si je te quitte nous nous souviendrons
Et nous quittant nous nous retrouverons.

"Si te hablo es para escucharte
Si te escucho estoy seguro de comprender

Si sonries es para invadirme
Si sonries veo el mundo entero

Si te abrazo es para continuarme
Si vivimos todo sera placer

Si te abandono nos recordaremos
Y alejandonos nos encontraremos" (19)

J'ai fait les premiers vers par
enthousiasme de jeunesse, les
seconds par amour, les derniers
par desespoir. La Muse est entrée
dans mon coeur comme une déesse
aux paroles dorées; elle s'en est
échappée comme une pythie en
jetant des cris de douleur.

Nerval. (1)

III.- Los sonetos.

I.- El Desdichado.

Mucho se ha escrito sobre la muerte de Gérard de Nerval. Su suicidio ha sido explicado de diversas formas: locura, indescriptibles leyes de una psicología oscura, exigencias espirituales, profundización en el misticismo, miseria económica y miseria moral, abandono, soledad. Hay sin duda algo de verdad en cada una de estas hipótesis.

En octubre de 1854, Nerval sobrevive a una nueva crisis de locura. El diagnóstico de la época nunca fue muy preciso. Se hablaba de una esquizofrenia con rasgos paranoides. Su médico, el doctor Blanche, con quien había estado internado ya en repetidas ocasiones, presionado por la Société des gens de lettres, da el visto bueno para que salga una vez más del hospital. De hecho, ni la familia, ni

los amigos de Nerval se hacen responsables de su paradero. Lleva una existencia desordenada y errante: sin domicilio fijo, sin dinero, sin abrigo en pleno invierno.

En la madrugada del veintiséis de enero de 1855, se registró ese día una temperatura de dieciocho grados bajo cero, encuentran a Nerval colgado de una reja en la Rue de la Vieille-Lanterne, ^{en} uno de los barrios más pintorescos y sórdidos del viejo París. Se ahorcó con una cinta de delante que, en medio de su crisis, pensó era el cint^o que llevaba Madame de Maintenon, cuando representó la obra Esther en Saint-Cyr. Sus últimas visitas fueron a sus amigos, de los que esperaba sin duda alguna promesa de trabajo, y a uno de los cabarets de les Halles donde solía distraer su noctambulismo crónico.

Dice Paul Valéry al recordar la muerte de Nerval: 'Mort par suspension', dit le procès-verbal de la Morgue. Il faisait un froid terrible: dix-huit degrés au-dessous de zéro. Le cadavre n'avait pas de manteau. Il était en habit. On trouva qu'il portait deux gilets de flanelle sous deux chemises de calicot. Ces détails sont cruels. On songe a Edgar Poe, quand par un froid de même dureté, il suivit le convoit funèbre de sa femme, enveloppé du châle dans lequel elle était morte. Il n'avait pas autre chose à se mettre.

" Muerte por suspensión , dice el acta de la Morgue. Hacía un frío terrible: dieciocho grados bajo cero. El cadáver no llevaba abrigo. Vestía traje de calle. Traía dos camisetas de franela bajo dos camisas de algodón. Estos detalles son crueles. Nos hacen pensar en Edgar Poe, cuando con un frío igualmente duro, siguió el cortejo fúnebre de su mujer, envuelto en el chal con el que ella había muerto. No tenía otra cosa que ponerse."

(Souvenir de Nerval). (2)

¿Por qué se suicida Nerval? Encontramos algunas respuestas, aunque en un lenguaje cifrado, en el soneto El Desdichado, cuyo primer título es significativo: Le Destin.

Nerval escribe el poema en 1853, un año antes de suicidarse. En él hace un recuento de su propia vida. El Desdichado es el canto fúnebre de un hombre vencido por la fatalidad de su destino. Un hombre aplastado por la enfermedad, consciente de la inutilidad de su búsqueda. En este poema Nerval se despide del mundo real.

El poeta intenta aferrarse al valor afectivo y poético de su pasado. Trata de prolongar, a través de la magia del lenguaje, los momentos de plenitud y de felicidad que le han sido arrebatados: los viajes de juventud, los amores pasados, la religión, los mitos, el ocultismo y la

leyenda, Pero los paraísos ya no existen, se han perdido para siempre. Todo lo domina un tono áspero, lleno de desencanto y desilusión. La poesía fluye, resignada, incierta, sabiamente iluminada por el negro sol de la melancolía.

II.- Myrtho.

Así como El Desdichado se aclara con la lectura de Aurélia y de Sylvie, Myrtho y Delfica se relacionan con Octavie ou l'illusion, relato de Les filles du feu.(3)

En el transcurso de un viaje en barco que los lleva a Nápoles, Nerval y Octavie concertan una cita para el día siguiente en Portici. Mientras tanto Nerval pasa la tarde en conversación sabia y erudita con el Marqués de Gargallo. Por la noche, una gitana que bordaba adornos para las iglesias y cuyas facciones le recordaban a Jenny Colon, lo lleva a su casa. Ahí, en una atmosfera turbia y confusa, en la que se mezclan objetos de arte religioso con instrumentos de brujería, revive Nerval el recuerdo de su pasión por Jenny Colon. Esto lo deprime profundamente.

A la mañana siguiente, cuando llega a la gruta del Posílipo, las rocas, el desfiladero, el mar: todo lo invita al suicidio. Sin embargo, la idea de la cita con Octavie lo detiene al borde del abismo. Nerval hubiera podido casarse con la joven extranjera, que esperaba de él una confesión de amor. Pero el recuerdo de la noche anterior había encendido su antigua pasión. Diez años más tarde, el poeta volverá a encontrar a Octavie, casada con un conocido pintor inglés, paralítico y celoso.

Estos son, en breves palabras, los acontecimientos que el poeta nos narra. La trama del relato es un poco oscura. ¿Vivió Nerval realmente esa aventura tal y como la cuenta? Es poco probable. ¿Debemos subrayar el carácter anecdótico y biográfico del poema? No. Lo importante es el resultado de su voluntad poética.

III.- Horus.

El poema llevó como primer título: A Louise D'or., Reine. Relaciona la mística con las obsesiones personales. Isis es la diosa, la reina, pero es también la mujer, la madre. Horus, hijo de Isis y de Osiris, es el dios del sol naciente y de la renovada primavera. Nerval nos lo presenta como una prefiguración del Mesías, del Salvador. A pesar de las referencias constantes a las mitologías griegas y egipcias, Horus se confunde con Cristo. El dios Knef muere, pero otro dios queda en su lugar. Una vez más coinciden en el horizonte religioso del poeta los rituales antiguos y la modernidad cristiana.

Horus y Antéros fueron publicados en 1854, pero reúnen experiencias y recuerdos del viaje a Oriente, en 1843. Esto de alguna manera los hermana y resultan tener un tono diferente al de las otras Quimeras. La interpretación que, en relación con la alquimia, propone Le Breton, nos aclara muchas de las herméticas imágenes. (4)

Sin embargo, en el fondo, coincidimos con el enojo de Antonin Artaud, cuando leyó el artículo de Georges Le Breton, titulado: La clé des Chimères: l'alchimie, publicado en 1946. Le pareció a Artaud, como nos parece a nosotros,

que la explicación de le Breton era una "reducción", una "limitación" de Las Quimeras. Y, malhumorado, rechaza la clé, la "llave", es decir, el análisis a través de la alquimia y del tarot, que tantas puertas abría, o más bien dicho, la rechaza porque las abría. He aquí sus palabras textuales:

On peut surtout reprocher à Georges Le Breton de n'avoir pas su utiliser sa trouvaille et, quelque peu grisé par sa découverte, de s'être uniquement occupé d'expliquer 'Les Chimères' par un système d'analogie à la symbolique des tarots ou à celle de l'alchimie, d'en être presque arrivé à occulter l'essentiel: le choix des mots, l'articulation des vers, la tonalité des poèmes, la multiplicité de sens dont Nerval les tisse, leur trajet.

"Podemos reprocharle sobre todo a Georges Le Breton el no haber sabido utilizar su hallazgo y, un tanto exaltado por su descubrimiento, haberse ocupado únicamente por explicar Las Quimeras a través de un sistema analógico a la simbólica del tarot o de la alquimia, de haber llegado así a ocultar lo esencial: la selección de las palabras, la articulación de los versos, la tonalidad de los poemas, la multiplicidad de sentidos tejidos por Nerval, su trayecto." (5)

Definitivamente Artaud está en lo justo. Debemos cuidarnos de los tripotages de la critique, curarnos de la manía "crítica", "explicativa". Estamos olvidando lo más importante: saber escuchar.

IV.- Antéros.

Este soneto muestra un mejor equilibrio que el anterior. El hecho de que el personaje principal, Antéros, con el que Nerval se identifica, se sitúe desde un primer momento en el plano del narrador, le da más fuerza y unidad.

Es un monólogo y a la vez la presentación de un anti-héroe: Anti-Eros, Anti-Amor, Anti-Cristo. Las estrofas se siguen sin aparente transición. No encontramos las rupturas de Myrtho, Horus o Delfica. Los símbolos son extraños. La sensación final que nos deja es como la de una escultura clásica, monolítica, pero llena de un movimiento que se expresa en la maldad y en la violencia.

Antéros representa la sobrevivencia del paganismo en el mundo moderno. En este sentido, en cuanto a la tesis de fondo, se encuentra muy cerca de Horus. Dice Nerval en Histoire de Cagliostro:

Lorsque le catholicisme triompha décidément du paganisme dans toute l'Europe et construisit dès lors l'édifice féodal qui subsista jusqu'au XV^e.siècle -c'est à dire pendant l'espace de mille ans, -il ne put comprimer et détruire partout l'esprit des coutumes anciennes ni des idées philosophiques qu'avait transformé le principe païen à l'époque de la réaction polythéiste opérée par l'Empereur Julien .

"Cuando el catolicismo triunfó decididamente sobre el paganismo en todo Europa y construyó a partir de entonces el edicio feudal que subsistió hasta el siglo XV -es decir durante mil años, -no pudo oprimir, ni destruir por todas partes el espíritu de las antiguas costumbres, ni de las ideas filosóficas, que habían sido transformadas por el principio pagano en la época de la reacción politeísta dirigida por el Emperador Julián". (Les Illuminés). (6)

Las primeras iglesias fueron construidas sobre los antiguos templos. Nerval cita en Les Illuminés al abate de Villars, al padre Bougeant, y a Dom Pernéty, que defendieron a su manera a los antiguos dioses contra la modernidad. Las sectas de la Edad Media y las logias masonicas son, de acuerdo ^{con} su interpretación, las representantes del paganismo antiguo. Y hasta en la misma Revolución Francesa encontramos las huellas, los rastros de las religiones primitivas.

Por otro lado, tenemos el aspecto más psicológico o personal del poema. En Artémis ou les fleurs du désespoir, Constans lo define y resume de la siguiente manera:

Gérard se rattache à la race des vaincus et des maudits, restés fiers et indomptés dans leur défaite, à Antée aussi bien qu'au sombre Caïn et à cette postérité d'Amalec, descendant d'Esau, le déshérité, qui sera exterminée par celle de Jacob, favori de Jéhovah. Aux sacrifiés de l'Ancien Testament, il associe les dieux de Chaldée et de Phénicie, détronés par le Dieu d'Israël .

"Gérard se identifica con la raza de los vencidos y de los malditos, que permanecen orgullosos e indomados en su derrota, con Anteo y también con el sombrío CaIn, y con la posteridad de Amalec, descendiente de Esaú, el desheredado, raza que será exterminada por la de Jacob, favorito de Jehová. A los sacrificios del Antiguo Testamento, asocia los dioses de Caldea y de Fenicia derrocados por el Dios de Israel." (7)

Una vez más Nerval se identifica con el desheredado, El Desdichado. Es de nuevo el poeta incomprendido, rechazado, maldito. El hombre derrotado que se enfrenta al destino implacable:

V.- Delfica.

Delfica, al igual que Myrtho, se relaciona con Octavie. Sin embargo, la aventura de Nápoles y la imagen de la joven inglesa, aparecen aquí en un plano secundario.

Delfica desarrolla una de las ideas más importantes de Myrtho: el regreso al culto pagano, regreso que los oráculos habían previsto:

Ils revie ndront , ces Dieux que tu pleures toujours!
Le temps va ramener l'ordre des anciens jours..

"¡Volverán, esos dioses por los que todavía lloras!

El tiempo volverá a traer el orden de los viejos días..."

(Delfica, versos 9 y 10).

Y como si el propio Nerval comentara estos versos, escribe en Les Illuminés :

'Les vers sibyllins avaient prédit mille fois les évolutions
rénovatrices depuis le Redeunt Saturnia regna jusqu'au der-
nier oracle de Delphes, qui, constatant le règne millénaire
d'Iacchus-Jésus, annonçait aux siècles postérieurs le retour
vainqueur d'Apollon.

"Los versos sibilinos habían predicho mil veces las evoluciones renovadoras, desde el Redeunt Saturnia regna hasta el último oráculo de Delfos, que, constatando el milenarismo reino de Iaco-Jesús, anunciaba a los siglos por venir el triunfante retorno de Apolo." (8)

La Delfica latina, el Horus egipcio y el Antéros g^{ra}ego, son los ejes que constituyen una parte del mundo interno, erudito y religioso de Nerval. Su religión es una especie de síntesis de diferentes creencias y religiones: mitología, paganismo, panteísmo y cristianismo se mezclan con extraordinaria facilidad. Los antiguos dioses se nos presentan como cotidianos y familiares. Forman parte de su mundo poético, un mundo que refleja su propia realidad interior.

Nerval veía en la historia moderna una resurrección de las creencias y de las costumbres paganas. En primer lugar, en las ideas del Renacimiento y del siglo XVI; en segundo lugar, en el siglo XVIII, con el movimiento de la Enciclopedia y las tesis de la Revolución francesa. Pensaba que el cristianismo^{se} había incorporado al paganismo, sin destruirlo. Un nuevo paganismo surgía bajo el nombre de libre-pensée, "pensamiento libre". Éste a su vez incorporaría al cristianismo sin destruirlo. Las sectas modernas, la masonería, son nuevas formas de antiguos cultos. Ésta es, en breves palabras, la teoría que se expresa a lo largo de Les Illuminés.

Cristianismo y paganismo se mezclan en un contexto en el que la poesía tiene, por definición, un carácter hermético y cerrado. La palabra poética es un lenguaje erudito, en el que el lector, como en las antiguas sectas religiosas, debe someterse al ritual iniciático.

VI.- Artémis.

Artémis es uno de los sonetos más misteriosos y secretos. La búsqueda de la mujer se confunde con lo divino, la búsqueda del amor con la muerte.

Por un instante, la rueda del tiempo se detiene. Como un "diamante de oscuras luces", fríos números y ardientes rosas, se dibujan en el plano real e irreal, con una transparencia y precisión dignas del que sabe dirigir su propio naufragio.

Un hombre se lanza al encuentro de su destino, preso dentro de un tiempo circular. Libre y responsable tejedor de ese absurdo sueño que se alimenta en la tiniebla de la incertidumbre.

El suicidio, el amor, la enfermedad y la muerte, los contrarios se reúnen por fin en el instante privilegiado. Metamorfosis y magia verbal. Momentos simultáneos que hacen posible la armonía impensable, la gran síntesis universal, la unidad profunda de los amantes que, perdidos en el vértigo del caos originario, se reconocen y se encuentran en el umbral de lo absoluto.

Nerval escribe Artémis en un instante necesario, terriblemente parecido al ^{mo}mento en que Baudelaire, en el poema final de Les fleurs du Mal, escribió:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!

Ce pays nous ennuie, Ô Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,

Nos coeurs que tú connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du "nouveau"!

"¡Oh Muerte!, viejo capitán, ¡el momento llegó! ¡levemos anclas!

Este país nos aburre, ¡oh Muerte! ¡Zarpemos!

¡Si el cielo y el mar son negros como tinta,

Nuestros corazones, que conoces, están llenos de luz!

¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte!

¡Queremos, el fuego nos quema tanto el cerebro,

Hundirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?

En el fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo! " (9)

VII.- Le Christ aux oliviers.

En Le Christ aux oliviers , Nerval desarrolla uno de los temas "clásicos" del romanticismo alemán y posteriormente del romanticismo francés: "La Muerte de Dios". El tema se convierte en una verdadera obsesión. En la literatura romántica anterior, lo desarrollan Hölderlin, Novalis y Jean-Paul. Más tarde, en Francia, Alfred de Vigny, Victor-Hugo y Gérard de Nerval, entre otros.

Dada la importancia de esta temática para el estudio del romanticismo y del pensamiento actual, dedico la tercera parte de este trabajo al análisis de algunos textos "claves", relacionándolos con la concepción de Nerval y con la problemática filosófica que Nietzsche propone.

El nihilismo, la inversión de los valores, la crítica radical a toda la metafísica de Occidente y su posible superación, son momentos en los que debemos reflexionar si queremos entender el desarrollo del pensamiento contemporáneo y nuestro tránsito hacia la llamada "posmodernidad".

Entre los poetas del romanticismo francés, Gérard de Nerval es el que estuvo más fuertemente influenciado por el romanticismo alemán. Dominaba el idioma a la perfección.

No sólo conoció a Jean-Paul por el libro de Mme de Staël, De l'Allemagne, "Alemania", publicado después de muchos problemas de censura en 1814, sino que es Nerval quién realmente profundiza en el universo de su poesía. (10)

¿Fue Nerval el mejor traductor de su época?

Muchos críticos lo afirman. Tenía un conocimiento muy amplio de la cultura y de la literatura alemanas. En 1828, a los veinte años, traduce el primer Fausto de Goethe. Trabajo brillante, que lo da a conocer como erudito y como poeta. El propio Goethe elogia la traducción con entusiasmo. Dos años más tarde, en 1830, publica una antología de Poesías Alemandes, "Poesías Alemanas". En 1840 prepara la traducción del Segundo Fausto. Viaja repetidas veces por Alemania. En París establece amistad personal con el poeta Heinrich Heine. Traduce varios de sus poemas más conocidos.

El poema Le Christ aux oliviers, "Cristo en los olivos", es en realidad una serie de cinco sonetos. A pesar de que en la primera edición el subtítulo era: "Imitado de Jean-Paul", conviene subrayar la profunda originalidad del texto de Nerval. En lo que se refiere al segundo y tercer sonetos (B y C), es decir al monólogo propiamente de Cristo, la transcripción de Jean-Paul es casi literal, por lo menos

en cuanto a las imágenes. Nerval retoma las metáforas y las convierte en imágenes profundas, densas, concentradas. Estamos muy lejos del estilo "barroco", por llamarlo de algún modo, de Jean-Paul; en el que las imágenes se precipitan unas tras otras, como en cascada, creando una sensación de confusión, de caos, de pesadilla, de irrealidad. El monólogo del Cristo de Nerval es denso y preciso. Su lenguaje es puntual, casi matemático. (11)

Comparado con el "sueño" de Jean-Paul, el texto de Nerval ofrece cambios definitivos en cuanto a la interpretación de fondo: No es Cristo muerto el que anuncia a los muertos la ausencia de Dios. La acción se desplaza del mundo de los muertos al de los vivos. Cristo se dirige a sus discípulos dormidos. No son ya los muertos dentro de un sueño, sino hombres vivos, pero dormidos. Cristo les anuncia la muerte de Dios, no la ausencia de Dios.

La fuerza de las imágenes, su profundidad, su carácter lúcido, su tono profético, hacen que Le Christ aux oliviers se encuentre más cerca de Nietzsche que de Jean-Paul. El "sueño" de Richter era una pesadilla, una manera de afirmar nuestra fe, un argumento para fortalecer nuestro corazón en momentos de duda. El poema de Nerval no es un sueño, es el monólogo de Cristo y el silencio del Padre. Expresa el destino del hombre en la tierra: el sacrificio inútil, el dolor callado, la soledad absoluta.

Expresa el sin sentido de la vida y de la obra del hombre: Dieu manque à l'autel où je suis la victime..., "Dios está ausente en el altar donde soy la víctima..." El sentido de la vida humana es un sacrificio en el altar de un Dios ausente, de un Dios que calla, de un Dios que no existe.

El grito: Es ist kein Gott, "No hay Dios", de Jean-Paul, se transforma peligrosamente en: Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!, "¡Dios no es! ¡Dios ya no es!", insertándose así en una perspectiva histórica diferente. Si Dios "ya no es", quiere decir que "fue". Es el inicio de una nueva época histórica, de una nueva era, de un nuevo tiempo.

Heidegger decía, comentando a Hölderlin, que éste "abre un nuevo tiempo", "el de los dioses que han huido y el del dios que vendrá." (12) Nosotros los hombres, nos encontramos justamente en medio de esas dos temporalidades. Como dice Nerval, nos encontramos entre dos mundos: uno que muere y otro que renace". Y lo dice en un verso que está en el centro, que constituye el núcleo de esta serie de cinco sonetos. El mundo de los dioses paganos ha muerto. ¿Quién es este nuevo Dios?, se pregunta Nerval en el soneto final. El único capaz de resolver el misterio es aquél que "dio alma a los hijos del limo". Es decir, el Dios cristiano, que a través del soplo divino, dio vida al Adán de tierra. (13)

VIII.- Vers dorés.

Le Christ aux oliviers y Vers dorés habían sido publicados en los Petits Châteaux de Bohème, bajo un mismo título: Mysticisme. Ambos tratan, aunque de manera distinta, un mismo tema: la relación del hombre con el mundo. Ambos proponen soluciones o resultados complementarios: una es la historia de un héroe individual, de Cristo, del hombre, del poeta, que descubre lo absurdo al término de su existencia; la otra es la historia de lo que podríamos llamar: "la novela del alma universal".

Ambos poemas llevan epígrafes. Su temática es opuesta y complementaria. Tenemos, por un lado, el mundo vacío, no animado, ajeno al hombre, en Le Christ aux oliviers. Por otro, el mundo en que todo es sensible, en que la sensibilidad es universal y esto hace posible la comunicación del hombre con la naturaleza y con las cosas, en Vers dorés.

Ambos poemas se "responden" o se "corresponden", a través de algunas imágenes. Al ojo vacío de Dios, a la órbita cavernosa y sin fondo, al abismo espiral que devora tiempo y espacio, corresponde la imagen de un ojo vivo, en gestación, la mirada de lo divino, promesa de luz.

A la muerte como fin absoluto, como vacío y como finitud, se opone el dinamismo del devenir: un nacimiento perpetuo. El primero representa lo discontinuo, el segundo lo continuo. En ambos encontramos el espíritu de Dios, de un dios escondido, pero en uno aparece bajo una forma trascendente y en el otro aparece como inmanente. En uno el creador está más allá del mundo humano y natural, en el otro el espíritu puro crece en el ser mismo de las cosas.

En el primero Cristo tiene que morir para llegar al saber, tiene que morir para conocer. El segundo afirma que el conocimiento, que el saber es indisociable de la vida.

En Vers dorés, Nerval afirma su creencia en la teoría de la transmutación de las almas, basándose en los misterios órficos y en la doctrina pitagórica. Sostiene la idea de que el alma divina habita en todas las cosas. Es la teoría de las correspondencias, heredada del pensamiento analógico y que tanta influencia tendrá en el romanticismo alemán y francés (Jean-Paul, Novalis, Hölderlin, Lamartine, Musset, Víctor Hugo, Baudelaire). El hombre se distingue del reino animal y vegetal por su acción, su poder actuar y escoger libremente. No estamos muy lejos de la teoría existencialista del hombre como libertad y como proyecto.

Nerval propone una comunión cada vez más íntima entre el poeta y la naturaleza. Trata de establecer, a través de la magia del lenguaje, un vínculo entre el mundo visible y el invisible. Las fronteras de ambos mundos son maravillosamente permeables. El espíritu se hace uno con la materia. Las piedras tienen alma, sienten, nos observan. Todo es vida y todo es verdad, porque todo participa del mismo principio universal: Dios.

Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un souvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue.

Nerval, Voyage en Orient. (1)

IV.-El tiempo y lo imaginario.

El tiempo de Las Quimeras no es el tiempo de la vida. Tiene otra "velocidad", otra "frecuencia". Es el tiempo de la memoria y del sueño; donde en una décima de segundo pueden suceder largos e importantes acontecimientos para el soñador o para el lector. La aceleración simultánea del lenguaje y de la expresión poética es lo único que nos permite encontrar, en el mundo de la palabra, condiciones diferentes a las del mundo real. Más que nunca, la poesía aparece como necesaria, como la única vía de salvación frente al fracaso de la vida terrestre. Y esto debe captarse en el nivel de las estructuras, de las fuerzas internas, de los ritmos profundos. En todo aquello que crea la necesidad del poema, más que en el inventario analítico de su contenido.

La gran aportación de Nerval a la literatura y al pensamiento contemporáneo es su manejo de la idea del tiempo. Anterior a Proust, a Bergson, a Borges, Nerval se mueve en diferentes planos y niveles en relación con la temporalidad.

Distingue, por un lado, el tiempo del mito, el tiempo circular y, por otro, el tiempo histórico, lineal. Repetición y renovación, circularidad y devenir, son las dos fuerzas contrarias en torno a las cuales se organiza una cierta concepción del mundo.

Uno es progresivo y recto, corresponde al curso real del devenir. El otro es regresivo, cíclico, reversible, producto del recuerdo, de la memoria, de lo imaginario. El primero es el tiempo histórico, siempre marcado con el signo de la pérdida, de la finitud, de la muerte. El segundo es el tiempo del origen, del mito, de la poesía, apoyado en la esperanza de recuperar, de volver a encontrar los paraísos perdidos: la infancia y los amores pasados. Como dice Proust: Les vrais paradis sont les paradis perdus. "Los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos". El resultado es una auténtica dialéctica del tiempo perdido y del tiempo reencontrado.

El soneto Artémis, que tenía como primer título, Ballet des Heures, es el mejor ejemplo de esta nueva concepción del tiempo:

La Trezième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, -ou c'est le seul moment...

"La Decimotercera regresa... Es aún la primera;
 Y es siempre la única, -o es el único momento..." (2)

La hora trece y la hora uno, la hora de la muerte y la hora del origen, son una y la misma. Es el tiempo circular, cíclico, o mejor dicho, espiral, como la presentación misma de los sonetos o como la imagen de la serpiente devorando "los Mundos y los Días", de la eternidad devorando Espacio y Tiempo. (Cf. VIII.- Le Christ aux oliviers). (3)

El tiempo da vueltas sobre sí mismo, desplaza las figuras para volverlas a ubicar en una especie de geografía eterna. Entendemos ahora que Nerval se identifique sucesivamente con Fausto, Prometeo, Orfeo, Carlos VI o el Califa Hakem:

Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?

"¿Eres tú, rey, el único o el último amante?" (4)

Del mismo modo, la Amante-Madre-Diosa será, por turno, Jenny Colon, Octavie, Isis, Pandora, Aurélia o la Reina de Saba:

Car es-tu reine, ô toi, la première ou la dernière?

"¿Eres tú reina, la primera o la última?" (5)

Todas estas figuras habitan, intercambiables y simultáneas, en un tiempo siempre presente, acontecer perpetuo. Se constituyen y unifican en lo imaginario. Nerval, cuidadosamente, las ordena haciéndolas corresponder a los diferentes estratos de la experiencia, del tiempo vivido y de la memoria. Dispersas o reagrupadas más allá del tiempo histórico, estas formas sólo pueden darse en él, en su propio ser, en su propia voluntad poética. El primer movimiento de la conciencia es para él, como lo será más tarde para Proust, la búsqueda del recuerdo. Nerval encuentra en la música, en una melodía, lo que Proust recupera al saborear una magdalena con una taza de té: el tiempo perdido.

Así, escribe en Fantaisie (1832):

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart, tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets!

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit...
C'est sous Louis treize; et je crois voir s'étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit,

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre les fleurs;

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que, dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue... et dont je me souviens!

Fantasia

"¡Hay una melodía por la que daría
 Todo Rossini, todo Mozart, todo Weber,
 Una melodía muy antigua, lánguida y fúnebre,
 Que sólo para mí tiene encantos secretos!

Cada vez que llego a escucharla
 Mi alma rejuvenece doscientos años...
 Es el reinado de Luis XIII; creo ver extenderse
 Una verde colina que el poniente dora,

Después un castillo de ladrillo con esquinas de piedra,
 Con vitrales teñidos de rojizos colores,
 Rodeado por grandes parques, con un arroyo
 Mojando sus pies, que fluye entre las flores;

Después una dama, en su alta ventana,
 Rubia de ojos negros, vestida a lo antiguo,
 Que, posiblemente en otra existencia,
 He visto ya... ¡y de ella me acuerdo!". (6)

El control de la memoria, la disciplina del
 recuerdo a través del esfuerzo de la creación literaria,
 hacen posible el viaje hacia atrás, la existencia anterior.
 Esta existencia anterior, o si se quiere interior, es la
 que lo devuelve a la vida presente. Nerval recuerda para
 vivir. Busca en el pasado para poder entender su propia
 vida, para darle sentido a su delirio y fuerza a su libertad.

El triunfo del Eterno Retorno sobre el tiempo de ruptura o la progresión histórica, es una obsesión presente, no sólo en Las Quimeras, sino en toda la obra de Nerval: El pasado revive a través de la imagen. Por ello las vías privilegiadas para recuperar el tiempo perdido son el teatro, la pintura y el sueño.

La relación de Nerval con el mundo del teatro era cotidiana. Durante varios años vivió como periodista de la crítica y de la crónica. Perdidamente enamorado de la actriz Jenny Colon, escribe para ella varias obras de teatro y funda la revista Le Monde Dramatique, publicación dedicada a elogiarla. Parte de su fracaso económico se deriva de su fracaso como editor y autor teatral. Sus obras y sus publicaciones nunca tuvieron éxito.

Sin embargo, su experiencia como hombre de teatro fue definitiva. El escenario es, por excelencia, el lugar del ensayo, de la "repetición". El espectáculo se repite cada noche, próximo y diferente, idéntico y lejano a la vez. Con el paso de los años, regresan no sólo las tramas, los actores, las imágenes, sino también las estructuras. Los cambios de programa son sólo aparentes. Todas las obras nos remiten, según él, a algunas situaciones fundamentales,

que reaparecen de manera cíclica. Así, comenta a propósito del Théâtre des Funambules, que derrière toutes sortes d'affiches variées, et sous de légères modifications de costumes... a toujours donné la même pièce. "Detrás de toda clase de variados carteles y con ligeras modificaciones en el vestuario... presenta siempre la misma obra." (7)

Nerval denuncia esta monotonía como el signo de una decadencia y de un agotamiento de la invención dramática. Pero a su vez cae en la fascinación por analizar esta re-producción de los mismos esquemas, que permanecen a través del tiempo imaginario.

Al abri^se el telón, acontece la magia que iguala los contrarios. La actriz se convierte en "La Belleza", diosa eternamente joven e idéntica a sí misma a pesar de los años, a pesar de los cambios de luz:

...belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum.

"... bella como el día bajo las luces de los reflectores que la iluminaban desde abajo, pálida como la noche, cuando al bajar los reflectores, iluminada desde arriba por la sola luz de la lámpara, la mostraba más natural, brillando en la sombra con su sola belleza, como las Horas divinas que se delinear, con una estrella en la frente, sobre el fondo oscuro de los frescos de Herculano." (8)

El día, la noche, las horas, divinidades que representan las estaciones, acaban por imponer la idea de un tiempo cíclico, que se ordena en torno a ritmos cósmicos.

El movimiento de regresión hacia el origen va más allá de los límites de la memoria individual, llega hasta la memoria colectiva. La nuit perdue, la "noche perdida", título que da inicio a un capítulo de Sylvie, se convierte en la nuit des temps, la "noche de los tiempos", lugar que Nerval recorre hasta perderse. (9)

La función de la imagen es negar la sucesión. Permite recorrer el tiempo en forma reversible. Hemos hecho referencia al teatro, pero quizás donde mejor se manifiesta este nuevo concepto de temporalidad es en el mundo de los sueños. La imagen onírica es el lugar, por excelencia, donde se condensan los fenómenos temporales. Todo se nos aparece como simultáneo:

L'oiseau me parlait de personnes de ma famille vivantes ou mortes en divers temps, comme si elles existaient simultanément.

"El pájaro me hablaba de personas de mi familia vivas o muertas en diferentes tiempos, como si existieran simultáneamente." (Aurélia) (10)

La esperanza de la vida después de la muerte se transmite también a través del sueño:

Nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous!

"Somos inmortales y conservamos aquí las imágenes del mundo que hemos habitado. ¡Qué felicidad pensar que todo lo que hemos amado existirá siempre a nuestro alrededor!" (Aurélia). (11)

Es el modelo de la eternidad, de lo divino, en el cual coexisten todas las épocas históricas. Todos los tiempos se agrupan como círculos concéntricos, unos dentro de otros:

Il serait consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme, synchronisme divin, qui nous fera participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup d'oeil tout l'avenir et tout le passé.

"Efectivamente sería un consuelo pensar que nada de aquello que ha tocado la inteligencia muere y que la eternidad conserva en su seno una especie de historia universal, visible a través de los ojos del alma, sincronismo divino, que nos hará participar algún día de la ciencia de Aquél que con una sola mirada contempla todo el porvenir y todo el pasado." (12)

En algunas zonas intermedias entre el sueño y la vigilia, en el recuerdo involuntario, en los estados alucinatorios, se repiten los procesos donde el tiempo es otro, donde el tiempo se desdobra. Los acontecimientos viven, paralelos, simultáneos, en el presente y el pasado.

Nerval busca en los mitos, en diversas filosofías y concepciones del mundo, el fundamento ideológico de esta temporalidad unida a lo imaginario. Estos esquemas, estos fantasmas, los encuentra Nerval primero en los griegos, Pitágoras, Platón, y posteriormente en Vico, como modelos de la filosofía universal:

C'est le monde qui se repète, c'est l'homme qui tourne dans le cercle abstrait indiqué par Vico, et quand on dit: "N'y a-t-il rien de plus neuf?", autant vaudrait dire: "N'y a-t-il rien de plus ancien?".

"Es el mundo el que se repite, es el hombre el que da vueltas en el círculo abstracto señalado por Vico y cuando se dice: '¿Hay algo más nuevo?', más valdría decir: "¿Hay algo más antiguo?'" (13)

A partir de este Eterno Retorno, Nerval establece vínculos entre diversos personajes y épocas históricas. En el soneto dedicado a Helène de Mexcklembourg maneja en un mismo plano a Carlomagno, a Carlos V y a Napoléon. (14)

Similitudes, repeticiones, conjuntos... todo nos lleva a pensar dentro de auténticos ciclos temporales. Volvemos a la antigua teoría del mundo como analogía. Teoría rescatada, revivida y recuperada por el romaticismo alemán. Todo es ritmo y rima. Todo se corresponde, al igual que en el famoso poema de Baudelaire:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

"Como largos ecos que de lejos se confunden
 En una tenebrosa y profunda unidad,
 Vasta como la noche y como la claridad,
 Los perfumes, los colores y los sonidos se responden".
 (Correspondances, Les Fleurs du Mal). (15)

Preso en la cadena de los seres en la que todo participa del principio divino, el hombre es sólo un eslabón más dentro de la serie de existencias anteriores:

Nous vivons dans nos fils comme nous avons vécu dans nos
pères... L'heure de notre naissance, le point de la terre
où nous paraissions, le premier geste, le nom de la chambre
... tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où
l'avenir dépend tout entier.

"Vivimos en nuestros hijos como hemos vivido en nuestros padres... La hora de nuestro nacimiento, el lugar de la tierra donde aparecemos, el primer gesto, el nombre del cuarto... todo establece una serie bienaventurada o fatal de la que depende todo el porvenir." (Aurélia). (16)

Todo es vida. Todo está vivo. La muerte es sólo un momento dentro del ciclo del devenir. La muerte es promesa, anuncio de un nuevo punto de partida. El poeta, desesperadamente, lucha para mantenerse dentro de este universo regido por la armonía de las esferas. Hace de la analogía uno de los ejes en torno al cual se organiza la obra. Un eje, un epicentro que oscila, que tropieza hacia el abismo, entendido como conciencia de la muerte y como finitud.

Nada en Nerval es gratuito. Por ello es muy significativo que el último soneto de Las Quimeras, el poema que cierra el círculo, sostenga esta teoría de las correspondencias, tan cercana al panteísmo. Así como inicia el libro con el poema El Desdichado, poema de soledad y muerte, quiso terminar con Vers Dorés, "Versos Dorados", versos mágicos, como piedras de luz, destinados a evocar la vida en todas sus manifestaciones.

Concluye Nerval sus Quimeras con una imagen sorprendente: al ojo vacío de Dios, a la órbita oscura, sin párpado y sin fondo, corresponde ahora la presencia de un ojo en gestación, cubierto de párpados, símbolo del alma universal. El espíritu, el pensamiento, la vida, crecen. Y crecen en el desierto, en el corazón mismo de las piedras:

Et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!

"Y como un ojo naciente cubierto por sus párpados,
 ¡Un espíritu puro crece bajo la corteza de las piedras!"(17)

No podemos sino recordar a Maragall en los últimos
 versos de su Canto Espiritual:

I quan vinga aquella hora de temença
en que s'acluquin aquests ulls humans,
obriu-me'en, Senyô, uns altres de més grans
per contemplar la vostra faç inmensa.
Sia'm la mort una major naixença!

"Y cuando venga esa hora de temor
 en que se cierren estos ojos humanos,
 abridme, Señor, otros más grandes
 para contemplar vuestro rostro inmenso.
 ¡Sea la muerte un nacimiento mayor". (18)

La vie d'un poète est celle de tous.

Nerval . (1)

V.- Creación y destino.

La poesía de Nerval ha sido, por lo general, mal apreciada y poco conocida. Ha tenido la suerte, veamos el lado positivo, de no haber caído en manos de los temibles profesores y comentaristas de escuela, especialistas clasificadores del espíritu romántico. El destino de su obra puede compararse con el de poetas como Rilke, Trakl, Apollinaire o Eluard. Cuando escuchamos estos nombres imaginamos a nuestros personajes semi ocultos, oscuros, sombríos. No ocurre lo mismo cuando, con triunfal música de fondo, oímos decir: "¡Victor Hugo!" o el tradicional: "¡Ah!! Baudelaire!".

¿Por qué hemos escogido el comentario y análisis del libro Las Quimeras de Gérard de Nerval? ¿Cómo podemos, cómo debemos leer esta serie, brevísima, de doce sonetos? ¿Cuál es su importancia y su significado último?

Nuestra elección no es producto de las circunstancias o del azar. Tampoco es una preferencia subjetiva o personal. No es una cuestión de gusto, una ocurrencia o un capricho intelectual. No es la extravagancia del estudioso, ni la deformación del especialista:

Descubrir la unidad profunda de la obra de Nerval es descubrir la unidad profunda del romanticismo. Partiendo de esta idea que es la que dirige toda nuestra interpretación, resumimos los motivos de nuestra elección en torno a tres grandes ejes:

Primero. Las Quimeras son la expresión de toda una vida. Concentran todas las experiencias, todas las lecturas, todas las reflexiones, todas las vivencias de un poeta. Todo cabe en estas pocas palabras, en estos pocos versos, en estas pocas imágenes. Todo es posible en el tiempo del poema, donde los elementos no se desvanecen en la memoria, sino que se ordenan, se reúnen, se distribuyen con precisión y coherencia. El creador es todo un universo para sí mismo y lo encuentra todo en sí mismo.

Dice Albert Béguin, en su ensayo sobre Gérard de Nerval, que los sonetos de Las Quimeras appartiennent à une poésie qui est sans exemple dans l'histoire des lettres françaises: non pas seulement parce qu'il y est fait, des mots, des images, des allusions, un choix et un usage tout nouveaux, mais aussi et surtout parce que l'attitude de l'écrivain devant son oeuvre et les espoirs qu'il lui confie sont ici très différents de tout ce que l'on avait encore vu.

"Los sonetos de Las Quimeras pertenecen a una poesía que no tiene precedentes en la historia de las letras francesas: no solamente por haber hecho, de las palabras, de las imágenes, de las alusiones, una elección y un uso totalmente

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

nuevos, sino también y sobre todo porque la actitud del escritor ante su obra y las esperanzas que pone en ella son en este caso muy diferentes de todo lo se había visto hasta ahora." (2)

Por primera vez en la historia de la poesía moderna, la voluntad poética es el resultado de un esfuerzo deliberado, de un esfuerzo sostenido. El poeta no se limita a relatar algunos episodios de su vida, ni a la mera descripción de los acontecimientos pasados. No es el tono, ni el estilo, de las "confesiones" a las que estábamos acostumbrados en la literatura anterior. La obra se convierte, porque así lo quiere Nerval, en el lugar donde se decide su propio destino. Cada verso, cada palabra de Las Quimeras lleva consigo una misión inmensa.

La vida que se expresa en la obra es la un poeta, pero está también la de todos nosotros. Dice Nerval: La vie d'un poète est celle de tous. "La vida de un poeta es la de todos". Y más adelante añade: L'expérience de chacun est le trésor de tous. "La experiencia de cada uno es el tesoro de todos." (3)

Las quimeras de Nerval, sus sueños, sus dragones y sus monstruos, son los nuestros. Sus tesoros y sus abismos son los nuestros. Su palabra no es individual, es colectiva.

Nerval es un hombre, pero ^{es} también "El Poeta". El poeta como "el loco", como "el insensato sublime", como Cristo y como el Anticristo. (Cf. Le Christ aux oliviers, soneto E y Antéros). (4)

El poeta como representante del Hombre en el mundo, como la imagen misma de la condición humana. El poeta también como interprete del universo. La poesía se confunde con la profecía. El destino individual es el destino colectivo. Del mismo modo que un mito individual se convierte en el arquetipo válido para todos los hombres. Y éste será el gran sueño, el gran proyecto de los surrealistas: una poesía hecha por todos y no por uno.

Segundo. Nerval supo reunir en sus Quimeras todos los temas, todos los ritmos, todas las preguntas de la poesía romántica y de la reflexión contemporánea. Debemos entender Las Quimeras como la gran síntesis del romanticismo.

Las relaciones entre sueño y poesía, el problema del doble, de la identidad, los desiertos del amor, el tiempo de la memoria, el mundo de las correspondencias y de la analogía frente al mundo de la ironía y de la finitud, el poema que entre-teje la esperanza con el delirio y la libertad con la muerte, la devoción por lo imaginario: todo nos lleva a pensar en los grandes temas de la poesía y de la filosofía románticas.

Dentro de todas estas ideas, destaca una que, aunque no se haga expresa, es la más radical. El poeta construye un lenguaje dentro del lenguaje. El poeta se convierte, siguiendo la expresión de Valéry, en el creador de un "lenguaje dentro del lenguaje". Estamos muy lejos del tono narrativo. ¿Para qué describir, si lo que se propone la poesía es decir? Nerval concentra en esta serie de sonetos una experiencia de lo indecible. No hay descripción del decorado, no hay color local, no hay desarrollo de la acción, no hay acotación de la imagen. La poesía de Nerval es una poesía libre de toda referencia, una poesía pura, un arte absoluto. Una escritura que, independientemente de toda temática, se interroga a sí misma sobre su propia existencia y descubre así la verdad de la palabra.

Nerval hace poesía de la poesía. Al igual que Hölderlin, su arte se mueve dentro de la poesía misma. Su obra es un volver a pensar el lenguaje en su nivel más originario, un volver a creer en la palabra poética como palabra de fundamento y como horizonte de salvación. Por eso podemos decir, parafraseando a Heidegger, que Nerval es para nosotros "el poeta de poetas". Las Quimeras nos invitan a una reflexión acerca de los fundamentos últimos del quehacer poético. La grandeza de Nerval consiste en haber sabido concentrar en un puñado de versos la esencia de la poesía, la esencia de lo que para nosotros hoy es la poesía.

Tercero. Las Quimeras son el punto de partida de la poesía moderna. Villaurrutia lo entendió muy bien. Por eso dice que conviene pensar en Nerval, y no en Baudelaire, como el iniciador de la lírica contemporánea. Y eso fue lo que descubrieron también sus lectores surrealistas: Apollinaire, Eluard, Artaud, Breton.

La deuda de la poesía mexicana contemporánea con la obra de Nerval es enorme. Octavio Paz, por citar uno de los ejemplos más significativos, inicia su poema Piedra de sol con un epígrafe del poema Artémis: La Trezième revient... C'est encor la première, "La decimotercera regresa... Es aún la primera". Se trata de un poema circular que pone en práctica la idea propia de Nerval del poema como un tiempo cíclico, repetitivo, en el que las diferentes voces acaban por unirse en una sola voz: la de la poesía. La primera estrofa y la última son idénticas, así como la primera y la última. ^{amante} ~~Son~~ la misma. Recorremos el camino y volvemos al punto de partida:

"Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre..." (5)

Algo muy semejante ocurre cuando leemos la poesía de Borges y analizamos su idea del tiempo. Al igual que Nerval en su poema Vers dorés, Borges en La noche cíclica se mueve dentro de una visión del tiempo circular y se refiere a una interpretación pitagórica del mundo. Cito la primera y la última estrofa:

"Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
Los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
Los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras....

Vuelve la noche cóncava que describió Anaxágoras;
Vuelve a mi carne humana la eternidad constante
Y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incansante:
'Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras'..." (6)

Pero no nos perdamos en los ejemplos. En suma, Nerval nos mueve y nos conmueve porque nos habla de lo que nos concierne. Sin escándalo, sin ruido. Sonríe, levemente irónico desde lo más hondo de su desesperación, para reconciliar su mundo con el nuestro. Su silencio lo aleja de la tradicional imagen del "poeta maldito". Por ello, su mensaje es más difícil de entender que el de Baudelaire, Rimbaud o, más tarde, Lautréamont. La voz de su poesía, íntima y secreta, la importancia de los silencios, de los márgenes en blanco, el peso de lo sugerido, el misterio de lo evocado: todo forma parte de su canto, de su en-canto característico.

Habrá que esperar la poesía de nuestra época, para volver a encontrar ese tono reservado y discreto, ese dolor callado, esa profunda y suave melancolía, mediante la cual se expresa, en pleno romanticismo, Gérard de Nerval. No hay sonidos discordantes, ni gritos agudos. No hay brusquedad, ni lastimosas quejas. Nada viene a distraer el silencioso compás, la melodía nocturna de esta extraordinaria poesía de soledad. Las Quimeras reunen algunos de los más extraños y bellos sonetos escritos en lengua francesa.

Dice Rubén Darío en La canción de los pinos:

"Románticos somos...  Qu n que es no es romántico? Aquél que no siente ni amor ni dolor, aquél que no sepa de beso y de cántico, que se ahorque de un pino: será lo mejor..."(7)

Nerval es, al igual que muchos poetas del romanticismo, nuestro contemporáneo. Las interrogantes que su obra desarrolla son las nuestras. Son las grandes preguntas que plantea un fin de siglo pasado sorprendentemente parecido al nuestro.

Al hacer una reflexión sobre el lenguaje mismo, la poesía de Nerval se dirige de manera consciente y lúcida hacia el nivel más originario y radical. Nerval expresa la nostalgia de un lenguaje anterior, del lenguaje de los mitos y de los evangelios, destinado a evocar la unidad perdida que constituye el núcleo del pensamiento religioso.

"El hombre, dice Hölderlin, no soporta sino por breves instantes la plenitud de lo divino". Y Heidegger añade: "El pensador nombra el Ser, el poeta lo sagrado." (8) El romanticismo nos enseña que lo infinito sólo se alcanza con el poder de la palabra. No hay separación entre palabra poética y palabra divina. No hay separación entre lenguaje, existencia y realidad. El universo es un tejido de signos y de símbolos. El mundo es un poema cifrado. La unidad profunda, el contacto con lo Absoluto, se revela en la página escrita.

El poeta se convierte, siguiendo la metáfora del mundo como correspondencia y como analogía, en un traductor, en un descifrador. Cada poema es una lectura de la realidad. Cada lectura es una traducción y cada traducción es una nueva escritura. Al escribir un poema el poeta descifra el universo para cifrarlo de nuevo. Del mismo modo que nosotros los lectores convertimos el poema del poeta en el poema del lector.

Pero la misión del poeta no es sólo la de traducir, la de cifrar, la de volver a ocultar. El poeta es también el que desnuda, el que descubre, el que des-vela. Al quitar los velos, más allá de todos los rostros y de todos los nombres, está el lenguaje pensado en su nivel más originario. Al quitar las máscaras, el poeta descubre la verdad.

La verdad entendida, no en el sentido de Santo Tomás como la adaequatio rei et intellectus, no como la adecuación de la cosa al intelecto, no como la correspondencia entre el intelecto y la cosa, sino la verdad como ἀλήθεια, en el sentido griego, la verdad como develación, como descubrimiento del ser, como aquello que se halla oculto por el velo de la apariencia. Seguimos en esto la interpretación de Heidegger cuando niega que la verdad sea primariamente la adecuación del intelecto con la cosa y sostiene, de acuerdo con el anti-guo significado griego, que la verdad es el descubrimiento de lo velado. (9)

Indirectamente, Rilke expresa el sentido de la poesía para nosotros hoy, cuando dice:

Wir haben keinen Grund, gegen unsere Welt Misstrauen zu haben, denn sie ist nicht gegen uns. Hat sie Schrecken, so sind es "unsere" Schrecken, hat sie Abgründe, so gehören diese Abgründe uns, sind Gefahren da, so müssen wir versuchen, sie zu lieben. Und wenn wir nur unser Leben nach jenem Grundsatz einrichten, der uns rät, dass wir uns immer an das Schwere halten müssen, so wird das, welches uns jetzt noch als das Fremdeste erscheint, unser Vertrautestes und Treuestes werden. Wie sollten wir jener alten Myten vergessen können, die am Anfange alle Völker stehen, der Mythen von den Drachen,

die sich im äussersten Augenblick in Prinzessinnen verwandeln; vielleicht sind alle Drachen unseres Lebens Prinzessinnen, die nur darauf warten, uns einmal schön und mutig zu sehen. Vielleicht ist alles Schreckliche im tiefsten Grunde das Hilflose, das von uns Hilfe will.

"No temos ninguna razón para temer al mundo, porque no nos es contrario. Si hay miedos, son los nuestros, si hay abismos, son nuestros abismos. Si hay peligros, debemos esforzarnos por amarlos. Si bajo este principio regimos nuestra vida, con el de ir siempre hacia lo más difícil, entonces todo lo que hoy nos parece extraño se convertirá en familiar y fiel. ¿Cómo olvidar esos mitos de la Antigüedad que se encuentran al principio de la historia de todos los pueblos; los mitos de los dragones que, en el minuto supremo, se cambian en princesas? Todos los dragones de nuestra vida son probablemente princesas que esperan vernos bellos y valientes. Todas las cosas sin socorro no son posiblemente sino cosas sin socorro que esperan ser socorridas por nosotros". (Briefe an einen jungen Dichter. Cartas a un joven poeta). (10)

El dragón, el monstruo, la quimera, está ante todo en nosotros. Es el lado tenebroso y negativo, el lado oscuro y oculto, lo impensable. La sombra existe. Hay que enfrentarla y extraer fuerza de ella. En el sentido poético y en el sentido faústico. Fausto acepta el desafío de Mefistófeles, el desafío de lo inconsciente, de la vida, del destino. A través de lo que ha creído ser la búsqueda del

mal, desemboca en los horizontes de la salvación. Y la salvación para Nerval es la obra, es la palabra poética.

El escritor es aquél que pone las cosas en su lugar, mostrando capacidad de orden y atención. Debe concentrar y dirigir. Así, Nerval define maravillosamente la responsabilidad de la literatura: Diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. "Dirigir mi sueño eterno en vez de pa-decerlo." (11). El verdadero reto del poeta, del escritor, es el de asumir la iniciativa, ahí, en el preciso lugar donde el tiempo, la noche, la muerte y la locura, todos los rostros, todas las máscaras de lo informe y de lo impreciso, nos amenazan.

Al enfrentarse al vacío y a la nada, el romanticismo como movimiento de negación radical, descubre la libertad en la obra y la verdad en la palabra.

Rilke decía: Wir müssen Unser Dasein so "weit" als es irgend geht, annehmen; alles, auch das Unerhörte, muss darin möglich sein. Das ist im Grunde der einzige Mut, den man von uns verlagt: mutig zu sein zu dem Seltsamsten, Wunderlichen und Unaufklärbarsten, das uns begegnen kann. "Tenemos que aceptar nuestra existencia tan ampliamente como sea posible; todo, hasta lo inconcebible, debe ser posible. En el fondo, la única valentía que se nos exige es enfrentar lo extraño, lo maravilloso, lo inexplicable que encontremos". (Cartas a un joven poeta). (12)

Lo extraño, lo maravilloso, lo inexplicable,
lo encontramos en el fondo de estos versos admirables.
Es la voz de eso que, a veces, llamamos poesía. Una voz
que nuestro mundo moderno intenta de continuo hacernos
olvidar.

SEGUNDA PARTE

- I.- El Desdichado.
- II.- Mirto.
- III.- Horus.
- IV.- Anteros.
- V.- Délfica.
- VI.- Artemisa.
- VII.- Cristo en los olivos.
- VIII.- Versos dorados.

I

El Desdichado

Je suis le ténébreux, -le veuf, -l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, -et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?...Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

I

El Desdichado

Yo soy el tenebroso, -el viudo, -el desconsolado,
El príncipe de Aquitania de la torre abolida:
Mi sola estrella ha muerto, -y mi laúd constelado
Ostenta el negro sol de la Melancolía.

En la noche de la tumba, tú que me has consolado,
Devuélveme el Posílipo y el mar de Italia,
La flor que tanto gustaba a mi corazón desolado,
Y el ramaje donde la vid se une a la rosa.

¿Soy Amor o Febo?... ¿Lusignan o Biron?
Mi frente aún está roja del beso de la reina;
He soñado en la gruta donde nada la sirena...

Y dos veces vencedor atravesé el Aqueronte:
Modulando uno tras otro en la lira de Orfeo
Los suspiros de la santa y los gritos del hada.

Variantes.

El manuscrito, en tinta roja, descubierto por Y.G. Le Dantec, contiene El Desdichado y Artémis. Los poemas iban como anexo a una carta que Nerval había escrito a Alejandro Dumas, el 14 de noviembre de 1853. Ésta fue la fecha exacta en que Nerval terminó los poemas.

En la carta a Alejandro Dumas, había algunas anotaciones sin aparente relación con la misiva: I, la carte du diable (la carta del diablo). Esto confirmaría la interpretación que propone Le Breton para el primer verso.

El manuscrito contiene las siguientes variantes:

Verso 1: mayúsculas en las palabras: Ténébreux, Veuf, Inconsolé.

Verso 2: mayúscula en Etoile.

Verso 4: mélancholie.

Verso 8: Et la treille où la rose à la vigne s'allie.

Verso 11: J'ai rêvé dans la grotte où verdit la sirène.

Verso 12: Et j'ai deux fois vivant traversé l'Achéron.

Verso 13: modulant et chantant...

Verso 14: mayúscula en Sainte y Fée.

Existe otro manuscrito del poema, que perteneció a Paul Eluard y en el cual El Desdichado lleva por título: Le Destin (El Destino). En él encontramos las siguientes anotaciones escritas por el propio Nerval:

Verso 1: junto a la palabra veuf: olim: Mausole?

Verso 7: junto a la palabra fleur : l'Ancolie.

Verso 8: Jardin du Vatican.

Verso 10: Reine Candace?

Verso 14: Mélusine ou Manto.

El título.

El primer título del soneto fue Le Destin. Y efectivamente encontramos en todo el poema el reflejo del destino de Nerval. El título definitivo subraya aún más el carácter absolutamente desesperado del poeta. Se inspira en la novela Ivanhoe de Walter Scott (capítulo VIII). Un misterioso caballero, que había sido desposeído de su feudo por el rey Juan sin Tierra (castillo que le había sido otorgado por Ricardo Corazón de León), aparece en un torneo: "No tenía sobre su escudo de armas más que un viejo roble desenraizado y su divisa era la palabra española: desdichado, es decir, desheredado".(1) Nerval se identifica con el desilusionado caballero medieval.

Primer cuarteto.

La primera estrofa introduce el tema de la desesperación humana. Tema dominante en todo el poema. La música del laúd del caballero medieval se convierte en el canto de un hombre desesperado, que enfrenta con una lucidez extraordinaria su propia realidad.

Verso 1. Le ténébreux. Tiene aquí el sentido de habitante de la noche. Hombre escondido, aislado por la oscuridad, hombre que busca (como lo hará más tarde Baudelaire) los abismos, las grutas, las tinieblas, los infiernos. Hay, sin duda, un dejo de ironía en el adjetivo. Nerval quiso ser también ese tipo de hombre distraído y atormentado del estilo romántico. Él mismo se describe no ~~se~~ dejar de esbozar una leve sonrisa: Moi le brillant comédien naguère, le prince ignoré, l'amant mystérieux, le deshérité, le banni de liesse, le beau ténébreux, adoré des marquises comme des présidents.

"Yo el brillante actor de tiempos pasados, el príncipe ignorado, el amante misterioso, el desheredado, el desterrado de la alegría, el bello tenebroso, adorado por marquesas lo mismo que por presidentas". (2)

Según el crítico Georges Le Breton, en su libro: Nerval, poète alchimique, los tres primeros versos del poema mantienen la secuencia de las cartas del Tarot (XV, XVI y XVII). En su interpretación, el tenebroso y el príncipe del verso siguiente designan al príncipe de las tinieblas, el gran demonio del infierno, que corresponde al arcano XV

del Tarot, llamado también: la carta del Diablo. Es al mismo tiempo Plutón, el Alquimista, que en las fábulas se presenta como el rey del imperio tenebroso de la muerte. Se había quedado soltero, porque su gran fealdad asustaba a todas las mujeres, a todas las diosas. Esto explicaría, en parte, el adjetivo veuf. Representa también la tierra que se encuentra en el fondo del vaso, al principiarse la operación alquímica. Existe una interpretación del poema que se desarrolla en base a procesos alquímicos. No vamos a insistir en ella. Si bien nos parece correcta y posible, nos desviaría demasiado de nuestra visión de conjunto del poema. De ella mencionaremos sólo los momentos más importantes, con el fin de enriquecer nuestro horizonte interpretativo.

Veuf. Al escribir el poema, en 1853, han muerto efectivamente las dos mujeres a las que siempre amó. Adrienne, que representa su amor de infancia y adolescencia, y Jenny Colon, actriz de teatro que cautivó a Nerval en plena madurez. Adrienne y Jenny Colon forman una sola figura en su espíritu: Cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre... avait son germe dans le souvenir d'Adrienne, fleur de la nuit éclosé à la pâle clarté de la lune . "Ese amor vago y sin esperanza, concebido para una mujer de teatro... tenía su origen en el recuerdo de Adriana, flor de la noche abierta a la pálida claridad de la luna" . (Sylvie). (3)

En el manuscrito de Eluard, al lado de la palabra veuf estaba la anotación: olim: Mausole?. Se podría pensar que Nerval envidiaba el destino de Mausolo, rey griego del siglo IV a. de J.C., que murió antes que su esposa y hermana Artemisa.

L'inconsolé. Se opone a consolé del cuarteto siguiente. Es aquél que permanece sin consuelo.

La estrofa rompe con la técnica tradicional de la poesía francesa. Nerval nos sorprende como ⁿinnovador en cuanto a la versificación. La construcción es aparentemente regular: seis pies, un corte y seis pies. Sin embargo, la larga pausa que viene después de veuf, hace que el segundo hemistiquio quede cojo; le falta un pie. Debemos ver también que ^{la} enumeración de los tres adjetivos, contrariamente a todas las reglas tradicionales de la elocuencia, el término más corto se encuentra en el centro, transformando así, al menos a primera vista, el corte en dos en un corte en tres. Tenemos en primer lugar ténébreux, que es el más rico en cuanto al contenido. Después veuf resalta muy especialmente en medio de palabras que tienen más sílabas. Inconsolé tiene un sonido más definitivo que inconsolable. Los tres adjetivos evocan una fuerza mágica. El artículo que los determina les da un aspecto inmutable. Excluye la idea de que exista alguna posibilidad de cambio. La musicalidad de este primer verso resulta llena de gracia y ligereza.

Comparemos con un verso de Víctor Hugo, que pretende expresar sentimientos parecidos:

Je suis seul, je suis veuf et sur moi le soir tombe.

"Estoy solo, soy viudo y sobre mi cae la noche". (4)

Verso 2. Le prince d'Aquitaine. Existió un tal Waifre d'Aquitaine, célebre por sus desgracias, que en los bosques del Périgord se escondía de su feroz enemigo Pépin le Bref. La familia de Nerval era originaria del Périgord. En sus Essais romanesques, Nerval se describe a sí mismo como un caballero medieval: Vous me parlez de fidélité sans récompense comme à un chevalier du moyen-âge, chevauchant à quelque entreprise dans sa froide armure de fer. J'ai bien un peu de ce sang-là dans les veines, moi, pauvre et obscur, descendant d'un châtelain du Périgord. "Me habláis de fidelidad sin recompensa como a un caballero de la Edad Media, cabalgando hacia alguna empresa dentro de su fría armadura de hierro. Es cierto que tengo un poco de esa sangre en mis venas, yo, pobre y oscuro, descendiente de un castellano del Périgord". (5)

Hay también la alusión a títulos nobiliarios. Nerval pensaba que era descendiente de tres caballeros del Emperador Otón. Uno de ellos, Labrunie, se estableció en el Périgord y fundó la rama de la familia. Los escudos de armas de los Labrunie, que poseían tres castillos, el de Coux, el de Urval y el de Prade, representan tres torres de plata. Esta

podría ser también una explicación para tour abolie. Esta parte de la genealogía de Nerval es real.

Tour abolie. Según la interpretación de Jeanine Moulin, la torre abolida simboliza las pérdidas afectivas y espirituales de Nerval. Le Breton sostiene que se trata de la segunda carta del Tarot, el arcano XVI, conocida como; la torre fulminada por un rayo. Representa una torre del castillo de Plutón llena de oro y que cae en ruinas. Ha sido fulminada. Ambas explicaciones pueden ser superpuestas. No se contradicen.

Todo el segundo verso suena como un solo adjetivo. Nos da la impresión de ser en su ^{total}idad un título nobiliario. Es como un solo concepto, una sola palabra mental. El segundo hemistiquio se convierte en atributo del primero. A raíz de este soneto, la palabra abolie se pone de moda. Pensemos en Mallarmé y más tarde ^{en} Apollinaire.

Jean Richer insiste en pensar la tour abolie como símbolo de locura y autodestrucción. Subraya el carácter absolutamente biográfico del poema. Para él, El Desdichado representa el triunfo del destino, así como Artemisa representa el triunfo del amor y de la muerte. Los dos sonetos son las dos "tumbas" del poeta, del mismo modo que Sylvie y Aurélia forman una sola autobiografía imaginaria.

Verso 3: Etoile. En letras cursivas en el texto. Al igual que uno de sus Illuminés, Restif de la Bretonne (maestro de novela erótica del XVIII), Nerval subraya la importancia de ciertos términos de manera tipográfica. .

Para Nerval, como para Dante, la estrella representa la pureza inaccesible de la mujer amada. El tema de la estrella, astro, diosa, mujer amada, es recurrente en su obra.

A veces, la estrella es la que marca el camino del poeta cuando este emprende su viaje hacia Oriente (Cf. Voyage en Orient); otras, brilla en el cielo mostrando las múltiples facetas de un amor único: Ermenonville... tu as perdu ta seule étoile qui chatoyait pour moi d'un double éclat... c'était Adrienne ou Sylvie, c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité. "Ermenonville... has perdido tu única estrella que brillaba para mí con un doble brillo...era Adriana o Silvia, eran las dos mitades de un mismo amor. Una era el ideal sublime, la otra la dulce realidad" . (Sylvie). (6) Adrienne muere en 1832 y Jenny Colon en 1842.

En el transcurso de uno de sus sueños, Nerval encuentra en un jardín una estatua rota; es la estatua de la mujer que ha amado: ... portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait prit l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient: l'Univers est dans la nuit... Ce rêve... que signifiait-t-il? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte. "... mirando a mi alrededor, vi que el jardín había

adquirido el aspecto de un cementerio. Unas voces decían: el Universo está en la noche... Ese sueño... ¿qué significaba? Lo supe más tarde. Aurelia había muerto" . (Aurélia) (7)

El plano imaginario y el plano real coinciden: Nerval está cada vez más solo.

La carta XVII del Tarot, llamada la Estrella, añade, según Le Breton, una importante indicación. Representa una estrella grande rodeada de siete estrellas más pequeñas, sobre las que parece reinar. Esto explicaría a la vez seule, es decir la única estrella, y reine del primer terceto.

Verso 4. En Aurélia Nerval nos cuenta cómo, al salir de la iglesia de Notre-Dame y dirigirse a la plaza de la Concordia, surge de nuevo la imagen de pesadilla. Es el aviso de una nueva crisis de locura (abril-mayo 1853):

Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup, il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église... Je croyais voir le soleil noir dans le ciel désert... "Las estrellas brillaban en el firmamento. De repente, me pareció que se acababan de apagar como las velas que había visto en la iglesia... Creía ver el negro sol en el cielo desierto". (Aurélia) (8)

La noche eterna comienza. Crece el desierto, crecen la angustia, la soledad, el abandono. El poeta asiste, impotente, a su propia derrota. El escudo del caballero medieval es ahora el laúd del poeta. La lira, símbolo de armonía, reu-

ne en su sola imagen la noche de la locura: el sol negro y la melancolía. Esta imagen recuerda también El Cristo en los olivos ,con sus soles apagados, soleils éteints .(Soneto C, verso 6).

La imagen de la Mélancholia, grabado de Albert Dürer, es también una obsesión para Nerval:

Je ne veux pas dire qu'un éternel été fasse une vie toujours joyeuse. Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne . "No quiero decir que un eterno verano haga que una vida sea siempre alegre. El negro sol de la melancolía que vierte sus oscuros rayos sobre la frente del ángel soñador de Albert Durero, se levanta también, a veces, sobre las iluminadas planicies del Nilo, como a orillas del Rhin, en un frío paisaje de Alemania" . (Voyage en Orient). (9)

En Aurélia vuelve a aparecer:

... coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets changeants. Vêtu d'une robe longue à plis anti-ques, il ressemblait à l'Ange de la Mélancolie d'Albert Dürer. "... iluminado con tintes rojizos, y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Vestido con una larga túnica de pliegues antiguos, se parecía al Angel de la Melancolía de Alberto Durero." (10)

En la interpretación alquímica, Le Breton nos indica que los discípulos de Hermes, a lo largo de sus experiencias, dan a una piedra el nombre de sol. En la disolución de la segunda obra, la materia se vuelve negra y se llama entonces: sol tenebroso o eclipse de sol. ¿Habrá pensado Nerval de manera secundaria en este detalle?

La estrofa crea una atmosfera pesada y fúnebre. La música fluye sin embargo a través de las aliteraciones en L y en T, dando una sensación de ligereza. Las palabras: ténébreux, noir, veuf, morte, predominan, creando una sensación de vacío, como lo harán las palabras: nuit, tombeau, grotte, Achéron, en las estrofas siguientes.

El predominio de las sombras, la paz de las profundidades, la desesperanza, todo nos lleva a un punto culminante, a una especie de cumbre de soledad, desde la cual es necesario divisar alguna solución: ¿el suicidio?, ¿los recuerdos?. El segundo cuarteto se ilumina con la evocación de los amores pasados.

Segundo cuarteto.

Verso 5. Durante un viaje a Italia en 1832, Nerval se enamora de una joven inglesa, Octavie, quien le promete acudir a una cita al día siguiente. Nerval pasa la noche en casa de una gitana que bordaba adornos para las iglesias. En esta extraña atmosfera vuelve a aparecer el recuerdo doloroso de la indiferencia de Jenny Colon. A la mañana siguiente se dirige hacia el Posilipo, junto al mar, piensa en el suicidio: ...tenté d'aller demander compte à Dieu de sa singulière existence...il n'y avait qu'un pas à faire...La pensée du rendez-vous que m'avait été donné par la jeune Anglaise m'arracha aux fatales idées que j'avais conçues. Estuvo a punto "de ir a pedirle cuentas a Dios por su singular existencia...sólo tenía que dar un paso...El recuerdo de la cita que me había dado la joven Inglesa me arrancó de las fatales ideas que había concebido."(Octavie ou l'illusion).⁽¹¹⁾ El recuerdo de la mujer amada lo distrae por un momento de la nuit du tombeau, "la noche de la tumba", de la tentación de la muerte.

Versos 6. Pausilippe et mer d'Italie. De ellos volverá hablar en Myrtho. Se refiere al recuerdo de su viaje a Nápoles, recuerdo de un tiempo en el que fue amado. El Posilipo es un montículo cerca de Nápoles, donde según la tradición se encuentra la tumba de Virgilio. Ahí Petrarca, como

recuerdo, plantó un laurel. (Cf. Myrtho versos 2 y 13) Es una región donde hay buenos vinos, con buena reputación desde la Antigüedad. En griego Pausilypon significa: "termina la tristeza".

Verso 7. En el manuscrito de Paul Eluard encontramos la palabra Ancolie junto a fleur. Es una flor de pétalos rosas y malvas, que nos recuerda a la "rosa de corazón violeta" de Artémis o la "pálida hotensia" de Myrtho. Tiene forma de casacabel. Simboliza la tristeza, pero es también el emblema de la locura. La flor que escoge secretamente es la flor de la melancolía. En el universo de Nerval hay toda una simbología de las flores y de las plantas.

Verso 8. La cita con Octavie tuvo lugar bajo un emparrado en Portici: Je revois sa fenêtre où le pampre s'enlace au rosier. "Vuelvo a ver su ventana donde la vid se abraza al rosal". (Sylvie). Simbólicamente es el abrazo de Baco y Ariadna. Baco estaba asociado a los misterios órficos, que sumergían a los iniciados en una mística embriaguez. (12)

En el manuscrito de Eluard leemos: jardin du Vatican. Nerval confunde los recuerdos de su viaje a Roma con los de su viaje a Nápoles. La estrofa evoca el alma misma de Italia: el mar, las flores, la vid, el emparrado, las rocas, el paisaje imponente y la finura de los detalles.

Primer terceto.

Continúan los recuerdos. Ahora se trata de la infancia. Dice Albert Béguin: "Detrás de la querida imagen de su Valois natal, de esa tierra donde tantas veces, en vano, buscó refugio, alcanza a ver siempre la otra patria, el país sin nombre. Hace un llamado a la memoria, inasible recuerdo, trata de recrear la atmósfera a través de la virtud de una poesía discreta y pura, trata de encontrar la llave del paraíso perdido a través de las prácticas de una sabia magia verbal." (13)

Nerval evoca ahora, en los seis versos de los tercetos, su apego a la tierra natal, la pregunta sobre sus orígenes, los amores de infancia y adolescencia, y la dolorosa bajada a los infiernos, la noche de la locura. En la memoria, como en el poema, sólo permanece lo esencial. Los símbolos son cada vez más densos. De los múltiples sonidos y de sus acercamientos imprevistos, resulta una sensación de misterio. Nace la intensidad poética.

La forma interrogativa del primer verso rompe con la musicalidad, con la monotonía de las afirmaciones, de la serie de versos anteriores.

Verso 9. Nerval se identifica con los personajes legendarios de su tierra natal: Lusignan y Biron. Los emparenta con los dioses griegos Amour y Phoebus. Todos ellos son sus antepasados. No hay tiempo. No hay espacio. O mejor dicho, estamos en el tiempo y en el espacio poéticos.

Amour. Se confunde a veces con el Eros griego o con Cupido. Es la personificación del deseo amoroso y de la perseverancia en la pasión. Su figura se asocia invariablemente con la de Psique, de la que fue su misterioso amante. El mito de Psique, robada por Amor, de origen platónico, simboliza la suerte del alma caída que, después de muchas pruebas, acaba por unirse para siempre con el amor divino.

Phébus. Conocido también como Apolo. Hermano gemelo de Artemisa. Nace en Delos, de su madre Leto y de su padre Zeus. Es un dios de castigo fulminante, pero es también el inspirador de los músicos y de los poetas, es el dios de la civilización. Símbolo de la luz y del sol.

Lusignan. Personaje de una ilustre familia feudal del Poitou, fundada según la leyenda por el hada Melusina. Por el dibujo de los escudos de armas se relaciona a veces a los Lusignan d'Agenois, con los Lusignan del Poitou, que fueron reyes de Chipre, de Jerusalén y de Armenia.

Biron. Nerval pensaba ser descendiente de una familia del Périgord, emparentada con Biron, caballero medieval que estuvo al servicio de Enrique IV y murió en el sitio de Epernay. Nerval transcribió una canción de las Légendes du Valois que se refiere a la persona de Biron. (Cf. Les chansons et légendes du Valois en Les filles du feu.) (14)

Lo que interesa destacar aquí es el paralelismo que establece Nerval en base a estos cuatro personajes. Podríamos organizar un esquema de sus relaciones amorosas de la siguiente manera:

Amor y Psique.(Dios y mortal).

Febo (Apolo) y Dafne.(Dios y ninfa).

Lusignan y Melusina.(Hombre y hada).

Biron y Sylvie.(Hombre y santa).

A partir de aquí podemos inferir dos analogías básicas. Primera: Amor y Lusignan. Amor no debe ser visto por Psique. Lusignan no debe ver a Melusina los sábados. En ambos casos la prohibición es desobedecida y los amantes son castigados con la ausencia de la amada. Esto se hace extensivo al mito de Orfeo. ^{Él} También desobedece el mandato y al volver la mirada para ver a Eurídice, la pierde.

Segunda: Febo y Biron. En el momento en que Apolo va a poseer a Dafne esta se convierte en un laurel. Del mismo modo, Biron (Nerval) no puede realizar su amor con Adrienne en Sylvie, ya que esta última decide entrar a un convento.

En los cuatro casos hay un obstáculo para el amor. En última instancia la pregunta de Nerval parece ser: ¿me he alejado yo de la amada o es ella quién me ha abandonado? ¿Dónde estamos, ella y yo? ¿Dónde está el mundo real? ¿Quién de los dos es inmortal?

Esto se une con el tema de la tumba. Los amores de los dioses con los mortales son representados con frecuencia en los sarcófagos antiguos. Morir es ser amado por un dios y participar así de la felicidad eterna.

Verso 10. Adrienne, la joven descendiente del Valois, aparece entre los colores rojos del crepúsculo y marca la frente del adolescente con un inefable beso:

On nous dit de nous embarrasser... De ce moment un trouble inconnu s'empara de moi. La belle devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse. On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour . "Nos dijeron que nos besaramos... A partir de ese momento una turbación desconocida se apoderó de mí. La bella debía cantar para tener derecho a participar en el baile. Nos sentamos a su alrededor, y en seguida, con una voz fresca y penetrante, ligeramente velada, como la de las hijas de este brumoso país, cantó una de esas antiguas romanzas llenas de melancolía y de amor." (Les filles du feu). (15)

En el manuscrito de Paul Eluard encontramos junto a este verso la anotación Reine Candace . Era una de las reinas de Etiopía. Parecería ser un acercamiento entre Adrienne y la Reina de Saba. Personalidad que obsesionó siempre a Nerval. En Voyage en Orient se relata su historia; en Aurélia aparece como una amiga consoladora. Nerval escribió también una ópera en la que Jenny Colon debía representar a la reina. (16)

Verso 11. Grotte. Encontramos grutas en Myrtho (verso 2 en relación con el Posilipo) y en Delfica (verso 7).

Según Le Breton la gruta de la sirena representa el vaso alquímico que contiene el agua mercurial. La gruta es también el recuerdo de sus viajes a Italia. Gruta de la villa Gregoriana en Tívoli, gruta Dragonara en el cabo Misena.

A Nerval le gustaban mucho las sirenas. A Octavie la compara con una de ellas, la llama: cette fille des eaux , "esta hija de las aguas", que vino un día hacia él, toute glorieuse d'une pêche étrange qu'elle avait faite. Elle tenait dans ses blanches mains un poisson qu'elle me donna . "llena de alegría por una extraña pesca que había hecho. Sostenía en sus blancas manos un pescado que me dio". (Octavie). (17)

Pero como el terceto se refiere al Valois, podemos pensar también en un texto de Chansons et légendes du Valois titulado: La reine des poissons. La reina de los peces . (18)

El colorido general de esta estrofa y de la siguiente es el rojo, tonalidad que se contrapone al negro de la primera estrofa. También es posible (y ésta es una de las aportaciones del simbolismo) hacer una lectura por colores.

Segundo terceto.

Verso 12. Dos veces ha cruzado Nerval el Aqueron-
te, dos veces ha sobrevivido a la locura (1841 y 1853).
La alusión a Eurídice, la mujer amada, es evidente. Nerval
es el moderno Orfeo que baja a los infiernos para reunirse
con su amante. La segunda parte de Aurélia se inicia con estas
proféticas palabras: Euridyce! Euridyce! Une seconde fois
perdue. "¡Eurídice! ¡Eurídice! Perdida por segunda vez". (19)

Verso 14. La mujer amada se identifica a la vez
con las santas de la religión cristiana y con las hadas que
representan la sobrevivencia de la tradición pagana en el
folklore.

La santa es Adrienne, quien
termina su vida en un convento. El hada es, según el manus-
crito de Paul Eluard, el hada Melusina. Melusina era una mu-
jer que se transformaba en serpiente algunos días. Tuvo la
desgracia de que su amante la descubriera en uno de ellos.
El lugar en el que se encontraban era el castillo de Lusignan.
Cuenta la leyenda que Melusina, exilada a partir de ese día
nefasto, regresa y grita desde lo alto de las torres del
castillo cuando alguna desgracia esta próxima a sucederles a
los señores de Lusignan.

También podemos establecer la relación con el doble
amor Sylvie-Adrienne: Ah! je vais avoir l'air d'une vieille
fée!, s'écrie Sylvie au moment d'essayer les habits de noce
de sa tante. 'La fée des légendes éternellement jeune! dis-je,
en moi-même. "¡Ah!, voy a parecer una hada vieja!", excl-

ma Silvia/^{en}el momento de probarse el vestido de novia de su tía. 'El hada de las leyendas eternamente joven: me dije a mí misma.' (Sylvie). (20)

Hay una tercera posibilidad y es que Nerval se refiera al doble amor Jenny/Colon-Aurelia. Un día escuchó, dice, le cri d'une femme distinct et vibrant empreint d'une douleur déchirante; c'était la voix d'une personneⁿ vivante et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia. "El grito de una mujer, claro y trémulo, marcado por un dolor desgarrador; era la voz de una persona viva y, sin embargo, era para mí la voz y el acento de Aurelia." (Aurélia). (21)

Muertas la santa y el hada (cualquiera que ésta sea), lo que interesa subrayar es que ambas se reúnen en una misma figura que es la de la mujer amada, figura divina, ideal eterno, sueño inalcanzable.

En su breve ensayo: Souvenir de Nerval, Recuerdo de Nerval, Paul Valéry subraya el equilibrio del último verso: ...cette symétrie très heureuse qui compose et oppose 'les soupirs de la sainte et les cris de la fée'. "...esa afortunada simetría que compone y opone 'los suspiros de la santa y los gritos del hada'." (22)

Gritos y suspiros, cantos y quejas, dulzura y terror, opuestos, pero unidos. Múltiples voces que forman una sola voz. Los gritos del hada nos hacen regresar al primer verso del soneto. Desesperanza y soledad. Presagio de catástrofes

y miserias. La palabra fée viene del latín, fatum, significa: destino. El círculo se cierra. La profecía se cumple. El destino de Nerval se refleja en el poema como a través de un espejo: Un espejo que concentra la historia de una vida y el sentido de una muerte.

II

MYRTHO

Je pense à toi, Myrtho, divine enchantresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
A ton front inondé des clartés d'Orient,
Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse.

C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse,
Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant,
Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant,
Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.

Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...
C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile,
Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert.

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile,
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle hortensia s'unit au myrte vert!

II

MIRTO

Pienso en tí, oh Mirto, divina seductora,
En el Posílipo altivo, brillando con mil fuegos,
En tu frente inundada por las luces de Oriente,
En las negras uvas mezcladas con el oro de tu trenza.

También en tu copa bebí yo la embriaguez,
Y en la chispa furtiva de tu ojo sonriente,
Cuando a los pies de Iaco me veían rezando,
Pues la Musa me ha hecho uno de los hijos de Grecia.

Yo sé por qué, allá, el volcán volvió a abrirse...
Es que ayer lo tocaste con tu ágil pie,
Y de repente el horizonte se cubrió de cenizas.

¡Desde que un duque normando rompió tus dioses de barro,
Siempre, bajo las ramas del laurel de Virgilio,
La pálida hortensia se une al verde mirto!

Variantes.

El soneto se publico en L'Artiste, el 15 de febrero de 1854. Existen dos versiones manuscritas. En la primera, aunque el título del poema es Myrtho, encontramos que los tercetos son los de Delfica:

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
 Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
 A ton front inondé des clartés d'Orient,
 Aux raisins noirs melés avec l'or de ta tresse.

C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse,
 Et dans l'éclat furtif de ton oeil souriant,
 Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant,
 Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.

Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours!
 Le temps va ramener l'ordre des anciens jours;
 La terre a tresailli d'un souffle prophétique...

Cependant la sibylle au visage latin
 Est endormie encor sous l'arc de Constantin
 - Et rien n'a dérangé le sévère portique. (1)

La segunda versión, se compone de los cuartetos de Delfica y los tercetos de Myrtho. Notamos variantes en los versos: 2, 3, 8, 9, 10, 11 y 14. El título nos revela la identidad de Mirto, es decir, Jenny Colon:

A J.Y. Colonna

La connais-tu, Daphné, cette vieille romance
 Au pied du sycomore...ou sous les muriers blancs,
 Sous l'olivier plaintif ou les saules tremblants,
 Cette chanson d'amour qui toujours recommence?

Reconnais-tu le Temple au péristyle immense,
 Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,
 Et la grotte fatale aux hôtes imprudents
 Où du serpent vaincu dort la vieille semence?

Sais-tu pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert?
 C'est qu'un jour nous l'avions touché d'un pied agile,
 Et de sa poudre au loin l'horizon s'est couvert.

Depuis qu'un duc normand brisa vos dieux d'argile,
 Toujours sous le palmier du tombeau de Virgile
 Le pâle hortensia s'unit au laurier vert. (2)

El título.

El título alude al mirto que es el emblema de Venus. No es un poema místico o simbólico y por ello contrasta con las otras Quimeras. El tiempo se detiene y Nerval revive una época feliz, llena de pasión y de erotismo. El poeta se hunde en una transparente voluptuosidad, evoca la belleza de la mujer amada: la mirada sonriente y seductora (versos 1 y 6), la frente luminosa (verso 3),

la dorada cabellera (verso 4), el ágil pie (verso 10), los placeres del vino (versos 4 y 6) y la embriaguez de los sentidos (verso 4). Años más tarde, encontramos este tipo de sensualidad, profundamente erótica y nostálgica, en Baudelaire. Pensemos en algunos poemas de Las flores del Mal: La vida anterior, Himno a la belleza, Exótico perfume, La cabellera, Lá invitación al viaje, A una Madona, etc. (3)

Primer cuarteto.

Verso 1. Myrtho. En la figura de Mirto se unen dos recuerdos de mujeres. Por un lado Octavie, la joven inglesa que Nerval conoció en un viaje a Italia (1834), y por otro Jenny Colon, la actriz de teatro. Ambas representan para el poeta el amor sensual: La imagen de Mirto se asemeja a la ^{la} antigua diosa griega; reúne deseo, paganismo y placer.

Verso 2. Le Pausilippe altier. Cf. el comentario de El Desdichado (verso 6).

Verso 3. Nerval llega a Napoles en barco. El rostro de Octavie se confunde con el paisaje. Nous traversons le golfe entre Ischia et Nisida, innondés des feux de l'Orient .

"Atravesábamos el golfo entre Isquia y Nisa, inundados por los fuegos de Oriente" . (Octavie) (4)

Verso 4. Cf. el comentario al verso 8 de El Desdichado. La cita entre Nerval y Octavie tuvo lugar en Portici.

Segundo cuarteto.

Verso 5. Coupe. Es el vaso sagrado que contenía el agua del Nilo y se utilizaba en los misterios isíacos.

Verso 7. Baco o Dionisio, divinidad romana del vino y de la viña, del libertinaje. Los raisins noirs del verso 4 recordaban ya^o las Bacantes. La alianza mística entre Baco e Italia la relata Sófocles en su Antígona.

Verso 8. Se trata evidentemente de la Grecia mística, la Grecia de Orfeo, de Pitágoras, de Eleusis, que sobrevive en el culto isíaco de la Italia napolitana. La Musa simboliza el papel iniciático de la poesía.

Primer terceto.

Verso 9. Le volcan s'est rouvert. Efectivamente, el volcán, el Vesuvio, se volvió a "abrir" durante la noche que Nerval pasó en casa de la gitana:

Pendant cette nuit étrange, un phénomène assez rare s'était accompli. Vers la fin de la nuit toutes les ouvertures de la maison où je me trouvais s'étaient éclairées, une poussière chaude et soufrée m'empêchait de respirer.

"Durante esa extraña noche, se produjo un fenómeno bastante raro. Hacia el final de la noche todas las rendijas de la casa en la que me encontraba se iluminaron, un polvo caliente y azufroso me impedía respirar." (Octavie) (5)

Versos 10 y 11: La capacidad de mover las fuerzas de la naturaleza es lo que define a Mirto como divinidad. Pero el volcán que se ha vuelto a abrir es también el recuerdo de su pasión por Jenny Colon, la actriz de cabellos "rutilantes y dorados", flaves et rutilants , según la expresión de Théophile Gautier en Les Belles Femmes de Paris. (6) Su antiguo amor resucita con la violencia del fuego y del azufre; es un amor subterráneo, que viene de los infiernos; un amor que es ahora nostalgia y recuerdo: el horizonte se cubre de cenizas.

Una vez más Nerval nos hace pensar en Baudelaire. El poema: A une Madonne se inicia con estos dos admirables versos:

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse...

"Quiero construir para ti, Madona, mi amante,
 Un altar subterráneo en el fondo de mi desamparo..."

Les Fleurs du Mal . (7)

Segundo terceto.

Verso 12. Duc normand. Los comentaristas no se ponen de acuerdo al tratar de identificar a este duque normando. Según Henri Lemaître, se trata de Roger de Hauteville, descendiente del señor normando Tancredo de Hauteville, que tomó Nápoles en 1139.

Jeanine Moulin piensa que puede tratarse del pintor inglés que acompañaba a Octavia y cuya indeseable presencia rompió el encanto que la unía a Nerval. Cuando la volvió a encontrar, diez años más tarde, elle avait épousé un peintre célèbre qui, peu de temps après son mariage, avait été pris d'une paralysie complète. "Se había casado con un pintor famoso que, poco tiempo después del matrimonio, se vio afectado por una parálisis completa." (8)

Por otra parte, en Aurélia, Nerval nos describe el jardín de su tío Boucher, adornado con las estatuas de Pan, Marte, Venus..., que le inspiraban, según él mismo dice, más veneración que las pobres imágenes cristianas de la iglesia y que los malformados santos del pórtico. Pero después de 1815: Un anglais qui se trouvait dans notre pays me fit apprendre le Sermon sur la Montagne et me donna un Nouveau Testament. "Un inglés que se encontraba en nuestro país me enseñó el Sermón de la Montaña y me dio el Nuevo Testamento." Aurélia (9)

Esta cita explicaría también los dieux d'argile, "dioses de barro".

Verso 13. Laurier de Virgile. Como mencionábamos a propósito de El Desdichado (verso 6), el Posílipo es el lugar donde ^{se} encuentra, según la tradición, la tumba de Virgilio. Ahí Petrarca, en homenaje al poeta, plantó un laurel.

Verso 14. Le pâle hortensia. La hortensia es una flor "inventada" en el siglo XVIII. En el "lenguaje de las flores" (que nos puede hacer sonreír; pero ninguna técnica es despreciable tratándose de : Las Quimeras), la hortensia significa fidelidad en el amor.

La pálida hortensia representa su amor por Octavie. Alude a su pálida belleza nórdica. En esta interpretación, el mirto sería comparable a la gitana y a los sentimientos que ella despertó en el poeta. Se unirían, por así decirlo, el amor de los sentidos y el amor espiritual.

Por otro lado, y ésta sería la interpretación última y más importante del poema, la hortensia, al ser una flor de creación reciente, encarnaría el espíritu moderno, frente al mirto de la Antigüedad. La flor cristiana se uniría al mirto, emblema del paganismo. Fusión de cristiandad y ritos isíacos, protegidos por la sombra del laurel, es decir, por la sombra de la poesía.

Una vez más, los tiempos históricos desaparecen, las diferencias religiosas se olvidan ante la profunda religiosidad, la pasión erótica y el amor ideal, el sueño y el deseo se confunden en otro tiempo, el tiempo de la palabra poética.

III

HORUS

Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers:
Isis, la mère, alors se leva sur sa couche,
Fit un geste de haine à son époux farouche,
Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

"Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers,
Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche,
Attachez son pied tors, éteignez son œil louche,
C'est le dieu des volcans et le roi des hivers!

"L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris!"

La déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image adorée,
Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.

III

HORUS

El dios Knef al temblar movía el universo:
Isis, la madre, se incorporó en su lecho,
Tuvo un ademán de odio hacia su esposo cruel,
Y el fuego de otros tiempos brilló en sus verdes ojos.

"¿Lo véis?, dijo, ¡se muere, ese viejo perverso,
Todas las escarchas del mundo por su boca han pasado,
Atad su pie torcido, apágad su ojo turbio,
Es el dios de los volcanes y el rey de los inviernos!

El águila ya pasó, el espíritu nuevo me llama,
Me he puesto para él el vestido de Cibeles...
¡Es el hijo bien amado de Hermes y de Osiris!"

La diosa había huido en su concha dorada,
El mar nos devolvía su imagen adorada,
Y los cielos resplandecían bajo el velo de Iris.

Variantes.

Existe otra versión manuscrita del soneto:

A LOUISE D'OR, REINE.

Le vieux père en tremblant ébranlait l'univers.
 Isis, la mère, enfin se leva sur sa couche,
 Fit un geste de haine à son époux farouche,
 Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

"Regardez-le! dit-elle, il dort, ce vieux pervers;
 Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche.
 Prenez garde à son pied, éteignez son oeil louche;
 C'est le roi des volcans et le dieu des hivers!

L'aigle a déjà passé... Napoléon m'appelle;
 J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle,
 C'est mon époux Hermès et mon frère Osiris..."

La Déesse avait fui sur sa conque dorée;
 La mer nous renvoyait son image adorée,
 Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.

A LUISA D'OR., REINA

El viejo padre al temblar movía el universo.
Isis, la madre, se incorporó en su lecho,
Tuvo un ademán de odio hacia su esposo cruel,
Y el fuego de otros tiempos brilló en sus verdes ojos.

"!Lo véis!, dijo, !duerme, ese viejo perverso;
Todas las escarchas del mundo por su boca han pasado.
Cuidado con su pie, apagad su ojo turbio;
Es el rey de los volcanes y el dios de los inviernos!

El águila ya pasó... Napoléon me llama;
Me he puesto para él el vestido de Cibeles,
Es mi esposo Hermes y mi hermano Osiris..."

La Diosa había huido en su concha dorada,
El mar nos devolvía su imagen adorada,
Y los cielos resplandecían bajo el velo de Iris.

El título.

Horus es un dios egipcio con cabeza de halcón (es también el águila del verso 9), hijo de Osiris y de Isis; representado a menudo por un ojo, el ojo de Horus, o un disco solar con alas de gavián. Simboliza la despiadada agudeza de la mirada justiciera a la cual nada se puede escapar, ya sea de la vida íntima o de la vida pública. Vela por la estricta ejecución de los ritos y de las leyes. Su combate legendario con Seth, el maléfico, al que mutiló, pero que a su vez le reventó un ojo, ilustra la lucha de la luz contra las tinieblas y la necesidad de estar atento, de tener el ojo abierto en la persecución de la eternidad a través de las emboscadas de los enemigos. En la larga historia de Egipto el personaje Horus ha evolucionado mucho: dios celeste, divinidad faraónica y soberano que lucha por el imperio del mundo. Sin embargo, se lo ve siempre combatiendo para salvaguardar un equilibrio entre fuerzas adversas y para hacer triunfar las fuerzas de la luz.

Nerval lo veía como una prefiguración del Mesías. Cf. Le Christ aux oliviers. Jesús es también Ícaro, Faetón, Atis. (Cf. Teoría pitagórica de la reencarnación.)

En la interpretación alquímica, es hijo de Osiris, el azufre, y de Hermes, el mercurio.

"Cuando los filósofos dicen que ^{de} este matrimonio nace un hijo más bello y más excelente que su padre y que su madre, entienden por ello el oro y el polvo áureo que transmuta los metales imperfectos en metales perfectos, es decir, el oro o la plata".(1)

Primer cuarteto:

Verso 1: El dios Knef proviene de la mitología egipcia; es el dios creador del mundo. Según la Historia de las religiones, de Creuzer, se identifica con Júpiter Amón. (Cf. Le Christ aux oliviers, soneto E, verso 9). Es un dios sin principio y sin fin. Su atributo es la serpiente. Es el Eterno, el rey de la naturaleza. Nerval mezcla su personalidad con la de Amón Ra. La leyenda popular egipcia cuenta que Ra era tan viejo que al temblar movía el universo: Las escarchas y las lluvias eran la baba que salía de su boca.

Verso 2: Para Nerval, como para Apuleyo, Isis, la Madre, es la prefiguración de todas las diosas: Reune mitología y cristianismo:

'Crurent-ils voir dans la Vierge et son fils, l'antique symbole de la grand-mère divine et de l'enfant céleste qui embrase les coeurs? Osèrent-ils pénétrer à travers les ténèbres mystiques jusqu'à la primitive Isis, au voile éternel, au masque changeant, tenant d'une main la croix ansée et sur ses genoux l'enfant Horus sauveur du monde?'

"¿Creyeron ver en la Virgen y su hijo, el antiguo símbolo de de la abuela divina y del hijo celeste que besa los corazones? ¿ Se atrevieron a penetrar a través de las tinieblas místicas hasta la primitiva Isis, la del velo eterno, la de la cambiante máscara, sosteniendo en una mano la cruz con asa y sobre sus rodillas el hijo Horus salvador del mundo?" (2)

El dios Knef es otra cara de Seth el maléfico.

Es el responsable de todas las desdichas del mundo que creó.

Al igual que le Christ aux oliviers, Horus esboza el tema del tiempo cíclico del mito y el tiempo lineal, abierto, infinito, que corresponde a una nueva era histórica.

Segundo cuarteto.

Osiris, anteriormente dios del sol, se ha convertido en dios de los muertos. Según Le Breton, la muerte del rey de los inviernos es la del Saturno alquímico. La diosa anuncia el nacimiento del hijo de Hermes y de Osiris, el azufre y el mercurio, es decir, Horus, el espíritu nuevo, el nuevo dios que debe reinar en lugar de Knef.

Dieu des volcans. Cf. El Desdichado (verso 6) y Myrtho (verso 9).

Primer terceto.

Verso 9. Aigle. En la primera versión del poema Napoléon estaba en lugar de esprit nouveau. El águila puede considerarse como emblema del imperio napoleónico. Pero su simbología es muy compleja. También puede entenderse como el emblema de los dioses inmortales de la Grecia clásica.

El águila, capaz de elevarse por encima de las nubes y de mirar fijamente el sol, se considera universalmente como símbolo celeste y solar a la vez. Es la reina de las aves. Se la identifica con Zeus. Pero el simbolismo del águila entraña también un aspecto maléfico. Como ocurre frecuentemente, la reversión del símbolo de Cristo hace de ella la imagen del Anticristo: el águila es rapaz, cruel, sanguinaria.

El águila ocupa también un lugar importante en lo oculto. El arte augural interpretaba el vuelo de las águilas para percibir las voluntades divinas. Reina de las aves duerme, dice Píndaro, "sobre el cetro de Zeus", cuyas voluntades la a conocer a los hombres.

El águila ha pasado, el oráculo ha interpretado su vuelo, el viejo dios ha muerto. Un nuevo espíritu aparece, es Horus, pero es también el Mesías que hará posible la reconciliación de los hombres con el cielo, que hará posible la síntesis entre lo individual y lo universal. (Cf. Verso 14).

Para Le Breton las palabras aigle y esprit señalan en el lenguaje alquímico la volatilización de la materia.

Verso 10. Cibeles es la diosa de la tierra, hija del cielo, esposa de Saturno, madre de Júpiter, Juno, Neptuno y Plutón. La encontramos junto a Atis en el último soneto de Le Christ aux oliviers. Isis, la diosa egipcia, se convierte ahora en la diosa griega, la diosa Madre, la Magna Mater.

Según Le Breton, Cibeles es la tierra, la que "alimenta al hijo filosófico." "La ropa es uno de los nombres que los Filósofos han dado a los colores que afectan a la materia en el transcurso de las operaciones alquímicas." (3)

Verso 11. La identificación del Hermes griego con el Osiris egipcio viene ^{de} la época de la Grecia clásica. Los pitagóricos lo consideraban como el guía de las almas en la estancia de los muertos. Otro de sus nombres es Hermes Psicopompo, "acompañante de almas". Es una especie de mensajero o mediador entre el hombre y los dioses.

Osiris, el dios egipcio, simboliza la continuidad de los nacimientos y de los renacimientos. Desciende al mundo de los muertos para permitir la regeneración y la resurrección, pues todo muerto es como un germen de vida en las profundidades del cosmos, exactamente como un grano de trigo lo es en el seno de la tierra. Mutilado,

despedazado, resucitado por el aliento de dos diosas, Isis y Nephtis, representadas a menudo con grandes alas, simboliza el drama de la existencia humana, abocada a la muerte, pero que triunfa periódicamente sobre ella. Ocupa un lugar importante en las religiones de misterio, como dios muerto y resucitado.

En este verso asistimos al nacimiento de un nuevo dios: Horus, quien será, al igual que Cristo, representación de lo infinito en lo finito:

Le Breton ve en el "hijo bien amado", al "hijo filósófico", es decir, al "tésoro de los filósofos: el oro".

La interpretación alquímica de estos dos tercetos se apoya en el Dictionnaire mytho-hermétique de Dom Pernéty, que fue uno de los libros de cabecera de Nerval y al que se refiere en repetidas ocasiones en Les Illuminés.

(Cf. Antéros. Hermes-Mercurio. Dragón. segundo terceto).

Segundo terceto.

Verso 12. La concha dorada puede ser el cuerno de Isis, diosa lunar, o la concha de Venus. En todo caso, la concha, al evocar las aguas donde ella se forma, participa del simbolismo de la fecundidad. Su dibujo y su profundidad de caracola recuerdan el sexo femenino. Son innumerables las obras de arte que representan a "Venus saliendo de las ondas",

así como los cuadros de Botticelli o de Tiziano; que representan a la diosa viajando "sentada en un carro en forma de concha marina".

Según Le Breton representa el "vaso alquímico de forma redonda donde ha aparecido el oro."

Verso 13. El mar refleja la luz de la diosa, de la madre, de la luna.

Verso 14. Se da la reconciliación entre el cielo y la tierra. En la mitología griega Iris es la mensajera de los dioses. Es el correspondiente femenino de Hermes. Como él, es alada, ligera y rápida. Va vestida con ^{un}velo del color del arco-iris. Simboliza el arco iris y de modo más general la unión entre la tierra y el cielo, entre los dioses y los hombres:

Así, Nerval termina el soneto con una imagen que reúne a todas las anteriores: el arco de la alianza. La fe de Nerval permanece a través de todas las religiones, su esperanza renace en el eterno retorno de un mismo ritual ahistórico. Paradójicamente, el poema nos cautiva por su movimiento: la madre se levanta, el aguila pasa, la diosa huye...

IV

ANTEROS

Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur
Et sur un col flexible une tête indomptée;
C'est que je suis issu de la race d'Antée,
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,
Sous la pâleur d'Abel, hélas! ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!

Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,
Qui, du fond des enfers, criait: "O tyrannie!"
C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.

IV

ANTEROS

Preguntas por qué tengo ira en el corazón
Y una cabeza indómita sobre un cuello flexible;
Es que soy descendiente de la raza de Anteo,
Hago volver los dardos contra el dios vencedor.

Sí, soy de aquéllos que inspira el Vengador,
Me ha marcado la frente con su labio irritado,
!Bajo la palidez de Abel, !ay! de Caín tengo
A veces el rojo implacable y sangriento!

!Jehová!, el último vencido por tu genio,
Que desde el fondo de los infiernos gritaba: "¡Oh tiranía!"
Es Belo, mi abuelo, o mi padre Dagón...

Tres veces me hundieron en las aguas del Cocito,
Y protegiendo yo solo a mi madre Amalecita
Otra vez siembro a sus pies los dientes del viejo dragón.

El título.

En la mitología griega, Antéros, es hijo de Afrodita y de Ares, la diosa del Amor y el dios de la Guerra (posteriormente Venus y Marte). Es hermano de Eros y representa el dios vengador de los amores ofendidos. En el poema, su imagen encierra una doble simbología. Por un lado es, como el propio Nerval lo indica, aquél que proviene de la raza de Anteo, el temido gigante vencido por Hércules. Por otro, es el Antí-Eros, es decir, el Anti-Amor, descendiente de Satán y de la raza de Caín. (1).

Primer cuarteto.

La primera estrofa desarrolla la idea de que Antéros proviene de la raza de Anteo. Anteo era un gigante hijo de Neptuno y de la Tierra, al que ahogó Hércules entre sus brazos. Habiendo observado el héroe que, cada vez que tocaba tierra, cobraba nuevas fuerzas el monstruo, lo levantó en vilo y de esta manera consiguió acabar con él. Se hacen frecuentes alusiones a este episodio mitológico para caracterizar el nuevo vigor que cobran algunos hombres cuando se ponen nuevamente en contacto, moral o físico, con la fuente de sus orígenes, ideas o sentimientos.

Antéros también pertenece a la Tierra y se opone a Jehová, dios del Cielo. Es la lucha de Antéros contra Jehová, el vengador. La lucha del paganismo contra el mono-teísmo de los tiempos modernos. Pero es también la lucha de Nerval, el hombre y el poeta, contra su propio destino.

Las imágenes del segundo verso: un col flexible y une tête indo^mtée, aluden a la manera mediante la cual fue vencido Anteo.

Segundo cuarteto.

Le Vengeur. La segunda estrofa desarrolla ^{la} idea de Antéros como el Anti-Amor. También la figura del dios Vengador tiene una simbología doble. Por un lado, según algunos comentaristas como Henri Lemaître, es Satán, el Eblis oriental, que según algunas tradiciones^o gnósticas es la tentación de Eva y el padre de Caín. Por otro, según afirma Jean Richer, el Vengador es el propio Jehová, dios celoso y malo, proveniente de la raza de Caín, una raza de elegidos. En su viaje a Siria, Nerval había observ^eado, des traces nombreuses de la religion des Kaïnites ou Enfants de Caïn, "numerosas huellas de la religión "cainita" o de los Hijos de Caín".⁽²⁾ Abel: el amor. Caín: el odio. Uno vencedor y el otro vencido. Características opuestas que se reúnen en Antéros.

Cf. Le Christ aux oliviers: cet ange des nuits que frappa l'anathème, "ese ángel de las noches que golpeó el anatema" (soneto C, verso 12) y Judas! lui cria-t-il, ... Viens! ô toi qui, du moins, as la force du crime!, "¡Judas! le gritó... ¡Ven! ¡Oh tú que, al menos, tienes la fuerza del crimen!".

La confusión entre Satán y Jehová no es original y exclusiva de este poema de Nerval. La encontramos anteriormente en William Blake.

Caín. Según el propio Génesis, Caín es el primer hombre nacido de hombre y mujer, el primer cultivador, el primer asesino y el que revela la muerte. Jamás antes de su fratricidio, se había visto el rostro de un hombre muerto. Caín es el primer errante en busca de una tierra fértil y el primer constructor de ciudad. Es también el hombre señalado por Dios para que no lo mate quienquiera que lo encuentre.

"La aventura es de grandeza sin par, la del hombre liberado de sí mismo, asumiendo todo riesgo en la existencia y toda consecuencia de sus actos. Caín es el símbolo de la responsabilidad humana." (3)

Quiere añadir a la tierra de Dios el fruto del trabajo del hombre, para ser verdaderamente el amo de su obra: "He soñado en reconciliar la tierra con Dios".

Cafn no podía aceptar ser "el malquerido de Dios".
 Hubiera estado dispuesto a toda renuncia, "si me hubiera
 aceptado de antemano. Por poco amable que fuese, es tal como
 me importaba ser amado. Después, no me hubiese costado nada
 complacerlo. Rechazado, yo me he endurecido en la provocación,
 mientras que una mirada de Él me habría enternecido."

"Que se me entienda bien, dice Cafn, deploraba no que Abel
 tuviese tantas ventajas, sino que yo no tuviese ninguna...
 El dios quedó insensible a mi fatiga, ciego a mi sacrificio,
 sordo a mi queja." Cf. Le Christ aux oliviers de Nerval y
Le Mont des Oliviers de Vigny.

En lo sucesivo, sobre la frente de Cafn, de todo
 hombre, cada hombre podrá leer: "¡peligro de muerte!". Pero
 también deberá percibir el signo protector, que designa a
 la criatura de Dios. Como dice Adán: "Mi hijo Cafn es esa
 segunda parte de mí mismo que sin cesar se proyectaba.
 Vosotros que lo seguís, sabedlo: de mis sueños el enjambre
 sois". (4)

En Voyage en Orient, el propio Cafn defiende su
 causa:

Avant d'enseigner le meurtre à la terre, j'avais connu l'
 ingratitude...Travaillant sans cesse, arrachant notre nourri-
 ture au sol avare, inventant pour le bonheur des hommes ces

charrues à produire, faisant renaître pour eux, au sein de l'abondance, cet éden qu'ils avaient perdu, j'avais fait de ma vie un sacrifice. Adam ne m'aimait pas, Heva se souvenait d'avoir été bannie du paradis pour m'avoir mis au monde, et son coeur, fermé par l'intérêt était tout à son Habel. Lui, dédaigneux et choyé me considérait comme le serviteur...

"Antes de enseñar el asesinato a la tierra, había conocido la ingratitud.... Trabajando sin cesar, arrancando nuestro alimento al avaro suelo, inventando para la felicidad de los hombres esas carritas para la producción, reviviendo para ellos, en el seno de la abundancia, ese Edén que habían perdido, había hecho de mi vida un sacrificio. Adán no me quería. Eva se acordaba de haber sido expulsada del paraíso por haberme dado la luz, y su corazón, cerrado por interés, pertenecía a su Abel. Él, desdeñoso y mimado me consideraba como 'su sirviente...' (5)

Este "cainismo" esotérico de Nerval está ligado a la mística del fuego. Lo que nos ayuda a relacionar este soneto con Myrtho. La raza de Caín continua viviendo en la ciudad subterránea del fuego. Cf. Implacable rougeur, "rojo implacable". (verso 8). Cf. también con Aurélia y en Voyage en Orient la Historia de Solimán y de la Reina de la Mañana.

Si quisiéramos comparara Caín con algún personaje de la mitología griega, pensaríamos en Prometeo. Su símbolo también es el fuego, poder divino que ha querido conquistar para la humanidad. Caín, como Prometeo, es la representación del hombre que reivindica su parte en la obra de la creación.

Según Le Breton, los versos 7 y 8 se refieren a las imágenes de un texto citado por Dom Pernety:

Orphée parlait en disciple d'Hermès, quand él disait que Diane était hermaphrodite. Il savait que la rougeur appelé mâle est cachée sous la blancheur de la matière, nommée femelle, et que l'une et l'autre réunies dans le même individu, comme les deux sexes dans le même individu, font un composé hermaphrodite, qui commence à le paraître lorsque la couleur safranée se manifeste.

"Orfeo hablaba como discípulo de Hermes, cuando decía que Diana era hermafrodita. Sabía que el ^{color rojo} llamado macho estaba escondido bajo la blancura de la materia llamada hembra, y que una y otra reunidas en el mismo individuo, como los ^{dos} sexos en mismo individuo, forman un compuesto hermafrodita, que empieza a aparecer cuando el color azafranado se manifiesta." (6)

Primer terceto.

Bélus. Belo(o Baal) fue el último dios vencido por Jehová. Se le relaciona sobre todo con el monoteísmo judío.

Dagón. Al igual que Belo, Dagón es una divinidad fenicia que simboliza la fecundidad. Estaba representado por una figura mitad hombre y mitad pez. Le había enseñado a los hombres el uso de la carreta.

Como vemos, Nerval selecciona con todo rigor a sus personajes y los ordena alrededor del elemento tierra.

Antéros se relaciona con Anteo, hijo de la tierra ;se le compara a Caín, el primer cultivador, es descendiente de Belo y de Dagón, que iniciaron a los hombres en la agricultura.

Segundo terceto.

Verso 12. El grito de Jehová desde el fondo de los infiernos (verso 10) anunciaba ya las aguas del Cocito, río de los infiernos, que rodeaba el Tártaro con sus ondas amargas y cenagosas.

Según Le Breton, el terceto se refiere a la triple ablución del mercurio filosófico:

La partie impure et terrestre se purge par le bain humide de la nature; et la partie aqueuse, hétérogène est mise en fuite par le feu doux et benin de la génération. Aussi, au moyen de trois ablutions et purgations, le dragon se dépouille de ses anciennes écailles; il quitte sa vieille peau et rajeunit en se renouvelant...Le mercure philosophique doit être purgé et lavé trois fois dans sa propre eau .

"La parte impura y terrestre se purga con el baño húmedo de la naturaleza; y la parte acuosa, heterogénea, es eliminada por el fuego suave y benéfico de la generación.

Así, por medio de tres abluciones y purgaciones, el dragón se desprende de sus antiguas escamas; abandona su vieja piel y rejuvenece al renovarse... El mercurio filosófico debe ser purgado y lavado tres veces en su misma agua." (7)

El mercurio es un símbolo alquímico universal y generalmente representa el principio pasivo, húmedo, yin. El retorno al mercurio es alquímicamente la solución, la regresión al estado indiferenciado. Así como la mujer está sometida al hombre, el mercurio es el servidor del azufre. El mercurio, el chuei-yin o plata líquida, de los chinos, corresponde al dragón, a los licores corporales, la sangre y el semen, a los riñones y por tanto al elemento agua. La alquimia occidental lo opone al azufre, mientras que la alquimia china a su compuesto: el cinabrio. La alternancia mercurio-cinabrio, obtenida por calcinaciones sucesivas, es la de ying y de yang, de la muerte y de la regeneración. Según algunas tradiciones occidentales, el mercurio es la simiente femenina y el azufre la simiente masculina: su unión subterránea produce los metales.

Cf. Horus. Hermes-Mercurio. Hermes-Osiris. (verso 11).

Verso 13. Los amalecitas eran un pueblo árabe enemigo de los judíos. Vivían en los confines de Indumea y del país de los filisteos. Dagón era un dios adorado por ellos. De ahí que la imagen de la madre amalecita, enemiga también de Jehová, se relacione con el culto a Dagón. El pueblo amalecita fue exterminado por David.

Verso 14. Je resème à ses pieds les dents du vieux dragon , "Otra vez siembro a sus pies los dientes del viejo dragón", Cf. Delfica : Où du dragon vaincu dort l'antique semence , "Donde, del dragón vencido, duerme la antigua simiente".(verso 8) Cf. también Delfica : Et la sombre caverne où dort le vieux serpent , "Y la oscura caverna donde duerme la vieja serpiente".(La Chanson de Mignon. Cf. Título Delfica)

Nerval escoge como símbolo final de su poema la imagen que lo reúne todo: el dragón. El dragón se nos presenta esencialmente como un guardián severo o como un símbolo del mal y de las tendencias demoníacas. Es en efecto el guardián de los tesoros escondidos y como tal el adversario que debe vencerse para poder acceder a ellos. En Occidente es el guardián del Vello de Oro y del Jardín de las Hespérides. En China, según un cuento de los T'ang, es el guardián de la Perla. La leyenda de Sigfrido confirma que el tesoro guardado por el dragón es la inmortalidad.

Antéros, el dios pagano, se venga del cielo, de Jehová, al sembrar en la tierra los dientes del dragón, es decir, los gérmenes de civilizaciones pasadas. Dice Nerval: L'intelligence marche aujourd'hui sur la terre comme ce héros antique qui semait les dents du dragon. "La inteligencia camina hoy en la tierra como ese héroe antiguo que sembraba los dientes del dragón" (Léo Burckart, 1838). (8)

Antéros, el rebelde, el incomprendido, pertenece a la raza de las divinidades invencibles provenientes de la Tierra: Anteo, Caín, Belo, Dagón, divinidades opuestas al dios celeste, uno, vencedor. Los dioses paganos luchan contra la fe monoteísta. Las costumbres y las ideas paganas sobreviven integrándose en el cristianismo. Este es un tema recurrente en la obra de Nerval. Lo encontramos no sólo en Les Chimères, sino también en Les Illuminés, Le Voyage en Orient, Les filles du feu y en la novela Aurélia.

El dragón como símbolo demoníaco se identifica en realidad con la serpiente. (Cf. Delfica, Serpiente Pitón verso 8). Las cabezas de dragones rotas, las serpientes destruidas, prueban la victoria de Cristo sobre el mal. Además de las conocidas imágenes de San Miguel, o de San Jorge, el propio Cristo es representado a veces pisando, venciendo dragones. En este sentido, Antéros, el Anti-Amor, es el Anti-Cristo. (Cf. Le Christ aux oliviers).

Según Jung, el mito del Vellocino de Oro simboliza la conquista de lo que la razón juzga imposible. Se emparenta así con otros mitos que buscan un tesoro material o espiritual. (Cf. Carl G. Jung, Man and his symbols).

Paul Diel clasifica a Jasón, el héroe del Vellocino de Oro, como uno de los adversarios de la vulgarización, de lo común y corriente. Insiste en la interpretación del dragón como interior. Dice a propósito de Jasón:

"La gloria que él busca es la que procede de la conquista de la verdad (oro) y de la pureza espiritual (vellón). Como todos los tesoros, el Vellocino está guardado por monstruos; entre ellos un dragón al que interesa vencer en primer lugar. Este dragón es la perversión del deseo de gloria, es la exaltación impura de los deseos. Simboliza la propia perversidad de Jasón... Pero Jasón no hace más que adormecer al dragón con la ayuda de un filtro preparado por la maga Medea. Y es vencido por su dragón interior." (Cf. Paul Diel, Le symbolisme dans la mythologie grecque).

La simbología del dragón es múltiple. Todas sus posibilidades se complementan. Es el elemento ambivalente, la neutralización de las tendencias adversas, las del azufre y del mercurio alquímicos. Es el símbolo de la reencarnación

y de la inmortalidad. Es a su vez la serpiente y la muerte, el diablo y Satán, el adversario por excelencia de Cristo y de la humanidad, la Bestia resucitada, el Anti-Cristo de los tiempos futuros. Pero es también el reflejo del inconsciente individual o colectivo. Por eso podemos decir que el dragón está ante todo en nosotros. (Cf. Conclusión de la primera parte).

DELFICA

La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance,
Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,
Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour qui toujours recommence?...

Reconnais-tu le Temple au péristyle immense,
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,
Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
Où du dragon vaincu dort l'antique semence?...

Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours!
Le temps va ramener l'ordre des anciens jours;
La terre a tressailli d'un souffle prophétique...

Cependant la sibylle au visage latin
Est endormie encor sous l'arc de Constantin
Et rien n'a dérangé le sévère portique.

V

DELIFICA

¿Conoces, Dafné, esa antigua romanza,
Al pie del sicomoro, o bajo los laureles blancos,
Bajo el olivo, el mirto, o los trémulos sauces,
Esa canción de amor que siempre se repite?...

¿Reconoces el Templo, de inmenso peristilo,
Y los limones amargos donde se marcaban tus dientes,
Y la gruta, fatal para huéspedes imprudentes,
Donde, del dragón vencido, duerme la antigua simiente?...

¡Volverán, esos Dioses por los que todavía lloras!
El tiempo volverá a traer el orden de los viejos días;
La tierra se ha estremecido bajo un soplo profético...

No obstante, la sibila de rostro latino
Duerme todavía bajo el arco de Constantino
- Y nada ha perturbado el pórtico severo.

Variantes.

Existen tres versiones manuscritas: la primera llevaba el título: A J.Y. Colonna. La reprodujimos a propósito de Myrtho. La segunda dice así:

A MADAME AGUADO

Colonne de saphir, d'arabesques brédée,
 Reparias! Les ramiers s'envolent de leur nid,
 De ton bandeau d'azur à ton pied de granit
 Se déroule à longs plis la pourpre de Judée.

Si tu vois Bénarès, sur son fleuve accoudée,
 Détache avec ton arc ton corset d'or bruni,
 Car je suis le vautour volant sur Patani,
 Et de blancs papillons la mer est inondée.

Lanassal fais flotter ton voile sur les eaux,
 Livre les fleurs de pourpre au courant des ruisseaux.
 La neige du Cathay tombe sur l'Atlantique.

Cependant la prêtresse au visage vermeil
 Est endormie encor sous l'arche du soleil,
 Et rien n'a dérangé le sévère portique.

A MADAME AGUADO

Columna de zafiro, bordada de arabescos,
¡Reaparece! Los palomos parten de su nido,
Desde tu diadema de azur hasta tu pie de granito
Se desdobra en largos pliegues la púrpura de Judea.

Si ves a Benares, sobre su río inclinada,
Desprende con tu arco tu corpiño de oro bruñido,
Porque^{yo} soy el buitre volando sobre Patani,
Y el mar está inundado de mariposas blancas.

¡Lanasa! haz flotar tu velo sobre las aguas,
Entrega las flores de púrpura a la corriente de los ríos.
La nieve de Cathay cae sobre el Atlántico.

No obstante, la sacerdotisa de rostro bermejo
Duerme todavía bajo el arco del sol,
Y nada ha perturbado el pórtico severo.

La tercera versión es un manuscrito que perteneció a Paul Eluard y que difiere muy poco del texto anterior. Únicamente el título es diferente: Erythrea.

El poema se publicó por primera vez en L'Artiste, el 28 de diciembre de 1845, bajo el título de Vers dorés. Se añadía además el siguiente epígrafe: Ultima Cumaei venit jam carminis aetas (Virgilio, 4ª Egloga). Una variante en el verso 3: sous les myrtes en fleurs...

Más tarde, en 1852-1853, se publica en los Petits châteaux de Bohème, con el título de Daphné. También añade un epígrafe que dice: Jam redit et virgo (Virgilio, 4ª Egloga).(1)

Variantes:

Verso 1: Dafné, con la ortografía: Daphné.

Verso 2: Au pied du sycomore, ou sous les muriers blancs.

Verso 5: sólo la inicial de la palabra Templo lleva mayúscula.

Verso 14: mayúscula en Portique.

El título.

El hecho de que Delfica haya llevado el título de Vers dorés, nos descubre el carácter pitagórico del poema. Los epígrafes de la 4ª Égloga de Virgilio, poema que anunciaba el advenimiento del cristianismo, nos indican la relación que establecía Nerval entre Pitágoras, Virgilio y Cristo. Todos ellos tienen un rasgo en común: el sentimiento de alguna falta cometida por la humanidad.

El título definitivo hace alusión a las sibilas que decoran el techo de la capilla sixtina. Una de ellas lleva el nombre de Delfica. Las dos primeras estrofas están relacionadas con la Chanson de Mignon, de los Años de Aprendizaje de Wilhelm Meister, de Goethe, y que Nerval había traducido a continuación del Segundo Fausto en 1840:

Connais-tu la contrée où dans le noir feuillage
Brille, comme un fruit d'or, le fruit du citronnier
Où le vent... rafraîchit
Les bocages des myrtes et les bois de lauriers.
Connais-tu la maison, le vaste péristyle
Et la sombre caverne où dort le vieux serpent?

"Conoces la comarca donde en el negro follaje
 Brilla, como fruto de oro, el fruto del limonero
 Donde el viento... refresca
 Los sotos de mirtos y los bosques de laureles?
 ¿Conoces la casa, el vasto peristilo
 Y la oscura caverna donde duerme la vieja serpiente?" (2)

Primer cuarteto.

Verso 1. Dafné, laurier. En el momento en que va ser poseída por Apolo, Dafne se convierte en laurel. (Cf. nota Febo y Dafne de El Desdichado. También : tumba de Virgilio, Posilópo, laurel.) (3)

El laurel es un arbusto consagrado a Apolo. Simboliza, al igual que otras plantas de hoja perenne, la inmortalidad adquirida por la victoria. Por eso su follaje sirve para coronar a los héroes, a los genios y a los sabios. Árbol apolíneo, significa también las condiciones espirituales de la victoria, la sabiduría unida al heroísmo. En Grecia la Pitonisa, antes de profetizar, mascaba o quemaba hojas de laurel, que según se pensaba contenían cualidades adivinatorias. Aquellos que habían obtenido de la Pitonisa una respuesta favorable volvían a casa con una corona de laurel sobre la cabeza.

El título, la mención a Dafne y al laurel nos sitúan en la ciudad de Delfos. El recuerdo de la joven inglesa, Octavie, revive la voz del oráculo.

Cette ancienne romance. Hace alusión a la Chanson de Mignon y a las antiguas romanzas de su tierra natal: el Valois. (Cf. Angélique y Sylvie). El ritmo melodioso de esta primera estrofa, su cadencia repetitiva, nos hacen pensar en las canciones populares medievales.

Recordamos también un verso de Lope de Vega:

"Presa en laurel la planta fugitiva".

Verso 2. Sycomore. Árbol sagrado de Egipto que crece en los jardines de las riberas del Nilo. Se llama también: "higuera loca". Las almas en forma de pájaro venían a posarse sobre sus ramas. Su ramaje y su sombra simbolizan la seguridad y la protección de la que gozan las almas . después de morir. En Nerval, el sicomoro se relaciona con el recuerdo cristiano de Egipto. Dice en Voyage en Orient:

Il reste à voir encore dans le bois le sycomore touffu, sous lequel se réfugia la Sainte Famille poursuivie par la bande d'un brigand...l'arbre merveilleux reçoit les hommages de toutes les communions chrétiennes, sans penser que le sycomore remonte à l'antiquité .

"Hay que ver todavía en el bosque el frondoso sicomoro, bajo el cual se refugió la Sagrada Familia perseguida por la cuadrilla de un bandolero...el árbol maravilloso recibe el homenaje de ^{todas} las comuniones cristianas, sin pensar que el sicomoro procede de la Antigüedad." (4)

Lauriers blancs. Es el laurel de Virgilio, el laurel de Apolo (Dafne), y el laurel de la Chanson de Mignon. La imagen del laurel reúne la música de la tierra natal, el recuerdo de Octavie y la palabra poética.

Verso 3. Olivier. El olivo es un árbol de enorme riqueza simbólica. En Grecia estaba consagrado a Atenea. Nace de una disputa entre Atenea y Poseidón. Se conservaba como un tesoro. Participa de los valores simbólicos atribuidos a Atenea, que se identifica posteriormente en la

mitología romana con Minerva. Es la diosa de la guerra, pero es también símbolo de sabiduría, reflexión, belleza y templanza. Los olivos crecían en abundancia en las palencias de Eleusis. El himno homérico a Demeter los relaciona precisamente con los ritos de iniciación eleúsicos.

En las tradiciones judías y cristianas, el olivo es símbolo de victoria y también símbolo de paz. Al final del diluvio la paloma de Noé trae un ramo de olivo. La cruz de Cristo, según la vieja leyenda, está hecha de olivo y de cedro. Además, en el lenguaje de la Edad Media, es un símbolo del oro y del amor. Escribe Angelus Silesius aludiendo a

la descripción del templo de Salomón: "Si puedo ver en tu puerta madera de olivo dorada, te llamaría al instante templo de Dios". El bosque sagrado de Le Christ aux oliviers es un bosque de olivos. (5)

Myrte. Cf. Myrtho. Emblema de Venus, erotismo y paganismo. También es el recuerdo de Italia y de Octavie.

Saules tremblants. Los trémulos sauces simbolizan la religión cristiana. San Bernardo relaciona el sauce "eternamente verde" con la Virgen María. En occidente, se relaciona a veces el sauce llorón con la muerte. La morfología del árbol evoca sentimientos de tristeza. Si las ramas del sauce se plantan en la tierra y reciben un poco de humedad, muchas de entre ellas volverán a la vida. Es por ello símbolo de la ley divina. (6)

Verso 4. El sicomoro egipcio, el laurel de Apolo, el olivo de Minerva, el mirto de Venus y el sauce cristiano se unen, a través del viento, en un mismo canto. La canción de amor que se repite evoca el espíritu religioso que se manifiesta bajo diferentes formas y que renace eternamente parecido a sí mismo.

En suma, las imágenes de esta primera estrofa reúnen paganismo y cristianismo, pasión erótica y amor espiritual, recuerdos de infancia y antiguas melodías, palabra poética y sabia reflexión.

Segundo cuarteto.

Verso 5. Estamos en Delfos, la pequeña ciudad situada al pie del Monte Parnaso, consagrado a las Musas. En la época de la Grecia clásica se la consideraba como el centro del globo terráqueo, el ombligo del mundo. El TEMPLO con mayúsculas, como lo indica Nerval, es el templo de Apolo. Lugar donde los reyes y los ricos ciudadanos escondían sus tesoros y donde la Pitia (más tarde la Sibila) revelaba el oráculo. En Delfos se celebran en honor de Apolo los famosos juegos pitonisos, ya que no muy lejos de ahí, el dios había vencido a la serpiente Pitón.

Pero el templo es también el templo de Isis, tal y como Nerval lo describe:

Quand nous arrivâmes au petit temple d'Isis, j'eûs le bonheur de lui expliquer fidèlement les détails du culte et des cérémonies que j'avais lues dans Apulée .

"Cuando llegamos al pequeño templo de Isis, tuve la dicha de poder explicar fielmente los detalles del culto y las ceremonias que había yo leído en Apuleyo." (Octavie) (7)

Verso 6. Son los limones de la Chanson de Mignon y son también el recuerdo de Octavie: ...dans le noir feuillage/ Brille, comme un fruit d'or, le fruit du citronnier...
 "... en el negro follaje /Brilla, como fruto de oro, el fruto del limonero..." (Chanson de Mignon). (8)

Elle imprimait ses dents d'ivoire dans l'écorce d'un citron..
 "Imprimía sus dientes de marfil en la corteza de un limón". (Octavie). (9)

La fille blonde qui mange des citrons... Oh fille blasée .
 "La muchacha rubia que come limones... Oh, desconsolada muchacha." (Panorama). (10)

Nerval nos hace pensar en Mallarmé cuando escribe:
Mordant au citron d'or de l'idéal amer . "Mordiendo en el limón de oro del amargo ideal". (Guignon) (11)

Verso 7. Es "la gruta donde nada la sirena" de El desdichado, (verso 11) y es también la gruta donde se esconde la serpiente Pitón, que a su vez es el dragón.

Verso 8. El himno homérico a Demeter relata:

"Apolo, el señor, hijo de Zeus, mata con su arco poderoso al dragón hembra, la bestia enorme y gigante, el monstruo salvaje que, sobre la Tierra, hacia tanto daño a los hombres, tanto daño también a sus carneros de finas patas: era un azote sangriento."⁽¹²⁾ Esta serpiente, divinidad infernal, habría de recibir más tarde el nombre de Pitón. Es, al igual que la Quimera, uno de los monstruos más representados en los monumentos arcaicos. Simboliza las fuerzas malditas, tenebrosas, a las que sólo puede vencer la fuerza uránica, la de Apolo, bienhechor luminoso. Es el triunfo de la sabiduría sobre los instintos.

Se alude también al dragón vencido por Jasón. La antigua simiente son los dientes sembrados por Cadmus. Simbolizan el regreso de los dioses de las civilizaciones pasadas. (Cf. Antéros verso 14).

La primera estrofa giraba en torno al ritmo, a la melodía. Esta segunda se mueve alrededor de algunos colores: el templo, el azul del cielo inmutable, la luz de los limones y la sombra de la gruta.

Primer terceto.

Verso 9. Se trata de los dioses paganos destronados por el monoteísmo. Descubrimos el verdadero sentido de este misterioso verso en el último soneto de Le Christ aux oliviers. Cristo es también Ícaro, Faetón y Atis. A través de él se perpetúa el pensamiento antiguo. Los dioses se repiten en una especie de ritual ahistórico. (Cf. primer cuarteto, soneto E). Nos remitimos también al epígrafe de la 4ª Égloga de Virgilio: ... redeunt Saturnia regna. (13)

Verso 10. Es el tiempo de los dioses del paganismo. El tiempo circular, cerrado, del mito. Dice Virgilio en la misma Égloga: Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. (14)

Verso 11. Souffle prophétique. El splo profético es el del volcán que se ha vuelto a abrir. (Cf. Myrtho, primer terceto.)

Segundo terceto.

Verso 12. La sibila es la pitonisa. La más célebre de estas profetisas fue la troyana Casandra de quien Apolo se enamora. Él le concede el don de la profecía, pero como ella lo rechaza, hace que se consideren falsas todas las profecías que formula. Las sibilas de Delfos, de Eritea y de Cumas, son las de más fama en la Antigüedad. El nombre de Pitonisa se relaciona con la serpiente Pitón.

Verso 13. La "sibila de rostro latino" es la de Cumas; está "dormida" desde que triunfó el cristianismo. Su despertar marcaría el regreso de ciertos cultos paganos.

El arco de Constantino fue construido en el año de 313 para conmemorar su victoria. Simboliza el fin del paganismo.

Verso 14. El adjetivo sévère, unido a portique, subraya la idea de que el pórtico es inaccesible, impenetrable.

Las palabras: recommence , reconnais-tu, ils reviennent, va ramener, son las que llevan el ritmo de la canción de amor, casi como si fuera una canción de cuna. Son como un arrullo silencioso. Dan la impresión de un movimiento continuo, de un ir y venir constantes. Este movimiento se detiene cuando aparecen el rostro impassible de la sibila, el arco y el pórtico. El paisaje es tranquilo, sereno, imponente; nos recuerda por su atmosfera a Baudelaire cuando describe a la belleza:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

"Soy bella, ¡oh mortales!, como un sueño de piedra,
 Y mi pecho, donde cada uno se ha herido,
 Está hecho para inspirar al poeta un amor
 Eterno y mudo, como la materia."

(Les Fleurs du Mal, poema XVII: La beauté.) (15)

VI

ARTEMIS

La Treizième revient ... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, - ou c'est le seul moment;
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la mort -ou la morte ... O délice! Ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule:
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
- La sⁱⁿte de l'abîme est plus sainte à mes yeux!

VI

ARTEMISA

La decimotercera regresa... Es aún la primera;
Y es siempre la única, -o es el único momento;
¿Eres tú, reina, la primera o la última?
¿Eres tú, rey, el único o el último amante?...

Amad a la que os amó de la cuna a la tumba;
Aquella a la que yo solo amé, me ama aún tiernamente:
Es la muerte -o la muerta-... ¡Oh delicia! ¡Oh tormento!
La rosa que sostiene, es la malva Rosa.

Santa napolitana de manos encendidas,
Rosa de corazón violeta, flor de santa Gúdula:
¿Encontraste tu cruz en el desierto de los cielos?

Rosas blancas, ¡caed!, insultáis a nuestros dioses,
Caed, fantasmas blancos, de vuestro cielo ardiente:
- ¡La santa del abismo es más santa a mis ojos!

Variantes.

En el manuscrito de Le Dantec el poema llevaba el título: Ballet des Heures. La novela Aurélia se titulaba anteriormente Artémis. El soneto estaba escrito en tinta roja y se encuentra a continuación de El Desdichado, separado por la mención: En voici un autre / ^{"He aquí otro más"} Al pie de página Nerval escribió dos líneas dirigidas a Alejandro Dumas:

Vous ne comprenez pas? Lisez ceci:

D.M. Lucius Agatho Priscius .

"¿No entiende? Lea esto:

D.M. Lucius Agatho Priscius".

Que sepamos, y hasta ahora, ningún comentarista ha podido identificar al misterioso personaje. Lo más probable es que se trate de un pseudónimo místico del propio Nerval.

Más abajo, y sin relación aparente con el texto, añade:

Nec Maritus. Sin haberse casado nunca, Nerval sigue siendo el "viudo", el abandonado, El Desdichado. Variantes:

Verso 2: mayúscula en Seule.

Verso 3: mayúscula en Reine.

Verso 4: mayúscula en Roi.

Verso 7: mayúsculas en Mort y Morte.

Verso 10: Ô sainte de Sicile.

Verso 10: soeur de sainte Gudule.

Verso 11: As-tu trouvé ta croix dans l'abîme des cieux.

El manuscrito que perteneció a Paul Eluard señala la siguientes variantes:

Verso 1: hay una nota que indica: La XIII^e. heure (pivotale).

Verso 8: junto a la palabra: Rose trémière :Philomène.

Verso 11: dans l'abyme des cieux.

Verso 14: junto a sainte de l'abîme: Rosalie.

El poema se publicó por primera vez en Les Filles du Feu, en 1854, un año antes de suicidarse.

El título.

Artemisa es hija de Zeus y de Leto, hermana gemela de Apolo, símbolo de castidad y de virginidad. Su nombre es el resultado de diversos elementos: art: la tierra, tem: la ley, id: el tiempo. Es la diosa que ordena y dirige el tiempo y la tierra.

La imagen de Diana-Artemisa se confunde con la de Isis y con la de la Virgen María. Es, como ellas, intermedia en la salvación de la humanidad.

Cf. Horus, Isis, verso 2; El Desdichado, Mausole, veuf, verso 1. Cf. también con Aurélia, cuyo primer título fue: Artémis où le Rêve et la Vie. Título inspirado en el poema de Heine: Traum und Leben (Sueño y Vida), del Buch der Lieder, Romanzen, (Libro de los Cantos, Romancero).

Pero Artemisa, la diosa, es ante todo la mujer amada. Su amor por Jenny Colon, la actriz de teatro, es también su amor por Adrienne, imagen que deslumbró su infancia y adolescencia. Amor erótico, pero sobre todo, amor espiritual, la mujer se convierte en diosa: C'est votre âme que j'aime avant tout. "Amo ante todo vuestra alma". (Lettre à Aurélia). (1)

Al morir Jenny Colon y Adrienne, Nerval, el viudo, El Desechado, ^{se} proyecta : más allá del sueño, más allá de la muerte, en una figura amorosa y mística que debe guiar su alma hacia la salvación: Aurélia o Artémis. Ella es eterna, pertenece a otro tiempo, su encuentro amoroso tuvo lugar en una existencia anterior: dans sa mort, elle lui appartenait bien plus encore que dans sa vie, "en su muerte, le pertenecía ^{te} / ^{todavía} más que en vida." (Aurélia). (2)

La decimotercera o la primera amante, ¿qué importa? Todas ellas son una sola: la santa del abismo. Como la decimotercera carta del Tarot: La Muerte.

Primer cuarteto.

Verso 1. Desde la Antigüedad el número 13 fue considerado como de mal augurio. En la última cena de Cristo con sus apóstoles, los comensales eran trece. La cábala enumeraba trece espíritus del mal. El decimotercer capítulo del Apocalipsis es el del Anticristo y el de la Bestia. Entre los arcanos mayores del Tarot el número trece corresponde a la carta de la Muerte.

Este primer verso, aparentemente enigmático, se aclara si pensamos en las manecillas de un reloj: la decimotercera hora es también la primera. Es un volver a empezar, un volver a hacer. En la mitología griega representaría, por ejemplo, la subida perpétuamente repetida de la roca de Sísifo. Nos movemos en el tiempo del mito, en el tiempo circular.

Como buen amante y conocedor de las doctrinas esotéricas y ocultistas, Nerval estuvo siempre extrañamente fascinado por los números. En el manuscrito de Paul Eluard, se encuentra la anotación: La XIII^e heure (pivotale), junto a este primer verso. André Rousseaux comenta:

'La trezième heure, dernière ou première, suivant qu'on l'ajoute à la douzième ou qu'elle recommence le cycle, est l'heure pivotale. C'est autour d'elle que tourne la roue du temps. Moment unique dans la chaîne temporelle, instant qui n'est pas dans la chaîne mais entre ses deux bouts...'

il semble que cette heure-là puisse s'en détacher mieux qu'une autre, et surmonter la servitude où est tenu le cadran de la vie humaine.

"La decimotercera hora, última o primera, según si se suma a la doceava o si vuelve a empezar el ciclo, es la hora eje. Alrededor de ella gira la rueda del tiempo. Momento único dentro de la cadena temporal, instante que se encuentra, no en la cadena, sino entre sus dos extremos ..., parece que esta hora puede desprenderse ^{de ella} mejor que otras y superar el estado servil en el que se encuentra el cuadrante de la vida humana."

(Sur trois manuscrits de Gérard de Nerval). (3)

Pero esta decimotercera hora es también la hora de la muerte, tal como lo indica el Tarot. (Cf. El Desdichado, carta del Diablo, verso 1). Artémis es la luna. Nerval la evoca como le refuge de toutes les âmes soeurs de la sienne, "el refugio de todas las almas hermanas de la suya". (4) (Aurélia). Artemisa, diosa que ordena y dirige el tiempo y la tierra, astro lunar, refugio de las almas, es también la muerte.

Ahora bien, la decimotercera amante es también la primera, ya que a partir de la muerte de los amantes empieza, según Nerval, una nueva vida. Maurice Barrés intenta una explicación de esta primera estrofa estableciendo un paralelismo entre los versos de Nerval y una inscripción que encontró en un templo de Siria y que el poeta pudo haber visto en su viaje a Oriente. Dice así:

'Ultima sit prima
Sit prima secunda
Sit una in medio posita
Nomen habebit ita . (5)

¿Se trata de una alusión a la trinidad? En el Apocalipsis de San Juan leemos: "Yo soy el alfa y el omega, dijo Dios, Aquél que es, que fue y que será, el Todo-Poderoso".

La decimotercera y la primera hora son una sola, del mismo modo que la decimotercera y la primera amante son una sola.

Verso 2. No hay tiempo. Artemisa escapa, está más allá de las leyes que rigen la vida humana. Se parece a la mujer mitológica de Goethe, en el Segundo Fausto (la traducción es de Nerval):

'C'est un être à part que la femme mythologique; le poète l'a crée selon sa fantaisie. Elle ne sera jamais majeure, jamais vieille, elle a toujours l'aspect séduisant qui éveille les désirs. On l'enlève jeune et vieille, on la désire encore. En un mot, pour le poète, le temps n'existe pas .

"La mujer mitológica es un ser aparte; el poeta la ha creado de acuerdo con su fantasía. Nunca será mayor, nunca será vieja, tiene siempre el aspecto seductor que despierta los deseos. Cuando joven es raptada y cuando vieja se la desea todavía. En una palabra, para el poeta, el tiempo no existe." (6)

Verso 3. La reina es la amada, la reina de su amor. Es Adrienne, proveniente de su Valois natal y es Jenny Colon, la actriz, representando^o la reina de Saba. Es la reina de El Desdichado (verso 10).

Verso 4. Las palabras: première, dernière, seul, seule, "primera", "última", "único", "única", tienen un mismo significado, son expresiones sinónimas. La propia imagen del poeta se confunde con la de la mujer amada.

La estrofa se organiza en torno a un ritmo imperturbable, como el tic tac del reloj; ^o la ronda del tiempo ^{que} se despliega hasta llegar a lo infinito. La diosa, la mujer, el amor y la muerte se confunden en un sólo instante: el de la expresión poética.

Segundo cuarteto.

Versos 5 y 6. Tal y como lo indica la Rose tremière, la malva Rosa, aquella que lo amó, es Jenny Colon, Aurélia-Artémis. A los rasgos de su amada y de su hermana espiritual se unen los de otra muerta: su madre. La expresión 'du berceau dans la bière, "de la cuna a la tumba", viene del Fausto: Depuis de berceau jusqu'à la bière, aucun homme ne peut digérer le vieux levain. "Desde la cuna hasta la tumba, ningún hombre puede digerir la vieja semilla". (7)

Verso 7. El uso del singular es significativo. Se trata de un singular místico: el poema, la verdad del sueño, revela la unidad y este ser Uno se da en la muerte.

La muerte y la muerta son la misma: La mujer-reina, ~~la~~ madre, Adrienne, Jenny Colon, Aurélia y Artémis. Del mismo modo, el amante-rey, es el único, es el propio Gérard de Nerval.

La muerte protege al poeta desde su infancia, porque la muerte es promesa. La promesa es paz. Después de la muerte habrá un reencuentro con las personas amadas, tal y como lo relata en Aurélia. De ahí la expresión: Ô délice.

Pero la muerte es también: Ô tourment. La duda sobreviene, es la muerte sin posibilidad de reencuentro. Es la finitud. Dice Nerval en Aurélia: C'est moi, maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. "Soy yo, ^{ahora} el que tiene que morir y morir sin esperanza". Y más adelante: Arrivé à la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. A plusieurs reprises, je me dirigeai vers la Seine... "Al llegar a la plaza de la Concordia, pensé en destruirme. Varias veces me dirigí hacia el Sena..." (8) La posibilidad del reencuentro está cada vez más lejana. El grito final parece ser: Il est trop tard! elle est perdue!...Eurydice! une seconde fois perdue... "Es demasiado tarde! ¡la he perdido!... ¡Eurídice! ¡perdida por segunda vez!" (Aurélia) (9)

Verso 8. Este verso introduce un nuevo tema que desarrolla Nerval en los seis restantes: la rosa. (10) Notable por su belleza, su forma y su perfume, la rosa es la flor simbólica más empleada en Occidente. Todos los grandes poetas la han cantado. Es la flor por excelencia. Indica perfección, realización sin falta. Simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor. Se la puede contemplar y considerar como un centro místico.

La rosa es , en la iconografía cristiana, /bien la copa que recoge la sangre de Cristo, /bien la transfiguración de las gotas de esta sangre, o bien el símbolo de las llagas de Cristo. UN símbolo rosacruciano representa cinco rosas, una en el centro y una sobre cada uno de los brazos de la cruz. Estas imágenes evocan , o bien el grial, o bien el rocío celeste de la redención. Y ya que citamos los rosacruz, señalaremos que su emblema sitúa la rosa en el centro de la cruz, es decir, en el emplazamiento del corazón de Cristo, el Sagrado Corazón. La rosa es también el símbolo de la Virgen, es promesa de resurrección y de inmortalidad. (Cf. verso 11).

La rosa era entre los griegos una flor blanca, pero cuando Adonis , querido de Afrodita, es herido de muerte, la diosa corre hacia él, se pincha con una espina y la

sangre tñe las rosas que le estaban consagradas. Lo blanco y lo rojo, lo sagrado y lo profano, la pureza y la pasión, son los dobles simbolismos atribuidos a las rosas blancas y rojas. (Cf. verso 12).

"Blanca o roja, la rosa es una de las flores preferidas por los alquimistas cuyos tratados se intitulan a menudo: rosales de los filósofos. La rosa blanca, como el lis, está ligada a la piedra al blanco, fin de la pequeña obra, mientras que la rosa roja se asocia a la piedra al rojo, fin de la gran obra. La mayor parte de estas rosas tienen siete pétalos, cada uno de los cuales evoca un metal o una operación de la obra. Una rosa azul sería el símbolo de lo imposible." (Cf. dos tercetos y Nerval, poète alchimique.) (11)

La primera rosa de Nerval es la malva rosa. La rose tremière o la rose d'outre-mer es originaria de Oriente. Es una flor muy grande llena de color. Se le conoce también como malva real. Es la flor de la santa del abismo, (verso 14) emblema de Aurélia-Artémis:

'La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements .

"La dama a la que yo seguía, desplazando su cintura alada en un movimiento que reflejaba los pliegues de su vestido de tafetán tornasolado, rodeó elegantemente con su desnudo brazo un largo tallo de malva rosa, después empezó a crecer bajo un claro rayo de luz, de tal suerte que poco a poco el jardín tomaba su forma y los parterres y los árboles se convertían en los rosetones y las guirnaldas de su ropa."

(Aurélia): (12)

Esta manera de simbolizar a la mujer amada es muy característica del romanticismo alemán. En Traum und Leben, El sueño y la vida, de Heine, leemos:

Und freudig entschlief ich beim Rosenbaum;
Da trieb sein Spiel ein neckender Traum:
Ich sah ein rosiges Mädchenbild,
Den Busen ein rosiges Mieder umhüllt.
Sie gab mir was Hübsches, recht goldig und weich;
Ich trug's in ein goldenes Häuschen sogleich.

"Y dichoso me dormí cerca del rosál;
 Entonces comenzó un sueño gracioso:
 Vi el rostro rosado de una joven,
 Un corpiño rosa envolvía sus senos.
 Me dió una cosa bonita, dorada y suave;
 Me la llevé de inmediato a una casita de oro."
 (Romancero). (13)

Pensamos también que lo que determinó la visión de Nerval fue una página de los Elixires del diablo de Hoffmann:
 "Parecía como si la rosa hubiera pronunciado palabras, pero la rosa era en realidad una encantadora silueta femenina.

Vestida de blanco y con rosas trenzadas en su oscura cabellera, vino hacia mí. Aurelia, grité, despertando de mi sueño. Un perfume de rosas invadía maravillosamente mi cuarto." (14)

Primer terceto.

Los tercetos desarrollan un tema que ya hemos analizado con todo detenimiento en algunos sonetos anteriores: el enfrentamiento de la fe cristiana con el paganismo y el esoterismo. Nerval se dirige a las mujeres amadas, a las santas cristianas. Las "manos encendidas" y "el desierto de los cielos" evocan la aridez de la pasión mística.

Verso 9. Sainte napolitaine. Nerval piensa en una joven gitana que encontró en Nápoles cerca de la Villa reale. Al describirla la compara con la estatua de Santa Rosalía, quien lleva puesta una corona de rosas violetas. Los rasgos se confunden con los de Jenny Colon. Rosalía, santa cristiana, pero napolitana, es la imagen misma del sincretismo religioso de Nerval. Es una santa que proviene del universo del fuego (el Vesubio, el Etna) y por esta razón es también la santa del abismo del último verso. (Cf. Myrtho, verso 9 y Horus, verso 8).

Paul Valéry piensa que las "manos encendidas" o "llenas de fuego" son los rayos de madera dorada. (Souvenir de Nerval). La estatua y los rayos se mezclan también con las manos de la gitana que bordaba adornos para las iglesias. (15)

Verso 10. Santa Gúdula es la patrona de Bruselas.

Se piensa que la imagen proviene de la luz de algunos atardeceres a través del rosetón de la iglesia, famoso por su belleza. Nerval se encuentra con Jenny Colon en Bruselas:

Je la vis venir à moi et me tendre la main...l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité.

"La vi venir hacia mí y tenderme la mano... el divino acento de la piedad daba a las sencillas palabras que me dirigió un valor inexpresable, como si algo de la religión se mezclara a las dulzuras de un amor hasta ahora profano y lo marcara con el carácter de la eternidad."(Aurélia) (16)

La santa latina y la santa nórdica, Santa Rosalía y Santa Gúdula, son la misma. Representan la imagen de la mujer amada y la preocupación religiosa de Nerval.

Verso 11. La palabra croix, "cruz", debe entenderse en el sentido cristiano de la salvación. La pregunta resume la duda de Nerval acerca de la fe cristiana.

Segundo terceto.

Verso 12. Las rosas blancas son las rosas cristianas. Nerval escoge: frente a las santas cristianas, la santa del abismo. Niega el cristianismo: Non! disais-je, je n'appartiens pas à ton ciel . "¡No!, decía; no pertenezco a tu cielo": (Aurélia). (17)

"Nuestros dioses" son los dioses paganos. Cf. Horus y Antéros . Al final de Aurélia dice: Les dieux antiques ont été vaincus et asservis par des dieux nouveaux . "Los dioses antiguos han sido vencidos y sometidos por dioses nuevos." (18)

Verso 13: Le ciel qui brûle. Posible alusión a las persecuciones y a la sangre vertida por los fanáticos en la guerras de religión. En todo caso, se trata de una vuelta al (universo satánico, el universo del fuego, de los dioses caídos y de los mitos subterráneos.

Verso 14. El círculo se cierra. La decimotercera regresa. La suerte está hechada. Es la carta de la muerte. Es el rostro de Aurelia, de Artemisa: la santa del abismo. En la imagen de Artemisa se reúnen todas las presencias femeninas de su existencia y todos los aspectos de la religión. Artemisa, Isis, no es sino la madre de todas las diosas:

Pendant mon sommeil, j'eus une vision merveilleuse. Il me semblait que la déesse m'apparaissait me disant: 'Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis...' Je reportais ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens .

"Durante el sueño, tuve una visión maravillosa. Me parecía que la diosa se me aparecía diciendo: 'Soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma que has amado siempre bajo todas las formas. Par cada una de tus pruebas me he quitado una de las máscaras con las que velo mis rasgos y muy pronto me verás tal como soy..! Mi pensamiento me llevaba a Isis, la madre y la esposa sagrada; todas mis aspiraciones, todas mis plegarias se confundían en ese nombre mágico, me sentía revivir en ella, a veces se me aparecía bajo la forma de la Venus antigua, a veces también bajo los rasgos de la Virgen de los cristianos." (Aurélia). (19)

Passamos de lo maravilloso al misterio, de la presencia de Dios en todas las cosas a la ausencia de Dios:

Ô terreur! mon âme est-elle la molécule indestructible, le globule qu'un peu d'air gonfle, mais qui retrouve sa place dans la nature, ou se vide même, image du néant qui disparaît dans l'immensité!

"¡Oh terror! ¡es mi alma la molécula indestructible, el glóbulo que un poco de aire infla pero que vuelve a su lugar en la naturaleza, o es el vacío mismo, imagen de la nada que desaparece en la inmensidad!. (Aurélia). (20)

La "misteriosa" muerte de Nerval se entiende ahora. Escuchemos la voz del propio poeta. Su confesión está en Aurélia: Le désespoir et le suicide sont le résultat de certaines situations fatales pour qui n'a pas de foi dans l'im^{mo}rtalité, dans/peines et dans ses joies. "La desesperación y el suicidio son el resultado de algunas situaciones fatales para aquéllos que no tienen fe en la inmortalidad, en sus penas y en sus alegrías." (21)

Decía Rilke que "una obra de arte es buena cuando nace de la necesidad". (Cartas a un joven poeta).⁽²²⁾ En Nerval, muerte y obra son necesarias. Su suicidio se ilumina bajo el signo de una lógica impecable.

01083
26je.



GÉRARD DE NERVAL Y EL ROMANTICISMO

TESIS

Volúmen dos

ADRIANA YÁÑEZ VILALTA

V. II

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

VII

LE CHRIST AUX OLIVIERSDieu est mort! le ciel est vide...Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!

A

Jean - Paul.

Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras,
Sous les arbres sacrés, comme font les poètes,
Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes,
Et se jugea trahi par des amis ingrats,

Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas
Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes...
Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes,
Et se prit à crier: "Non, Dieu n'existe pas!"

Ils dormaient. "Mes amis, savez-vous la nouvelle?
J'ai touché de mon front à la voûte éternelle;
Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours!

Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!
Le dieu manque à l'autel où je suis la victime...
Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!" Mais ils dormaient toujours!

B

Il reprit: "Tout est mort! J'ai parcouru les mondes;
Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés,
Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes,
Répand des sables d'or et des flots argentés:

Partout le sol désert côtoyé par des ondes,
Des tourbillons confus d'océans agités...
Un souffle vague émeut les sphères vagabondes,
Mais nul esprit n'existe en ces immensités.

En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;

Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,
Spirale engloutissant les Mondes et les Jours!"

C

"Immobile Destin, muette sentinelle,
Froide Nécessité!...Hasard qui, t'avançant
Parmi les mondes morts sous la neige éternelle,
Refroidis, par degrés; l'univers pâlisant,

Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle,
De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant...
Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant?...

O mon père! est-ce toi que je sens en moi-même?
As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort?
Aurais-tu succombé sous un dernier effort

De cet ange des nuits que frappa l'anathème?...
Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,
Hélas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir!"

D

Nul n'entendait gémir l'éternelle victime,
Livrant au monde en vain tout son cœur épanché;
Mais prêt à défaillir et sans force penché,
Il appela le seul -éveillé dans Solyme:

"Judas! lui cria-t-il, tu sais ce qu'on m'estime,
Hâte-toi de me vendre, et finis ce marché:
Je suis souffrant, ami! sur la terre couché...
Viens! ô toi qui, du moins, as la force du crime!"

Mais Judas s'en allait, mécontent et pensif,
Se trouvant mal payé, plein d'un remords si vif
Qu'il lisait ses noirceurs sur tous les murs écrites...

Enfin Pilate seul, qui veillait pour César,
Sentant quelque pitié, se tourna par hasard:
"Allez chercher ce fou!" dit-il aux satellites.

E

C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime...

Cet Icare oublié qui remontait les cieux,
Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,
Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!

L'augure interrogeait le flanc de la victime,
La terre s'enivrait de ce sang précieux...
L'univers étourdi penchait sur ses essieux,
Et l'Olympe un instant chancela vers l'abîme.

"Réponds! criait César à Jupiter Ammon,
Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre?
Et si ce n'est un dieu, c'est au moins un démon..."

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:
- Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.

VII

CRISTO EN LOS OLIVOS

¡Dios ha muerto! el cielo está vacío...

¡Llorad! criaturas, ¡ya no tenéis padre!

Jean-Paul.

A

Cuando el Señor, alzando al cielo sus escuálidos brazos,
 Bajo los árboles sagrados, como ^{lo} hacen los poetas,
 Se hubo perdido en sus dolores mudos,
 Y se juzgó traicionado por amigos ingratos,

Se volvió hacia aquéllos que abajo lo esperaban
 Soñando ser reyes, sabios, profetas...
 Pero adormecidos, perdidos en el sueño de los animales,
 Y se puso a gritar: "¡No, Dios no existe!"

Ellos dormían. "Amigos, ¿sabéis la noticia?
 Toqué con mi frente la bóveda eterna;
 ¡Sangro, estoy rendido, enfermo por muchos días!

Hermanos, os engañaba: ¡Abismo! ¡abismo! ¡abismo!
 Dios está ausente en el altar donde soy la víctima...
 ¡Dios no es! ¡Dios ya no es!" Pero ¡segúan durmiendo!...

B

Prosiguió: "¡Todo ha muerto! He recorrido los mundos;
Y he extraviado mi vuelo por sus caminos lácteos,
Lejos, hasta donde la vida, en sus venas fecundas,
Vierte arenas de oro y olas de plata:

Por doquier el suelo desierto rodeado por las ondas,
Torbellinos confusos de océanos agitados...
Un soplo vago estremece las esferas vagabundas,
Pero ningún espíritu existe en esas inmensidades.

Al buscar el ojo de Dios, no vi más que una órbita
Vasta, negra y sin fondo, la noche que la habita
Brilla sobre el mundo y sin cesar se condensa;

Un extraño arco iris rodea ese pozo oscuro,
Umbral del antiguo caos cuya sombra es la nada,
¡Espiral que los Mundos y los Días devora!

C

"¡Inmóvil Destino, mudo centinela,
Fría Necesidad!... Azar que, avanzando
Entre los mundos muertos bajo la nieve eterna,
Enfrías, gradualmente, el universo que palidece,

¿Sabes tú lo que haces, potencia originaria,
De tus soles apagados, hiriéndose unos a otros...
Podrás transmitir un aliento inmortal,
Entre un mundo que muere y otro que renace?...

¡Oh padre! ¿acaso eres el que siento en mí mismo?
¿Tienes poder para vivir y para vencer a la muerte?
¿Acaso has sucumbido bajo un último esfuerzo

De ese ángel de las noches a quién golpeó el anatema?...

Porque me siento el único que llora y sufre,

¡Ay!, ¡y si muero es que todo va a morir!"

D

Nadie escuchaba el gemido de la víctima eterna,
Que en vano entrega al mundo su corazón abierto;
Mas próximo a desfallecer, inclinado y sin fuerzas,
Llamó al único -despierto en Solima:

"¡Judas!, le gritó, tu sabes en cuánto se me valora,
Date prisa en venderme y termina con el trato:
Estoy enfermo, ¡amigo!, sobre la tierra acostado...
¡Ven! ¡Oh tú que, al menos, tienes la fuerza del crimen!"

Pero Judas se alejaba, descontento y pensativo,
Sintiéndose mal pagado, lleno de un remordimiento tan vivo
Que leía sus maldades escritas en todos los muros...

Al fin, sólo Pilatos, que por César velaba,
Sintiendo alguna lástima, por casualidad se volvió:
"¡Id a buscar a ese loco!", dijo a los satélites.

E

¡Ciertamente era él, ese loco, ese insensato sublime...
Ese Ícaro olvidado que subía los cielos,
Ese Faetón perdido bajo el rayo de los dioses,
Ese bello Atis herido que Cibele reanima!

El augur interrogaba el costado de la víctima,
La tierra se embriagaba con esa sangre preciosa...
El universo aturdido se inclinaba sobre sus ejes,
Y el Olimpo por un instante se tambaleó hacia el abismo.

"¡Responde!, gritaba César a Jupiter Amón,
¿Quién es este nuevo dios que imponen en la tierra?
Y si no es un dios, es un demonio al menos..."

Pero el oráculo invocado debió callar para siempre;
Uno sólo podía explicar al mundo ese misterio:
- Aquél que dió alma a los hijos del limo.

Variantes.

Se publica por primera vez en L'Artiste , el 31 de marzo de 1844, sin epígrafe y con el subtítulo: "Imité de Jean-Paul". "Imitado de Jean-Paul" .

Variantes: Soneto A, verso 3: se fût assez perdu.

Soneto B, verso 8: Mais nul esprit n'habite.

Soneto D, verso 1: gémir la céleste victime.

" D, verso 4: Il appela le seul qui veillait dans Solyme.

" E, verso 2: qui remontait aux cieux.

" E, verso 4: Cet Athys immolé...

" E, verso 14: mayúscula en Enfants.

La segunda fecha de publicación es 1852-1853, en Petits Châteaux de Bohème.

Título.

El título nos remite directamente a un episodio del Evangelio. Ante los discípulos dormidos, Cristo se dirige al Padre. Los teólogos de la tradición lo han interpretado como un momento de debilidad de la naturaleza humana. Jesús dijo a sus discípulos: "Mi alma esta triste hasta la muerte, permaneced junto a mí y velad." Es un momento de profunda tristeza y abatimiento, de profunda soledad. En el Evangelio Jesús pide que se le perdone esa prueba, quizás la más difícil. Pero finalmente respeta la voluntad de Dios, asume su destino: "Si este cáliz no puede pasar sin que yo lo beba, hágase Tu voluntad". Según San Lucas, el Padre le envía un ángel para confortarlo en el dolor. (1)

No es Cristo desde lo alto del Edificio del Mundo hablando, dialogando, con los muertos, como en el texto de Jean-Paul. Los sonetos de Nerval son el monólogo de Cristo ante sus discípulos dormidos. No hay posibilidad de diálogo, ni de comunicación. La soledad es total, absoluta. Es Cristo, el hombre, el poeta, que alza su mirada al cielo para tratar de entender el significado de su sacrificio, de su soledad, de su vida y de su muerte.

Epígrafe.

En la primera edición no había epígrafe, simplemente una anotación a manera de subtítulo que decía: Imité de Jean-Paul. Lo curioso es que los versos citados:

Dieu est mort! le ciel es vide...

Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!,

no son palabras textuales de Jean-Paul. El dice: Es ist kein Gott, "No hay Dios". ¿Cita Nerval confiando en su memoria? Cristo en los olivos es en cierto modo una "imitación", una transcripción del "sueño" de Jean-Paul, pero una transcripción brillante y creadora de la que conviene, sobre todo, subrayar las diferencias. (Presento el texto íntegro de Jean-Paul Richter en la tercera parte de este trabajo).

Composición general.

Le Christ aux Oliviers es el primer poema que publica Nerval (1844). El pensar y analizar su estructura, el ver el poema como un todo, es muy importante porque nos ayuda a ubicar los temas y a mejor entender el desarrollo de los mismos.

El reto es difícil: ¿cómo integrar una serie de sonetos sin perder la unidad de fondo? El soneto es una unidad cerrada o, por lo menos, se construye como tal.

¿Por qué escoge Nerval ésta, una de las formas más clásicas, para su texto? Si el soneto es casi por definición algo cerrado, se plantea el problema del tránsito, del paso, de una unidad a otra, y por tanto de la unidad del poema.

Nerval lo resuelve de la siguiente manera: establece una jerarquía de unidades y un ^{oⁿo} diferente. Dentro de este nuevo orden, encontramos estrofas, grupos de estrofas, sonetos y grupos de sonetos. El único encabalgamiento entre dos estrofas es en el soneto C, versos 11 y 12. Los sonetos B y C forman un subgrupo de sonetos, una unidad en sí mismos.

El soneto como subunidad del poema, "frena", "detiene", de algún modo el fluír de la narración. Frente a esto, la trama, los acontecimientos, la acción que se desarrolla nos dan una impresión de continuidad, en la medida en que la secuencia de las unidades del poema corresponde al orden de sucesión cronológica de los acontecimientos. El orden cronológico y temático interfiere con el orden retórico de presentación y desarrollo.

El primer soneto funciona como "introducción" al poema. Se inicia con la voz del narrador. Anuncia y plantea todos los temas (o casi), que se desarrollan en los cuatro sonetos siguientes.

Los sonetos B y C forman una unidad. Es el monólogo de Cristo. En ellos encontramos, prácticamente en cada línea, la presencia de las imágenes inspiradas en el "sueño" de Jean-Paul. Sólo ellos merecen el subtítulo: "Imitado de Jean-Paul".

El soneto D retoma la acción. Ante el silencio del Padre, Cristo se dirige a Judas. Cambian la escenografía y los personajes. Después, Pilatos, con gesto distraído, manda buscar a Cristo, decidiendo así su destino y con ello el de todos los hombres.

En el último soneto reaparece la voz del narrador, quien se encarga de concluir. Retoma todos los temas anteriores. Transcurre en un tiempo y espacio diferentes al de los sonetos precedentes. Cristo ha muerto. El enigma está por explicarse. El círculo se cierra. Las contradicciones se resuelven en la figura de Dios Padre, Uno, Eterno.

Soneto A.Primer cuarteto.

Verso 1. Seigneur. Es Cristo, el personaje central.

Se inicia en este primer verso la descripción de su persona: "ses maigres bras", "sus escuálidos brazos".

Verso 2. Arbres sacrés. Nos remite a la antigua imagen de la naturaleza como templo. El sonido del viento a través de robles sagrados era interpretado por el oráculo. El gesto, el alzar los brazos al cielo, es una manera de invocarlo. Dice Baudelaire en el soneto Correspondances:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

"La Naturaleza es un templo donde vivientes columnas

Profieren a veces palabras confusas;

El hombre pasa a través de bosques de símbolos

Que lo observan con miradas familiares." (Les fleurs du Mal).⁽²⁾

Cf. Nota sobre el Oliivo del poema Delfica.

Poètes. Cristo es el hombre y es también el poeta; es Nerval y somos nosotros.

Versos 3 y 4. Dolor, ingratitud, traición. Se anuncia ya el Judas del cuarto soneto. Desesperanza, tristeza, soledad.

Segundo Cuarteto.

Intenta establecer la comunicación, el diálogo, pero los discípulos están en otro tiempo: el tiempo del sueño.

En el "sueño" de Jean-Paul los muertos preguntan: Christus! ist kein Gott?, "¡Cristo!, ¿no hay Dios?" y él responde: Es ist keiner, "no hay". (3)

El grito de Nerval es: Non, Dieu n'existe pas!, "¡No, Dios no existe!". "Estamos más cerca de la muerte de Dios que de su ausencia, más cerca de Nietzsche que de Jean-Paul. (4)

La contradicción permanece hasta el final del poema: Cristo, hijo de Dios, afirma que Dios no existe. Se abre la interrogante: si Cristo, si el hombre, no es hijo de Dios, ¿quién es entonces?.

Los tercetos.

A "perdido" y "traicionado", se suman ahora: "sangro", "rendido", "enfermo". Es la imagen misma de la condición humana. Sólo el abismo existe. Cristo ha sido engañado y nos ha engañado. Todo es absurdo. El sacrificio humano no tiene sentido. Y el verso admirable: Le dieu manque à l'autel où je suis la victime..., "Dios está ausente en el altar donde soy la víctima..."

El último verso abre, como decíamos, un tiempo nuevo. Es el inicio de una nueva etapa histórica. Dios ya no es. Quiere decir que Dios fue. Víctor Hugo recuerda la expresión de Nerval cuando escribe:

Dieu n'est pas! Dieu n'est pas! désespoir .

"¡Dios no es! ¡Dios no es! desesperación".

(La Chauve-Souris). (5)

Soneto B.

Primer cuarteto.

El grito se detiene. El monólogo empieza. La referencia a las imágenes de Jean-Paul es inmediata:

Christus fuhr fort: 'Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstrassen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: 'Vater, wo bist du?' aber ich hörte nur den Sturm, die niemand regiert...

"Cristo prosiguió: 'He recorrido los mundos, subí a los soles y volé con las vías lacteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé, lejos y profundo, hasta donde el Ser proyecta sus sombras, miré al abismo y grité: 'Padre, ¿donde estás?', pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna..."

El último verso anuncia el primer verso del segundo cuarteto: 'sables d'or y flots argentés', "arenas de oro" y "olas de plata", se refieren a: "sol désert" y a "ondes", "suelo desierto" y "ondas". Los dos cuartetos giran alrededor de estos colores y de estas imágenes.

Segundo cuarteto.

La arena se convierte en desierto, los granos de arena son ahora sphères vagabondes, "esferas vagabundas", es decir, planetas, El desierto es ahora el cielo. Las olas ^{se} convierten ^{en} tourbillons confus d'océans agités, "torbellinos confusos de agitados océanos". Dice Jean-Paul:

(Christus) schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstrassen wie Silberadern gehen.

"(Cristo) contemplaba el Edificio del Mundo perforado por mil soles, como una mina cavada alrededor de la eterna noche, donde los soles pasan como lámparas de mineros y las vías lácteas van como venas de plata."

Primer terceto.

Así como los cuartetos anteriores forman una unidad metafórica, también los tercetos giran en torno a una sola imagen. Una imagen de Jean-Paul, que ha sido retomada por muchos otros poetas del romanticismo. Dice Jean-Paul:

Und als ich aufblukte zur unermesslichen Welt nach dem götlichen "Auge", starrte sie mich mit einer leeren bodenlos "Augenhöle" an... . "Y cuando alé la mirada hacia el cielo infinito buscando el Ojo de Dios, el universo fijó en mí su órbita vacía, sin fondo..."

La transcripción es casi literal. Dice Nerval:

En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite Vaste, noire et sans fond, d'ou la nuit qui l'habite Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours...

"Al buscar el ojo de Dios, no ví más que una órbita Vasta, negra y sin fondo, la noche que la habita Brilla sobre el mundo y sin cesar se condensa..."

Volvemos a encontrar "le soleil noir", "el negro sol" de El Desechado.

En el poema "Ce que dit la bouche d'ombre", "Lo que dice la boca de sombra" , Víctor Hugo dice:

Là sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres,
L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres;
Là, tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur;
Dans ce gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur,
De tout ce qui vécut pleut sans cèsse la cendre;
Et l'on voit tout au fond, quand l'oeil ose y descendre,
Au delà de la vie, et du souffle et du bruit,
Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit!

"Ahí se hunde y se devora, en olas de desastres,
 La hidra Universo retorciendo su cuerpo sembrado de astros;
 Ahí todo flota y se va en un naufragio oscuro;
 En ese precipicio sin borde, sin tragaluz, sin muro,
 La ceniza de todo lo que vivió llueve sin cesar;
 Y se ve en el fondo, cuando el ojo se atreve a bajar,
 Más allá de la vida, del soplo y del ruido,
 ¡Un espantoso sol negro desde el cual la noche brilla!"

(Les contemplations, Libro VI, poema XXVI). (6)

Aunque un poco más lejano, dice Alfred de Vigny
 en su poema Le mont des oliviers:

Mais un nuage en deuil s'étend comme le voile
D'une veuve, et ses plis entourent le désert...
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
La Terre, sans clartés, sans astre et sans aurore,
Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore,
Frémissait...

"Pero una nube enlutada se extiende como el velo
De una viuda , y sus plieges rodean el desierto...."

"Mira durante mucho tiempo, durante mucho tiempo busca sin ver.
Como mármol enlutado todo el cielo estaba negro;
La Tierra sin claridad, sin astro y sin aurora,
Y sin claridad el alma como hasta ahora,
Temblaba...." (versos 24 y 25, 137-141):(Les Destinées). (7)

La imagen fue también obsesión de algunos pintores.
El propio Víctor Hugo realiza dibujos y acuarelas con el
tema. Odilon Redon, pintor francés, considerado por muchos
como visionario y como precursor del surrealismo, repite
la imagen en su cuadro: L'Oeil au pavot. Mirbeau lo describe
de la siguiente manera: 'Un oeil qui vagabonde dans un paisage amorphe...:On vous dira que cet oeil...: symbolise la douleur universelle': "Un ojo vagabundo en un paisaje amorfo
...: Les dirán que ese ojo...: simboliza el dolor universal".
(Le Gaulois; 1886). (8)

Segundo terceto:

En el segundo terceto el ojo de Dios se convierte
en: ce puits sombre, seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre; "ese pozo oscuro; umbral del antiguo caos cuya
sombra es la nada". Dice Jean-Paul: Die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich: "La Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se devoraba/sí misma."

El "pozo oscuro" de Nerval es "la mina cavada alrededor de la eterna noche", die ewige Nacht gewühlte Bergwerk de Jean-Paul. También encontramos 'un arc-en-ciel étrange ; "un extraño arco iris" : und der schimmernde Regenbogen aus Wesen... , "y el brillante arco iris formado por todos los seres..."

La imagen de la 'spirale engloutissant les Mondes et les Jours , "espiral que los Mundos y los Días devora", es decir, que devora el espacio y el tiempo, nos remite a la gigantesca serpiente de la Eternidad: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte... , "ví los anillos de la gigantesca Serpiente de la Eternidad, se había enroscado alrededor del Universo de los Mundos..."

También nos recuerda la hidra Universo de Víctor Hugo, a la que hacíamos referencia en el terceto anterior.

Las imágenes de este último terceto aparecen en la Bohème galante: Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au jour du dernier jugement . "Te pareces al dorado serafín de Dante, que vierte un último rayo de poesía sobre los tenebrosos círculos; cuya inmensa espiral se estrecha todavía, hasta llegar a ese oscuro pozo donde Lucifer está encadenado hasta el día del juicio final". (Les nuits d'octobre). (9)

Soneto C.Primer cuarteto.

Los sonetos B y C forman una unidad.

El monólogo de Cristo continua. Seguimos con la transcripción del sueño de Jean-Paul: Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! ... Zufall, weisst du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen-Schneegestöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehest, und wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst? : "¡Muda y rígida Nada!, ¡Necesidad eterna y fría, ¡Insensato Azar!, ... Azar, ¿sabes tú mismo cuando pasarás con huracanes entre las ráfagas nevadas de las estrellas, cuándo, a tu paso, se apagará el brillante rocío de las constelaciones?"

Segundo cuarteto.

Verso 7. Haleine immortelle. (Cf. El soplo divino. Soneto E.)

Verso 6. Soleils éteints. (Cf. El Desdichado verso 4).

En Jean Paul: und quetschte die Welten aneinander, " y aplastó a los mundos unos contra otros."

Verso 8. En este contexto, el mundo que muere es el de los dioses paganos. Nace el mundo del cristianismo.

Las preguntas de esta estrofa parecen dividirse en dos hemisferios: uno material (soles, planetas sin vida) (versos 5 y 6) y el otro espiritual (¿el alma y su inmortalidad podrán ser garantizadas?) (Versos 7 y 8).

Primer terceto.

Los dos tercetos forman una sola unidad temática.

Nerval los une con habilidad, por medio de un encabalgamiento, subrayando así la continuidad. Dice Jean-Paul:

O Vater! o Vater! wo ist deine unendliche Brust, dass ich an
ihr ruhe? - Ach wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer
ist, warum kann es nicht sein eigener Würgegengel sein...?

"¡Oh Padre! ¡Oh Padre!, ¿dónde está tu pecho para que en él yo descance? - ¡Ah!, si cada yo es su propio Padre y Creador ¿por qué no puede ser también su propio Angel Exterminador?..."

En este punto, tanto Jean-Paul como Nerval abren la posibilidad del suicidio.

Segundo terceto.

¿Quién es este ange des nuits? Obviamente se trata del Mal, del demonio: Lucifer. Cf. Antéros. Nostalgia de la victoria del anti-eros, del anti-amor. Hijo de Satán. Perteneciente a la raza de Caín.

El grito del primer soneto había sido: "Dios no existe"; la pregunta que concluye este tercer soneto es: ¿Dios ha muerto?. Si pereció por las fuerzas del Mal, al menos ellas podrían garantizar la continuidad, el orden. El Mal es preferible a la Nada. Un universo gobernado por el Mal, existe. Un universo gobernado por la Nada es impensable.

Los dos últimos versos son la expresión de la soledad y del dolor. La referencia a Jean-Paul es la siguiente: Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alles! Ich bin nur neben mir... "¡Cuán solos estamos en la gran fosa del Todo! Sólo me tengo a mí mismo..."

El monólogo de Cristo concluye con la conciencia de la finitud y la muerte. Cristo, el hombre y el poeta, se asume como ser mortal.

Soneto D.

Primer cuarteto.

Vuelve a escucharse la voz del narrador. Hay un cambio en el tiempo y en el espacio. No estamos ya en el monte, bajo los árboles sagrados. Estamos en Solima, en la antigua Jerusalén, ciudad amurallada en tiempos de Solimán El Magnífico.

El primer verso repite la palabra victime que habíamos comentado a propósito del verso 13, del primer soneto. Sólo que ahora se le añade el adjetivo éternelle.

La necesidad de establecer alguna comunicación, de romper con el silencio y la soledad, es cada vez más grande. En el primer soneto los discípulos estaban dormidos. Aquí, Cristo se dirige al "único" despierto: Judas.

En este primer cuarteto completa y termina Nerval la descripción de la figura de Cristo. Ya no alza los brazos al cielo, como nos lo indicaba el verso 1 del soneto A; se trata de un movimiento inverso: se inclina sobre la tierra. Al "perdido", "traicionado", "sangrante", "herido", "enfermo", del primer soneto, se añaden: "víctima eterna", "próximo a desfallecer" ; "inclinado y sin fuerzas".

Segundo cuarteto.

Una vez más encontramos el llamado a las fuerzas del Mal. Cf. Anteros. Por lo menos Judas tiene el poder del crimen. Si el Bien no existe, si no existe Dios, por lo menos que exista el Diablo. Pero, el llamado es inútil. Tampoco las fuerzas malignas responden. Nos remitimos de nuevo al primer verso: Nul n'entendait gémir l'éternelle victime , "Nadie escuchaba el gemido de la víctima eterna".

De este modo entendemos la unidad de los dos cuartetos.

Primer terceto.

Judas no resulta ser el Diablo, sino un "pobre diablo". Se aleja, lleno de remordimientos, pensando que ha sido mal pagado. Quizás Baudelaire lo recuerda cuando escribe: Ni sa noire légende avec la flamme écrite...

"Ni su negra leyenda escrita con la flama..." (Sonnet d'automne, LXIV poema de Les fleurs du Mal). (10)

Segundo terceto.

Aparece un nuevo personaje: "Pilatos, que por César velaba", es decir, que se preocupaba por él. Con un gesto azaroso, distraído, manda a su escolta a buscar a Cristo. Parecería que el destino del hombre y de la humanidad, radica en ese acto que podía no haber sido. Pilatos actúa por piedad, por lástima, sin pensar en las consecuencias de su acción decisiva.

En suma, ^{el}soneto nos presenta tres personajes y tres diferentes acciones. Primero, Cristo acepta convertirse en objeto de cambio. Segundo, Judas vende a Cristo. Tercero, Pilatos da la orden de arresto. Estos tres momentos se presentan como "aislados", sin aparente relación entre sí y por lo tanto pierden su significado, su sentido último. Esto acentúa la idea del no sentido, del absurdo. Tres veces también Nerval repite la palabra 'seul en relación con cada uno de los personajes. A ella se opone la palabra viens con la que se trata de resolver la situación de soledad en la que se encuentra.

Hasta este punto encontramos que Cristo ha hablado en vano. Primero a los discípulos dormidos, después a Dios y por último a Judas. La comunidad humana es tan ilusoria como la armonía de las esferas. La ciudad se convierte en un reflejo del cielo. Cristo pierde a Dios (sonetos A, B, C) y a la comunidad (sonetos A y D). ^{Solo} después de la muerte recupera el orden cósmico y el orden social.

Soneto E.

Esté último soneto concluye los temas de los poemas anteriores. Transcurre en un tiempo nuevo: Cristo ha muerto. Es el inicio de una nueva etapa histórica:

Le Christ aux oliviers se mueve en tres niveles distintos: el plano de los actores (Cristo, los apóstoles, Judas, Pilatos), el plano del narrador-lector y la esfera divina.

La palabra fou del último verso del soneto anterior, se repite en el primer verso. Es la palabra "clave" que engarza dos temporalidades diferentes. El "loco",

separado de la colectividad, encuentra en el momento de su muerte una nueva comunión: la de sus iguales, la de sus hermanos, pero también la de las víctimas solitarias (Ícaro, Faeton, Atis) que viven en la memoria colectiva de los pueblos y de las civilizaciones.

El narrador, o el lector, se encuentra en una situación ambigua: por un lado está fuera del tiempo del poema y gracias a eso puede relatar la historia, organizar el sentido de la trama. Por otro lado, es él mismo el personaje de un proceso cuyo sentido final se le escapa y cuya realidad depende de un segundo nivel de trascendencia, que es la esfera de lo divino.

Al final del poema el Dios muerto se transforma en Dios escondido, lo que nos remite al último terceto de Vers Dorés. Después de la muerte de Cristo el mundo no puede ser sino un mundo "mudo", cuyo sentido es meramente "visible" o "legible". En los últimos dos versos encontramos la unión, la reconciliación de los planos del narrador y de Cristo.

Pilatos actúa "al azar", pero a pesar de ello asegura la repetición de una historia tan vieja como la humanidad, actualiza el ritual ahistórico de la "víctima eterna". En este mundo absurdo, el héroe es aquél que renuncia a la acción. Sin embargo, al constituirse como objeto, es decir como víctima, provoca un cambio radical en la historia del mundo. Sólo en la muerte se puede pasar del sin sentido al sentido último.

Aquel que se encuentra comprometido en la historia no puede entender el sentido de la manifestación de los acontecimientos. Es necesario pasar por la muerte (que nos sitúa más allá del tiempo), para entender el sentido del devenir individual o colectivo. El tránsito del soneto D al E, es el paso de un mundo absurdo a un mundo contradictorio. Inmerso en el tiempo, el hombre no podrá ir más allá. Estamos ante una disyuntiva: o se quiere entender la historia (por medio de la razón) o se la convierte en mito.

El último soneto intenta superar la contradicción. Trata de conservar el tiempo abierto, sucesivo, infinito, y el tiempo cerrado, circular del mito. El Dios escondido da un sentido final a la historia. En los últimos versos se implica la existencia de Dios. No hay que confundir silencio con muerte. Cristo vuelve a encontrar a la comunidad, no está solo. Va más allá de la contradicción. A la muerte y al absurdo se oponen ahora la vida y el sentido. El Olimpo "tambalante" no se ha derrumbado. No se ha interrumpido el curso del Carro-Universo (cf. Faetón).

El silencio del oráculo no es más que un signo aparente de la no-comunicación. En realidad, la "víctima eterna", establece la mediación no sólo entre el hombre y la naturaleza, sino entre los hombres y Dios. Personaje invisible después de su muerte, Cristo trasciende, se eleva a un nivel superior, a la esfera de lo divino, pasa de ser hombre a ser Dios. Frente al silencio del cielo, César ocupa ahora, paradójicamente, la posición de Cristo cuando aún estaba vivo. El hombre ha despertado del sueño de las verdades ilusorias. De ahora en adelante, debemos estar atentos, vigilantes, para poder lograr una correcta interpretación de los signos.

Primer cuarteto.

El "loco", el "insensato sublime" es Crsito, pero, como decíamos , es también el poeta. El poeta que representa al hombre en el mundo. (Volvemos a los primeros versos del soneto A). El poeta que reúne en su propia imagen la condición humana. Se le compara con divinidades griegas, semidioses, mortales: Ícaro, Faetón, Atis. Los ejemplos que escoge Nerval son significativos. Todos ellos, de alguna manera, por soberbia , orgullo o vanidad, han dudado de la autoridad del Padre, han desobedecido el mandato divino, han cuestionado la imagen de Dios. Y por tanto, han sido castrados, castigados, negados.

El caso de Ícaro es quizás de los más significativos. Él y su padre, Dédalo, estaban atrapados en el laberinto del Rey Minos. Para poder escapar, fabrican una alas de cera y se las amarran en la espalda. Ícaro no escucha el repetido consejo de su padre y se acerca demasiado al sol. El calor funde la cera y las alas se desprenden. Ícaro cae al mar que, a partir de entonces, según la mitología griega, lleva su nombre. Su pecado fue la soberbia.

Faetón, hijo del sol, siempre presumía con sus compañeros de su origen divino. Para probarlo le pide a su padre que le permita, durante todo un día, conducir el carro alado

del sol. Su vanidad y ambición lo condenan. Pierde el control de los caballos y empieza a seguir una ruta desordenada. Para evitar una catástrofe cósmica y la destrucción del universo, Zeus lo fulmina con su rayo. La imagen del 'universo inclinado sobre sus ejes (verso 7) hace alusión al carruaje solar.

Según la leyenda que cuenta Ovidio, Cibeles se enamora de Atis que era un joven y bello pastor. Ella le ordena que la venera permaneciendo en la castidad. Pero Atis rompe su promesa al casarse con la ninfa Sagaritis. Cibeles, furiosa, mata a su rival y vuelve loco a Atis quien, durante una crisis, se mutila. Se cuenta que la diosa arrepentida lo resucita bajo la forma de un pino.

Segundo cuarteto.

El antiguo mundo, el mundo pagano está por desaparecer. El Olimpo y sus Dioses oscilan; tropiezan hacia el abismo al presentir la llegada del cristianismo. Es el tiempo intermedio, al que hacíamos referencia. El tiempo de los dioses que han huído y del Dios que vendrá, como dice Heidegger comentando a Hölderlin. (11)

La capacidad enorme de sincretismo religioso se ve reflejada en todo el soneto. A veces, el poeta se siente atrapado por todas las creencias posibles y se confiesa incapaz de poder escoger:

Enfant d'un siècle sceptique plutôt qu'incrédule, flottant entre deux éducations contraires, celle de la Révolution, qui niait tout, et celle de la réaction sociale, qui prétend ramener l'ensemble des croyances chrétiennes, me verrai-je entraîné à tout croire, comme nos pères les philosophes l'avaient été à tout nier? .

"Hijo de un siglo más escéptico que incrédulo, flotando entre dos educaciones contrarias, la de la Revolución, que lo negaba todo, y la de la reacción social, que pretendía recuperar el conjunto de las creencias cristianas, ¿me veré obligado a creerlo todo, tal como nuestros padres los filósofos todo lo negaron?" (Isis) (12)

En Nerval confluyen las corrientes más diversas: la idea de la reencarnación de un dios que pudiera salvar a los hombres, la doctrina pitagórica, el cristianismo y los ritos isíacos... Su religión es una síntesis de todas las religiones. Todos los mitos se parecen y se explican mutuamente: Ícaro, Faetón, Atis, Horus, Anteros, Jesús, todos son reencarnaciones posibles de un mismo Dios: celui qui donna l'âme aux enfants du limon, "aquél que dió alma a los hijos del limo". Todos ellos intentan, por medio de su sacrificio, la salvación de la humanidad.

Primer terceto.

Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre? ,
 "¿Quién es este nuevo dios que impone en la tierra?".
 Es el dios cristiano, enfermo y vencido, como lo fueron
 Atis, Ícaro y Faetón, protagonistas sangrientos de los
 misterios de la antigüedad:

Pourquoi ces autres jours de pleurs et de chants lugubres
où l'on cherche le corps d'un Dieu meurtri et sanglant, où
les gémissements retentissent des bords du Nil aux rives de
la Phénicie, des hauteurs du Liban aux plaines où fut Troie?
Pourquoi celui qu'on cherche et qu'on pleure s'appelle-t-il
ici Osiris, plus loin Adonis, plus loin Atys? et pourquoi une
autre clameur qui vient du fond de l'Asie cherche-t-elle
aussi dans les grottes mystérieuses les restes d'un dieu
immolé? Une femme divinisée, mère, épouse ou amante, baigne
de ses larmes ce corps saignantⁿ et défiguré, victime d'un
principe hostile qui triomphe par sa mort, mais qui sera
vaincu un jour!

"¿Por qué aquellos tiempos de llantos y de lúgubres cantos en los
 que se busca el cuerpo de un dios sangrante y herido, cuyos
 gemidos llegan de los bordes del Nilo a las riberas de
 Fenicia, de las alturas de Líbano a las planicies donde estuvo
 Troya? ¿Por qué aquél al que buscan y al que llorase llama

aquí Osiris, en otra parte Adonis y en otra Atis? ¿Y por qué un clamor que viene del fondo de Asia busca también los restos de un dios sacrificado en las grutas misteriosas? ¡Una mujer hecha diosa, madre, esposa o amante, baña con sus lágrimas el cuerpo sangrante y desfigurado, víctima de un principio hostil que triunfa con su muerte, pero que algún día será vencido!" (Isis). (13)

Segundo terceto.

El círculo se cierra y el misterio se resuelve. El oráculo calla porque pertenece a un tiempo anterior. El poema termina con la presencia velada de un Dios padre, todopoderoso y creador. Según las doctrinas esotéricas que se originan en la historia de Caín, los hijos del limo descendientes de Adán se oponen a los hijos del fuego que vienen de Caín y de Eblis. La respuesta final de Nerval está llena de optimismo. Frente a la negación de Jean-Paul y al escepticismo altivo de Vigny, Nerval, el desesperado, confirma su fe y defiende su esperanza. (14)

VIII

VERS DORESEh quoi! tout est sensible

Pythagore.

Homme, libre penseur! te crois-tu seul pensant
 Dans ce monde où la vie éclate en toute chose?
 Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
 Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respecte dans la bête un esprit agissant:
 Chaque fleur est une âme à la Nature éclore;
 Un mystère d'amour dans le métal repose;
 "Tout est sensible!" Et tout sur ton être est puissant.

Craîns, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie:
 A la matière même un verbe est attaché...
 Ne la fais pas servir à quelque usage impie!

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;
 Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
 Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!

VIII

VERSOS DORADOS

¡Y qué! ¡todo es sensible!

Pitágoras.

¡Hombre!, libre pensador -¿te crees el único pensante?
 En este mundo donde la vida estalla en cada cosa?
 De las fuerzas que posees tu libertad dispone,
 Pero de todos tus consejos el universo está ausente.

Respetar en el animal un espíritu activo:
 Cada flor es una alma abierta a la Naturaleza;
 Un misterio de amor en el metal reposa;
 "¡Todo es sensible!" Y todo, en tu ser, es poderoso.

Teme, en el muro ciego, una mirada que te espía:
 En la materia misma un verbo está fijado...
 ¡No la utilices para algún uso impío!

A menudo un Dios oculto habita en el ser oscuro;
 Y como un ojo naciente cubierto por sus párpados,
 ¡Un espíritu puro crece bajo la corteza de las piedras!

Variantes.

Se publica por primera vez en L'Artiste, el 16 de marzo de 1845, bajo el título: Pensée antique (Pensamiento antiguo). Las variantes son las siguientes:

Verso 3: Des forces que tutiens, ta royauté dispose.

Verso 6: chaque plante est une âme...

Finalmente se publica en los Petits Châteaux de Bohème, junto con Le Christ aux olivers, bajo el título común de: Mysticisme (1854-1853).

Título y epígrafe.

El tema del hombre en relación con la naturaleza recorre todo el romanticismo. En Francia, Jean-Jacques Rousseau orienta la "religión" romántica hacia el panteísmo. Nerval subraya su tendencia pitagórica. Lo seguirán Víctor Hugo y Baudelaire.

Le Breton demuestra y sostiene que el soneto Vers dorés tiene una relación directa con Delisle de Sales: Douze surprises de Pythagore, relato que figura en el segundo tomo de la Philosophie de la Nature, edición de 1777. Del mismo autor hay también un texto que lleva por título: Fragments des vers dorés de Pythagore. En general, los naturalistas del siglo XVIII manejaban dos principios fundamentales: la escala de los seres y la animalidad universal.

Presentamos a continuación algunos fragmentos de
Delisle de Sales:

Je vois l'univers comme une grande échelle, dont les intervalles sont occupés par les êtres sensibles; elle est bornée à une de ses extrémités par l'Être suprême, et à l'autre par les éléments de la matière; le sentiment s'y affaiblit par une dégradation finement nuancée depuis le premier terme jusqu'à celui qui est rempli par l'atome; mais il ne périt pas... Ô homme! respecte tout ce qui t'environne; sache que tu ne peux blesser aucun être de l'échelle sans outrager la nature.

"Veo el universo como una escala enorme, cuyos intervalos están ocupados por seres sensibles; en uno de sus extremos está el ente supremo y en el otro están los elementos de la materia; el sentimiento se debilita por medio de una degradación finamente matizada desde el primer término, hasta aquel llenado por átomo; pero no muere... ¡Oh hombre! respeta todo lo que te rodea; sabe que no puedes herir a ningún ser de la escala sin ultrajar a la naturaleza".

...rien ne meurt dans le vaste sein de la nature; les êtres matériels croissent, se développent et se métamorphosent; les âmes quittent leurs anciennes demeures pour en habiter d'autres, et l'univers s'entretient par les révolutions mêmes qui semblent devoir le dissoudre.

"... nada muere en el vasto seno de la naturaleza; los seres materiales crecen, se desarrollan y se transforman; las almas abandonan sus antiguas moradas para habitar en otras y el universo se mantiene a partir de las mismas revoluciones que al parecer deberían disolverlo." (1)

Anterior a Nerval, Lamartine había expresado ideas similares en el poema, La chute d'un ange (1838):

Vous ferez alliance avec les brutes même,
Car Dieu, qui les créa, veut que l'homme les aime:
D'intelligence et d'âme à différents degrés
Elles ont leur part, vous la reconnaitrez:
Vous lirez dans leur yeux, douteuse comme un rêve,
L'aube de la raison qui commence et se lève,
Vous n'étoufferez pas cette vague ciarté,
Présage de lumière et d'immortalité;
Vous la respecterez, car l'ange la respecte.
La chaîne à mille anneaux va de l'homme à l'insecte:
Que se soit le premier, le dernier, le milieu,
N'en insultez aucun, car tous tiennent à Dieu.

"Haréis un pacto con las bestias mismas,
 Porque Dios, que las creó, quiere que el hombre las ame:
 De inteligencia y de alma en diferentes grados.
 Tienen su parte, la reconoceréis:
 Leeréis en sus ojos, dudosa como un sueño,
 La aurora de la razón que empieza y se levanta.
 No ahogaréis esa vaga claridad,
 Presagio de luz y de inmortalidad;
 La respetaréis, porque el angel la respeta.
 La cadena de mil anillos va del hombre al insecto:
 Que sea el primero, el último o el de ^{en} medio
 No insultéis a ninguno, porque todos son de Dios." (2)

Primer cuarteto.

A diferencia de Le Christ aux olivers, poema en el que dominaba un tono narrativo, Vers dorés mantiene, de principio a fin, un tomo de discurso. El empleo de las palabras: penseur y pensant, unidas con el uso del imperativo, dan a la primera frase una imagen de sentencia. De alguna manera se está juzgando al hombre. La argumentación se inicia y desde el primer momento va más allá de un simple enunciado.

Para apoyar su teoría de las correspondencias, dice Nerval en Aurélia:

Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature sans m'identifier à elle? Tout vit, tout agit, tout se correspond... "¿Cómo, me / decía a mí mismo, he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza sin identificarme con ella? Todo vive, todo actúa, todo se corresponde..." (3)

Todo participa del alma universal: el hombre, los animales, las plantas, los metales, las piedras. La naturaleza nos transmite en cada momento su vida y su secreto.

El segundo verso es la afirmación del carácter universal de la vida.

Segundo cuarteto.

En esta estrofa aparecen los diferentes elementos de la naturaleza en un orden que recuerda la escala de Delisle de Sales o la cadena de Lamartine: los animales (verso 5), las plantas (verso 6), los metales (verso 7). La composición del soneto nos lleva a su epicentro: "Todo es sensible". Este enunciado se encuentra exactamente en el corazón del poema. Constituye el eje que dará paso a los tercetos.

No podemos dejar de recordar los versos de Ronsard:

Ne vois tu pas le sang, le quel dégoutte à force,

DES nymphes, que vivaient dessous la dure écorce.

"No ves la sangre, que gotea a ^{la} fuerza,

De las ninfas, que vivían bajo la dura corteza."

Y el verso final del poema:

'La matière demeure et la forme se perd'.

"La materia permanece y la forma se pierde."

(Elegies XXIV, Contre les bûcherons de la forêt de Gastine.

Contra los leñadores del bosque de Gastine). (4)

Todo armoniza con el epígrafe pitagórico. Muy cercano a las Correspondances de Baudelaire, Nerval escribe en Aurélia:

Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux,
tout dans la nature prenait des aspects nouveaux et des

voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager .

"Me sentía como un héroe viviendo bajo la mirada de los dioses, todo en la naturaleza tomaba aspectos nuevos y voces secretas salían de la planta, del árbol, de los animales, de los más humildes insectos, para advertirme y alentarme."

... des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et dès sons, je voyais ressortir des harmonies, jusqu'alors inconnues .

"...de combinaciones de piedras, de figuras de ángulos, de hendiduras o de aberturas, del dibujo de las hojas, de los colores, de los olores y de los sonidos, veía surgir armonías hasta entonces desconocidas." (5)

Según Le Breton el misterio que reposa en el metal alude a la transformación de la materia en la operación alquímica. Amor o Adonis simboliza, para él, el oro de los filósofos.

Primer terceto.

Es el principio de Dios eternamente renovado en la materia. El Verbo es el Logos de Heráclito y es también la palabra del Evangelio. Dice Nerval en Isis:

Le redempteur promis à la terre, et que pressentaient depuis longtemps les poètes et les oracles, est-ce l'enfant Horus allaité par la mère divine, et qui sera le Verbe (Logos) des âges futurs? .

"El redentor prometido a la tierra y que, desde hacía ya mucho tiempo presentían los poetas y los oráculos, ¿es el niño Horus alimentado por la madre divina y que será el Verbo (Logos) de las edades futuras?" (6)

Comparemos con el poema de Víctor Hugo, 'Ce que dit la bouche d'ombre , "Lo que dice la boca de sombra" (1855):

Une pensée emplit le tumulte superbe,
Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le Verbe,
Tout, comme toi, gémit ou chante comme moi,
Tout parle. Et maintenant, sais-tu homme pourquoi
Tout parle? Ecoute bien. C'est que vents, ondes, flammes,
Arbres, roseaux, rochers, tout vit!

Tout est plein d'âmes.

"Un pensamiento llena el soberbio tumulto.
 Dios no creó un ruido sin mezclarlo al Verbo.
 Todo, como tú, gime o canta como yo;
 Todo habla. ¿Y ahora, hombre, sabes tú por qué
 Todo habla? Escucha bien. Es que vientos, ondas, llamas,
 Arboles, cañas, rocas, ¡todo vive!

Todo esta lleno de almas."

(Les contemplations, Au bord de l'infini, poema XXVI). (7)

Segundo terceto.

Volvemos a encontrar al dios escondido del último soneto de Le Christ aux oliviers. Señalizamos el poema en su conjunto, nos damos cuenta de la importancia enorme que Nerval le confiere al reino mineral. El mundo animal y vegetal se menciona en sólo dos versos, mientras que la presencia de las piedras domina ocho versos. Y el mundo mineral está relacionado con el fuego y con la alquimia. Para los alquimistas, las "fuerzas" son el fuego externo, físico, y el fuego interno, espiritual. Son la energía que transforma la materia. Nerval nos descubre que el supremo alquimista, el más hábil forjador de destinos, es el poeta.

Dice nerval en la primera parte de Aurélia:

"N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu? -Oui!" lui dis-je avec enthousiasme. Et nous nous embrasâmes comme deux frères de cette partie mystique que j'avais entrevue. -Quel Bonheur je trouvai d'abord dans cette conviction! Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie.

" '¿No es cierto que hay un Dios? -¡Sí! ' le dije con entusiasmo. Y nos besamos como dos hermanos de la parte mística que había entre^{yo} esto. -¡Qué felicidad encontraba yo entonces en esta convicción! La eterna^e duda acerca de la inmortalidad del alma que afecta a los mejores espíritus, se había resuelto para mí. No más muerte, no más tristeza, no más inquietud. Aquellos a los que amaba, familiares, amigos, me transmitían⁷ signos certeros de su existencia eterna y sólo me separaban de ellos las horas del día. Esperaba las de la noche inmerso en una suave melancolía".(8)

Como lo hemos mencionado ya en la primera parte de este trabajo, es sumamente significativo que Nerval concluya Las Quimeras subrayando su creencia en el mundo de las correspondencias y de la analogía. Frente al abismo y frente a la muerte, este parece ser un último intento deseperado por volver a afirmar el carácter universal de la vida. (Cf. conclusión capítulo: El tiempo y lo imaginario).

TERCERA PARTE

- I.- Los Evangelios.
- II.- Un mundo a la deriva.
- III.- El silencio de Dios.
- IV.- El nihilismo.

I.- Los Evangelios.

No sólo Nerval y los románticos nos hablan de la Muerte de Dios. El dolor, la soledad, la muerte de Cristo, han sido un tema tradicional de la teología cristiana. Lutero, Meister Eckardt y Angelus Silesius, por dar algunos ejemplos, lo comentan y desarrollan desde el punto de vista de la religión y de la mística.

Transcribo a continuación los episodios de los Evangelios que relatan el de^samparo del hijo de Dios, un momento de duda, de desesperación extrema, cuando se retira a orar en el Monte de los Olivos. Es sumamente significativo comparar el texto bíblico con la meditación poética que a partir de él desarrolla el romanticismo. Pienso no sólo en Nerval, sino también en Novalis, Hölderlin, Vigny y Víctor Hugo. Todos ellos siguen al pie de la letra los Evangelios en cuanto al relato de los acontecimientos. Sin embargo, al confrontar la palabra de Dios con las diferentes versiones poéticas, se subraya más aún la enorme distancia que los separa en cuanto a la interpretación última y de fondo.(1)

Evangélio según San Mateo XXVI, 36.

Agonía de Jesús.

Entonces va Jesús con ellos a una propiedad llamada Getsemaní, y dice a los discípulos: "Sentaos aquí, mientras voy a orar." Y tomando consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a sentir tristeza y angustia. Entonces les dice: "Mi alma está triste hasta el punto de morir; quedaos aquí y velad conmigo." Y adelantándose un poco, cayó rostro en tierra, y suplicaba así: "Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa, pero que no sea como yo quiero, sino como quieras tú." Viene entonces donde los discípulos y los encuentra dormidos; y dice a Pedro: "¿Conque no habéis podido velar una hora conmigo? Velad y orad, para que no caigáis en tentación; que el espíritu está pronto, pero la carne es débil." Y alejándose de nuevo, por segunda vez oró así: "Padre mío, si esta copa no puede pasar sin que yo la beba, hágase tu voluntad." Volvió otra vez y los encontró dormidos, pues sus ojos estaban cargados. Los dejó y se fue a orar por tercera vez, repitiendo las mismas palabras. Viene entonces donde los discípulos y les dice: "Ahora ya podéis dormir y descansar. Mirad, ha llegado la hora en que el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de pecadores. ¡Levantaos!, ¡vámos! Mirad que el que me va entregar está cerca."

Evangelio según San Marcos XIV,32.

Agonía de Jesús.

Van a una propiedad, cuyo nombre es Getsemaní, y dice a sus discípulos: "Sentaos aquí, mientras yo hago oración." Toma consigo a Pedro, Santiago y Juan, y comenzó a sentir pavor y angustia. Y les dice: "Mi alma está triste hasta el punto de morir; quedaos aquí y velad". Y adelantándose un poco, caía en tierra y suplicaba que a ser posible pasara de él aquella hora. Y decía: "¡Abba, Padre!; todo es posible para ti; aparta de mí esta copa; pero que no sea lo que yo quiero, sino lo que quieras tú." Viene entonces y los encuentra dormidos, y dice a Pedro: "Simón, ¿duermes?, ¿ni una hora has podido velar? Velad y orad, para que no caigáis en tentación; que el espíritu está pronto, pero la carne es débil." Y alejándose de nuevo, oró diciendo las mismas palabras. Volvió otra vez y los encontró dormidos, pues sus ojos estaban cargados; ellos no sabían qué contestarle. Viene por tercera vez y les dice: "Ahora ya podéis dormir y descansar. Basta ya. Llegó la hora. Mirad que el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de pecadores. ¡Levantaos! ¡vámos! Mirad, el que me va a entregar está cerca."

Evangelio según San Lucas XXII, 39.

Agonía de Jesús.

Salió y, como de costumbre, fue al monte de los Olivos, y los discípulos le siguieron. Llegado al lugar les dijo: "Pedid que no caigáis en tentación". Y se apartó de ellos como un tiro de piedra, y puesto de rodillas oraba diciendo: "Padre, si quieres, aparta de mí esta copa; pero que no ^{se} haga mi voluntad, sino la tuya." Entonces, se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba. Y sumido en agonía, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra. Levantándose de la oración, vino donde los discípulos y los encontró dormidos por la tristeza; y les dijo: "¿Cómo es que estáis dormidos? Levantaos y orad para que no caigáis en tentación."

Evangelio según San Juan XII, 20.

Jesús anuncia su glorificación por la muerte.

Había algunos griegos de los que subían a adorar en la fiesta. Estos se dirigieron a Felipe, el de Betsaida de Galilea, y le rogaron: "Señor, queremos ver a Jesús". Felipe fue a decirlo a Andrés; Andrés y Felipe fueron a decirlo a Jesús. Jesús les respondió:

"Ha llegado la hora de que sea glorificado el Hijo del hombre. En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto. El que ama su vida, la pierde; y el que odia su vida en este mundo, la guardará para una vida eterna. Si alguno me sirve, que me siga, y donde yo esté, allí estará también mi servidor. Si alguno me sirve, el Padre le honrará. Ahora mi alma está turbada. Y ¿qué voy a decir? ¡Padre, líbrame de esta hora! Pero ¡si he llegado a esta hora para esto! Padre, glorifica tu Nombre."

Vino entonces una voz del cielo: "Le he glorificado y de nuevo le glorificaré."

La gente que estaba allí y lo oyó decía que había sido un trueno. Otros decían: "Le ha hablado un ángel". Jesús respondió: "No ha venido esta voz por mí, sino por vosotros. Ahora es el juicio de este mundo; ahora el

Príncipe de este mundo será echado fuera. Y yo cuando sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mí. "

Decía esto para significar de qué muerte iba a morir. La gente le respondió: "Nosotros sabemos por la Ley que el Cristo permanece para siempre. ¿Cómo dices tú que es preciso que el Hijo del hombre sea levantado? ¿Quién es ese Hijo del hombre?" Jesús les dijo:

"Todavía, por un poco de tiempo, está la luz entre vosotros. Caminad mientras tenéis la luz, para que no os sorprendan las tinieblas; el que camina en tinieblas, no sabe a dónde va. Mientras tenéis la luz, creed en la luz, para que seáis hijos de luz."

Dicho esto, se marchó Jesús y se ocultó de ellos.

To die, to sleep, perchance to dream...

Shakespeare. (1)

II.- Un mundo a la deriva.

El primero de los poetas románticos que imagina la muerte de Dios es Jean-Paul Richter. El famoso "sueño" de Jean-Paul puede considerarse como un verdadero "clásico" dentro del pensamiento romántico. Tanto su contenido como muchas de sus imágenes serán retomadas por el romanticismo francés posterior: Alfred de Vigny, Victor Hugo y sobre todo, como ya lo hemos analizado con todo detenimiento, Gérard de Nerval.

Quien lo dió a conocer en Francia fue Mme de Staël en su libro De l'Allemagne, "Alemania", en 1814. (2) Presenta a Jean-Paul como un poeta iluminado y transcribe una parte del texto. Posteriormente, será Gérard de Nerval el que profundice en el universo de los sueños de Jean-Paul. A él le debemos las mejores traducciones de muchos de estos fragmentos de prosa-poética, llamados "sueños". Entre los más sorprendentes encontramos también: L'éclipse de lune, "El eclipse de luna". (3)

Años más tarde, Albert Béguin, profundo conocedor y estudioso del romanticismo alemán, hace su propia traducción y los reúne bajo el título de Choix de rêves, "Sueños escogidos". En otro de sus libros, L'âme romantique et le rêve, "El alma romántica y el sueño", Béguin define a Jean-Paul como:

le maître incontesté du rêve, le poète des grands songes cosmiques, le peintre de paysages fabuleux où l'univers se fait musique et couleur, où le moi se perd voluptueusement dans des espaces infinis, -mais aussi l'évocateur des apparitions terrifiantes, des têtes sans regards, des champs de carnage et des hommes sans mains.

"El maestro indiscutible del sueño, el poeta de los grandes sueños cósmicos, el pintor de paisajes fabulosos donde el universo se hace música y color, donde el yo se pierde voluptuosamente en los espacios infinitos, -pero también el evocador de apariciones aterradoras, de las cabezas sin miradas, de los campos de matanza y de los hombres sin manos".(4)

El conocido "sueño" de Jean-Paul es en realidad un fragmento de la novela Siebenkäs. (5) El episodio lleva por título: Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei, "Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio del Mundo, no hay Dios." Dentro del relato uno de los personajes describe el acontecimiento: sueña un mundo sin Dios. Cristo es quién da la noticia. Anuncia a los muertos reunidos en una iglesia de cementerio: "No hay Dios".

Este primer gran sueño cósmico, religioso y antireligioso, el sueño de Cristo muerto, es el resultado de versiones muy diferentes. El primer borrador es del 3 de agosto de 1789. En él encontramos las imágenes del sueño originario. Jean-Paul lo incorpora más tarde a su Diario bajo el título de: "Imágen del ateísmo. No hay Dios". A partir de esta primera versión las variantes serán múltiples.

Es una época difícil en la vida del poeta. Época de crisis: angustias existenciales y dudas religiosas. El pensamiento de la muerte lo obsesiona. El suicidio de su hermano menor es reciente. Cuentan que se tiró al río Saale, voluntariamente, convencido de que con su acto libraba a su madre de una boca más que alimentar. (6)

Sus dos amigos más cercanos, Herrmann y Oerthel, amigos de adolescencia y de juventud, han muerto también. Algunos años antes, Jean-Paul había llegado a un acuerdo macabro con Herrmann. Decidieron que el primero de los dos que muriese, se aparecería al otro para darle cuentas de lo que hay en el más allá. ¿Hasta qué punto Herrmann cumplió con las condiciones del pacto? Jean-Paul relata el episodio en uno de sus cuentos: Die Geisterer⁵cheinung, "La aparición de los espíritus".

Pero independientemente de que la anécdota sea real o inventada, Jean-Paul anota en su Diario la noche del 15 de noviembre de 1780 como "la más importante de su vida", la noche en que recibió "la revelación de la muerte":

"La noche más importante de mi vida: pues en ella sentí la revelación de la muerte, pensé que me daba lo mismo morir mañana o al cabo de treinta años; que todos mis proyectos, todo desaparecería con la muerte, y que debía amar a los pobres humanos, tan rápidamente abismados, con su jérón de existencia". Y al día siguiente: "Me recuperaré pensando que la muerte es el presente de una nueva vida y que el increíble aniquilamiento es sólo un sueño".(7)

¿Qué fue exactamente lo que vivió Jean-Paul aquella noche? Con la macabra solemnidad de una auténtica visión, dice: "Aquella noche me abrí paso hasta mi lecho de muerte, a través de treinta años; me ví con la mano caída como los cadáveres, el rostro descompuesto de los enfermos, los ojos vidriosos, y escuché los delirantes discursos que había de hacer durante el combate de la última noche..."(8)

Algunos meses antes de esta revelación, en julio de 1790, Jean-Paul había escrito otra versión del "sueño", que llevaba por título: "Lamentación de Shakespeare muerto anunciado a los auditores muertos en la iglesia que Dios no existe." A diferencia de lo que será el "sueño" de

Siebenkäs, no es Cristo sino Shakespeare el que da la "noticia". Shakespeare era para Jean-Paul, como más tarde lo será para los románticos, el poeta por excelencia. Como lo fue, por ejemplo, Virgilio para Dante y la Edad Media.

El lirismo de Jean-Paul habrá de continuar en esa dirección. Ante la contemplación de la nada, ante la idea de la muerte, su poesía encuentra una forma original de expresión: el sueño. El sueño entendido como la estructura misma del poema. En todo el universo de los sueños de Jean-Paul, en sus personajes, en sus geografías y en sus paisajes interiores, se manifiesta el dictado de un automatismo poético. En este punto, descubrimos la profunda actualidad de su obra, por eso pensamos que en muchos aspectos podemos considerarlo como un precursor del surrealismo. Y esto es lo que vió claramente Albert Béguin cuando, al hacer una traducción de algunas páginas de un texto de Jean-Paul, comenta:

Je devais traduire tous les mots à l'exception du verbe "être". Je traduis donc quelques pages de ce livre. Une fois traduites, ces pages, j'ai pu enfin les lire, et j'ai été bouleversé par ce que je lisais là: c'était un texte surréaliste, c'était également un texte qui avait certains caractères du style de Jean Giraudoux. Je ne savais rien de l'auteur Jean-Paul. J'avais traduit mot à mot. Et soudain je me trouvais reporté dans une expérience poétique que vivait ma génération, expérience à laquelle j'avais quelque peu participé.

"Debía traducir todas las palabras con excepción del verbo "ser". Traduje pues algunas páginas de ese libro. Una vez traducidas, esas páginas, pude por fin leerlas, y me sentí transtornado por lo que en ellas leía: era un texto surrealista, era también un texto que tenía algunas características del estilo de Jean Giraudoux. No sabía nada acerca del autor Jean-Paul. Había traducido palabra por palabra. Y de pronto me volvía a encontrar en una experiencia poética que vivía mi generación, experiencia en la cual yo mismo había participado."(9)

La versión definitiva del "sueño" es de 1796. En ella se ^éacentúa el carácter profundamente cristiano y blasfemo de este texto que tantas y tan variadas consecuencias tendrá para el pensamiento romántico posterior. Estamos frente al Jean-Paul visionario y apocalíptico: Cristo, hijo de Dios, afirma: "No hay Dios". Religiosidad contradictoria. Certeza de una religión vacía. Misa y teatro. Representación de un momento irrepetible, de un hecho impensable. Y efectivamente la estructura del "sueño" tiene mucho de una representación escénica:

Es de noche en el cementerio. Todas las tumbas están abiertas. Sólo los niños reposan todavía en el fondo de sus ataúdes. Una multitud de sombras, que ningún cuerpo proyecta, se reúne en los alrededores de la iglesia. En el

cuadrante de la Eternidad, un dedo negro da vueltas con lentitud, mientras los muertos intentan en vano leer el tiempo. No hay tiempo, no hay espacio. O más bien dicho, estamos en otro tiempo y en otro espacio. El tiempo circular del mito, el tiempo sin memoria del sueño. Estamos en el último rincón del universo: una iglesia de cementerio que simboliza lo que queda de nuestro pobre mundo. Es, por así decirlo, el advenimiento del Juicio Final, un Juicio Final sin Dios.

El ritmo que mueve el "sueño" es pendular y se anuncia desde las primeras líneas: del abismo de arriba, al abismo de abajo; de la "caída de las avalanchas" por encima del narrador, a "los primeros pasos de un terremoto inconmensurable" por debajo de él. Cristo recorre los mundos, sube a los soles y vuela con las vías lácteas; después baja, lejos y profundo, al mundo del abismo y de las sombras. El doble movimiento tiene siempre una misma respuesta: "No hay Dios".

Es el universo del sin sentido y de la soledad. El ojo de Dios es una órbita vacía y sin fondo. Un ojo sin párpado, ni siquiera un recuerdo: una ausencia, un silencio.

Y cuando Cristo, el hombre, el poeta, grita:
"Padre, ¿dónde estás?" Sólo responde "la eterna tempestad que nadie gobierna". Y cuando los niños muertos le preguntan: "¡Jesús!, ¿no tenemos Padre?". El contesta: "Todos somos huérfanos, yo y ustedes, no tenemos Padre." El hombre está solo frente a la nada y frente a la muerte. Ante la ausencia del Padre Eterno se abre la posibilidad del suicidio: "¡Ah!, si cada yo es su propio Padre y Creador, ¿por qué no puede ser también su propio Ángel Exterminador...?" La única promesa es la del sufrimiento eterno. La única certeza es la del dolor. Después de la muerte nadie cierra las heridas.

Todos estamos solos, en el centro de un universo a la deriva, donde el azar todo lo gobierna y de nada responde. La Eternidad se devora^{sí} misma. Lo infinito reposa sobre el caos. No hay orden celeste, ninguna ley rige al cosmos. Contradicción y abismo son la única realidad. La gigantesca serpiente de la Eternidad se enrosca alrededor del universo. Tritura los soles y los mundos. Todo es tiniebla, angustia y miedo. Un interminable martilleo de campanas anuncia la última hora del tiempo...

Entonces, el narrador despierta. El hombre despierta de la terrible pesadilla: haber imaginado un mundo sin Dios. El poeta recupera la fe. Recupera el tiempo y recupera el espacio. Ante él vive un mundo feliz en el que de nuevo es posible adorar al Creador. El universo vuelve al orden. Los sonidos discordantes se convierten en un concierto armonioso. Maravillosos colores invaden la naturaleza, es la hora del crepúsculo. Todo es vida. La luz, los trigales, los pájaros, las más pequeñas y modestas criaturas dan testimonio de la existencia del Padre Eterno. Las campanas que habían de anunciar la última hora del tiempo son en realidad sonidos de paz, la voz del Angelus que invita a la plegaria.

Transcribimos a continuación la versión completa y definitiva del "sueño" de Jean-Paul Richter.

Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein
Gott sei.

Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, Ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Turmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsternis verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgetan, und die eisernen -- Türen des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mäuern flogen Schatten, die niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der blossen Luft. In den offenen Särgen schlief nichts mehr als die --- Kinder. Am Himmel hing in grossen Falten bloss ein grauer schwüler Nebel, - den ein Riessenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heisser herein - zog. Ueber mir hörte ich den fernen Fall der Lawinen, unter mir den ersten Tritt eines unermesslichen Erdbebens. Die Kirche schwankte, auf und nieder von zwei unaufhörlichen Misstönen, die in ihr miteinander kämpften und --- vergeblich zu einem Wohlklang zusammenfliessen wollten. Zuweilen hüpfte an -- ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan, unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die -- schwankende Erde rückten mich in den Tempel, vor dessen Tore in zwei -- Gift-Hecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte -- Schatten, denen alte Jahrhunderte aufgedrückt waren. - Alle Schatten --- standen um den Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die - Brust. Nur ein Toter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinen Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte --

er und lächelte nicht mehr; er schlug mühsam ziehend das schwere Auglid auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem ---- Gebete; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der Ewigkeit, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigener Zeiger war; nur ein schwarzer Finger zeigte darauf, und die Toten wollten die Zeit darauf sehen.

Jetzo sank eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar hernieder, und alle Toten riefen: "Christus! - ist kein Gott?"

Er antwortete: "Es ist keiner."

Der ganze Schatten jedes Toten erbebt, nicht bloss die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: "Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstrassen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist -- kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schaute in den Abgrund und rief: "Vater, wo bist du?" aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag - auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. - Schreiet fort, --- Misttöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!"

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weisser Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauche zerrinnt; und alles wurde leer. Da kamen, --- schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht

waren, in den Tempel und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und - sagten: "Jesus! haben wir keinen Vater?" - Und er antwortete mit strömenden Tränen: "Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater."

Da kreischten die Misstöne heftiger - die zitternden Tempelmauern -- rückten auseinander - und der Tempel und die Kinder sanken unter - und die ganze Erde und die Sonne sanken nach - und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermesslichkeit vor uns vorbei - und oben am Gipfel der - - - unermesslichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend - - - Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige - - - Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die - - - Milchstrassen wie Silberadern gehen.

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten, den Fackeltanz - der himmlischen Irrlichter und die Korallenbänke schlagender Herzen sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Totenmeer ausschüttete, wie eine Wasserkugel schwimmende Lichter auf die Wellen streuet: so hob er gross wie der höchste Endliche die - Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermesslichkeit und - sagte: "Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennt ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? - Zufall, weisst du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternenschneegestöber schereitest und eine Sonne um die andere auswehest, und - wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst? - Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alles! Ich bin - nur neben mir - O Vater! o Vater! wo ist deine unendliche Brust, dass - ich an ihr ruhe? - Ach wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht sein eigener Würgegel sein?...

Ist das neben mir noch ein Mensch? Du Armer! Euèr kleines Leben ist der Seufzer der Natur oder nur sein Echo - ein Hohlspiegel wirft seine -- Strahlen in die Staubwolken aus Totenasche auf euere Erde hinab, und dann entsteht ihr bewölkten, wankenden Bilder. - Schau hinunter in den Abgrund, über welchen Aschenwolken ziehen - Nebel voll Welten steigen aus dem - - Totenmeer, die Zukunft ist ein steigender Nebel, und die Gegenwart ist - der fallende. - Erkennst du deine Erde?"

Hier schauete Christus hinab, und sein Auge wurde voll Tränen, und er sagte: "Ach, ich war sonst auf ihr: da war ich noch glücklich, da hatt' ich noch meinen unendlichen Vater und blickte noch froh von den Bergen in den unermesslichen Himmel und drückte die durchstochne Brust an sein linderndes Bild und sagte noch im herben Tode: "Väter, ziehe deinen Sohn aus der - - blutenden Hülle und heb ihn an dein Herz!" ... Ach ihr Überglücklichen - - Erdenbewohner, ihr glaubt Ihn noch. Vielleicht gehet jetzt euere Sonne - - unter, und ihr fallet unter Blüten, Glanz und Tränen auf die Knie und hebet die seligen Hände empor und rufet unter tausend Freudentränen zum - - - aufgeschlossenen Himmel hinauf: "auch mich kennst du, Unendlicher, und alle meine Wunden, und nach dem Tode empfängst du mich und schliessest sie alle."

... Ihr Unglücklichen, nach dem Tode werden sie nicht geschlossen. Wenn -- der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegenzuschlummern: so - - erwacht er im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht - und es kommt kein Morgen und keine heilende Hand und dein unendlicher Vater - Sterblicher neben mir, wenn du noch lebest, so bete Ihn an: sonst hast du Ihn auf ewig verloren."

Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte: sah - ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte - und die Ringe fielen nieder, um sie - - - umfasste das All doppelt - dann wand sie sich tausendfach um die Natur - - und quetschte die Welten aneinander - und drückte zermalmend den unendlichen Tempel zu einer Gottesacker-Kirche zusammen - und alles wurde eng, düster, bang - und ein unermesslich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte - Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern ... als ich - - erwachte.

i. . . Meine Seele weinte vor Freude, dass sie wieder Gott anbeten konnte - und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und - als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen - - Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken.

Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio de Mundo,
no hay Dios.

En una tarde de verano, recostado en una montaña frente al sol, me dormí. Soñé que despertaba en el cementerio. Las ruedas del reloj de la torre, me habían despertado con el toque de las once. Busqué el sol en el cielo desierto de la noche. Creía que un eclipse lo escondía detrás de la luna. Todas las tumbas estaban abiertas y las puertas de fierro del osario se abrían y cerraban, movidas por invisibles manos. Sobre los muros volaban sombras que ningún cuerpo proyectaba y otras sombras se elevaban recatas en el aire. Sólo los niños dormían en los féretros abiertos. Todo el cielo estaba cubierto por los inmensos pliegues de una niebla gris y pesada, que una sombra gigantesca atraía hacia sí, como una red, siempre de manera próxima, más estrecha, más ardiente. Escuchaba, por encima de mí, la caída lejana de las avalanchas y, por debajo de mí, los primeros pasos de un terremoto inconmensurable. La iglesia oscilaba agitada por dos notas discordantes, continuas, que luchaban entre sí, buscando en vano fundirse en un acorde armonioso. A veces, un resplandor gris subía del interior a las ventanas, y bajo ese resplandor el hierro y el plomo fundidos, flufan. La red de niebla y la tierra oscilante, me empujaron hacia el templo, ante la puerta del cual se escondían dos brillantes basiliscos detrás de dos arbustos venenosos. Pasé entre sombras desconocidas, marcadas por los siglos del pasado.

Todas las sombras estaban alrededor del altar y en todas ellas, en el lugar del corazón, el pecho latía y palpitaba. Sólo un muerto, que acababa de ser enterrado en la iglesia, reposaba todavía sobre sus cojines, su pe-

cho no latía, y su rostro sonriente mostraba un sueño feliz. Pero al entrar una persona viva, despertó y dejó de sonreír, abrió lentamente sus pesados párpados, pero adentro no había ojos y en su pecho palpitante había una herida en el lugar del corazón. Levantó las manos y las unió para rezar; - pero sus brazos se alargaron, se desprendieron y sus manos unidas cayeron a lo lejos. Arriba, en la cúpula de la iglesia, estaba el cuadrante de la Eternidad, no tenía números y era su propia aguja, sólo un dedo negro daba vueltas y los muertos querían ver ahí el Tiempo.

Entonces, una alta y noble figura, marcada por el sufrimiento eterno, descendió sobre el altar, y todos los muertos gritaron: "¡Cristo! ¿no hay Dios?". El respondió: "No hay".

La sombra entera de cada muerto, no sólo el pecho, se puso a temblar y el estremecimiento fue causa de su desintegración.

Cristo prosiguió: "He recorrido los mundos, subí a los soles y volé - con las vías lácteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé, lejos y profundo, hasta donde el Ser proyectaba sus sombras, miré al abismo y grité: 'Padre, ¿dónde estás?', pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco iris formado por todos los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alzé la mirada hacia el cielo infinito buscando - el Ojo de Dios, el universo fijó en mí su órbita vacía, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se devoraba a sí misma. - ¡Griten disonancias, dispersen las sombras, ya que Él no es!".

Las pálidas sombras se desvanecieron como se dispersa, bajo un soplo caliente, el vapor blanco condensado por el frío; y todo quedó desierto. - Entonces, para dolor del corazón, aparecieron en el templo los niños muer-

los que se habían despertado en el cementerio, y se arrojaron a los pies de la alta figura que se encontraba en el altar, diciendo: "¡Jesús!, ¿no tenemos Padre?". Y el respondió lleno de lágrimas: "Todos somos huérfanos, yo y ustedes, no tenemos Padre:"

Entonces las disonancias se hicieron más violentas - los muros tambaleantes se separaron- el templo y los niños se hundieron -y toda la tierra y los soles se abismaron tras ellos- y todo el Edificio del Mundo se derrumbó ante nosotros en su inmensidad- (10) y arriba, en la cima de la Naturaleza incommensurable, estaba Cristo; contemplaba el Edificio -- del Mundo perforado por mil soles, como una mina cavada alrededor de la eterna noche, donde los soles pasan como lámparas de mineros y las vías lácteas como venas de plata.

Y cuando Cristo vio la multitud de Mundos triturándose entre sí, la danza de las antorchas de los fuegos fatuos del cielo, y los bancos del coral como corazones palpitantes, y cuando vio a los planetas vertir uno tras otro su alma fosforescente en el Mar de los Muertos, como una esfera de agua dispersando sobre las olas luces que flotan, entonces, con la grandeza del más alto de los seres, alzó la mirada frente a la Nada y frente a la Inmensidad desierta, y dijo:

"¡Muda y rígida Nada!, ¡Necesidad eterna y fría!, ¡insensato Azar!, -- ¿conoces lo que está debajo de ti? ¿Cuándo me destruirás a mí mismo y al Edificio del Mundo? -Azar, ¿sabes tú mismo cuándo pasarás con huracanes -- entre las ráfagas nevadas de las estrellas, cuándo, a tu paso, se apagará el brillante rocío de las constelaciones? - ¡Cuán solos estamos en la gran fosa del Todo! Sólo me tengo a mí mismo. - ¡Oh Padre!, ¡Oh Padre!, ¿dónde está tu pecho para que en él yo descance? - ¡Ah!, si cada yo es su propio

estás a mi lado, si aún vives, ruega por él. Si no, lo habrás perdido para siempre."

Y cuando al caer, miré hacia el luminoso Edificio del Mundo, vi los anillos de la gigantesca Serpiente de la Eternidad, se había enroscado alrededor del Universo de los Mundos -y los anillos cayeron y enlazaron el Universo en un doble abrazo- y se enrolló de mil maneras alrededor de la Naturaleza- y aplastó a los mundos unos contra otros -y trituró el Templo infinito hasta reducirlo a una iglesia de cementerio- y todo se hizo angosto, --sombra y miedo- un interminable repicar de campanas anunciaba la Última Hora del Tiempo y debía destruir el Edificio del Mundocuando desperté.

Mi alma lloraba de alegría al poder de nuevo adorar a Dios -y la alegría y las lágrimas y la fe en Él, eran mi plegaria. Y cuando me levanté, el sol brillaba muy bajo detrás de los trigales llenos y púrpuras, arrojando el apacible reflejo de su roja tarde sobre la pequeña luna que subía por el levante, sin aurora; entre el cielo y la tierra un mundo feliz y perecedero extendía sus cortas alas y vivía, como yo, ante el Padre Eterno; de toda la naturaleza a mi alrededor, flufan sonidos de paz, como lejanas campanas de la tarde.

estás a mi lado, si aún vives, ruega por él. Si no, lo habrás perdido para siempre."

Y cuando al caer, miré hacia el luminoso Edificio del Mundo, vi los anillos de la gigantesca Serpiente de la Eternidad, se había enroscado alrededor del Universo de los Mundos -y los anillos cayeron y enlazaron el Universo en un doble abrazo- y se enrolló de mil maneras alrededor de la Naturaleza- y aplastó a los mundos unos contra otros -y trituró el Templo infinito hasta reducirlo a una iglesia de cementerio- y todo se hizo angosto, --sombra y miedo- un interminable repicar de campanas anunciaba la Última Hora del Tiempo y debía destruir el Edificio del Mundocuando desperté.

Mi alma lloraba de alegría al poder de nuevo adorar a Dios -y la alegría y las lágrimas y la fe en Él, eran mi plegaria. Y cuando me levanté, el sol brillaba muy bajo detrás de los trigales llenos y púrpuras, arrojando el apacible reflejo de su roja tarde sobre la pequeña luna que subía por el levante, sin aurora; entre el cielo y la tierra un mundo feliz y percedero extendía sus cortas alas y vivía, como yo, ante el Padre Eterno; de toda la naturaleza a mi alrededor, flufan sonidos de paz, como lejanas campanas de la tarde.

El poema se divide en tres grandes partes.

A cada una de ellas corresponden diferentes momentos: introducción, desarrollo y conclusión.

La primera parte se inicia con la imagen de Cristo caminando solo en el Monte de los Olivos. Lleva los brazos cruzados. Sopla el viento. Hace frío. Los discípulos duermen al pie de la colina. Es un momento de soledad, de profunda desesperación. Cristo se arrodilla, toca la tierra con la frente y después levanta el rostro, mira al cielo y dice: "¡Padre!". Pero Dios no responde.

A diferencia del episodio del Evangelio y a diferencia también del poema de Neruda, el primer movimiento interno de Cristo es la sorpresa. Luego vienen la agitación y el miedo. Retrocede. Trata de hablar con sus discípulos, pero ellos no pueden oírlo. Están sumergidos en un sueño como de muerte.

Busca entonces en el firmamento algún signo, alguna estrella, la imagen de algún ángel. Pero sólo encuentra una enorme nube negra, una nube enlutada, que en mucho nos recuerda la inmensa sombra gris y el ojo vacío de Dios del "sueño" de Jean-Paul. Vuelve a gritar: "¡Padre!", pero sólo el sonido del viento responde a su llamado; del mismo modo que en el texto de Jean-Paul sólo respondía "la eterna tempestad que nadie gobierna".

La segunda parte, que es la más larga (consta de 96 versos), constituye el monólogo propiamente de Cristo. La distancia que separa el estilo de Vigny del de Nerval se hace cada vez más evidente. Su lenguaje es menos preciso, sus imágenes menos densas. El tono es más descriptivo, menos intenso. Su poesía no evoca, se convierte en una narración.

El monólogo empieza con un llamado desesperado. Si Cristo vino a la tierra fue como Hijo de Dios, fue para predicar el Amor y la Fraternidad. Ahora que ha cumplido con su dolorosa misión y con su mensaje, el Padre no responde. Su venida al mundo significa el inicio de una nueva etapa histórica. Por eso dice que "ha cortado el tiempo en dos partes, una esclava y la otra libre". Su presencia marca el fin del paganismo. Su palabra es de fe y de esperanza. La muerte es promesa de luz.

Si Dios no existe, ¿cómo justificar el sufrimiento de los niños?, ¿cómo entender la matanza de los inocentes?, ¿cómo explicar el misterio de la muerte?. Su sacrificio y su dolor, la cruz, la corona de espinas: todo habrá sido inútil. Frente a la Certeza triunfará la Duda y frente a la Esperanza, el Mal.

El lenguaje, la actitud de Cristo se apartan cada vez más del texto del Evangelio. Ahora es el poeta quién reprocha a Dios el haber abandonado a los hombres. Lo acosa, lo acusa. Le ofrece incluso la posibilidad de salvarse, de arrepentirse. El hombre, irónicamente, le ofrece a Dios la posibilidad del perdón.

En algunos páginas del Journal d'un poète, "Diario de un poeta", Vigny es aún más radical. Dice textualmente: Il est certain que la création est une oeuvre manquée ou a demi-accomplie. "Es evidente que la creación es una obra fallida o realizada a medias". Y más adelante añade: La terre est revoltée des injustices de la création. "La tierra se rebela frente a las injusticias de la creación".(3) La pregunta que resume la condición humana es: ¿por qué? Llega incluso a imaginar un Juicio Final en el que serán los hombres los que juzgen a Dios.

Las reflexiones de su Diario nos ayudan a entender la concepción moral de Vigny. Su actitud desencantada, llena de desilusión. Su rígida personalidad, resultado de su formación como oficial y como militar. Su escepticismo. Su carácter orgulloso y estoico a la vez. Su amor por la soledad. Dice: La sévérité froide et un peu sombre de mon caractère n'était pas native. Elle m'a été donnée par la vie. Une sensibilité extrême refoulée dès l'enfance par les maîtres, et à l'armée par les officiers supérieurs, demeura enfermée dans le coin le plus secret du coeur. Le monde ne vit plus; pour jamais, que les idées." (1832)

"La severidad fría y un poco sombría de mi carácter no era innata. Me fue dada por la vida. Una sensibilidad exagerada reprimida desde la infancia por los maestros; y en el ejército por los oficiales superiores; permaneció encerrada en el rincón más secreto del corazón. El mundo no vivió ya nunca, sino las ideas."

Les animaux lâches vont en troupes. Le lion marche seul dans le désert. Qu'ainsi marche toujours le poète. (1844).

"Los animales cobardes van en manada. El león camina solo en el desierto. Así camina siempre el poeta."

J'aime l'humanité. J'ai pitié d'elle. La nature est pour moi une décoration dont la durée est insolente; et sur laquelle est jetée cette passagère et sublime marionnette appelée l'homme". (1835).

"Amo a la humanidad. Tengo piedad de ella. La naturaleza es para mí un escenario cuya duración es insolente y sobre el cual es lanzada esta marioneta pasajera y sublime llamada hombre." (4)

Volviendo a Le Mont des oliviers; "El Monte de los olivos"; Cristo ante el silencio del Padre invoca a Lázaro para que revele el secreto del mundo de los muertos. Démosle el recuerdo y la memoria; "¡Que hable!". Lo busca como intermediario, con su ayuda quizás podamos penetrar en el misterio de la muerte.

A continuación enumera, y con ello concluye el monólogo de Cristo, una serie de problemas metafísicos. Son las grandes interrogantes de todos los tiempos, las grandes preguntas de la humanidad: ¿De dónde venimos y hacia donde vamos?; la distancia entre lo inmortal y lo perecedero, los misterios de la naturaleza; los problemas de la ciencia, la posición de la Tierra dentro del universo, la verdad del mito, los límites de la razón, las preguntas de la fe, la evolución social y el progreso, la oscilación romántica entre el aburrimiento y la pasión. En una palabra; la relación del hombre con el mundo y del mundo con el hombre.

En la tercera parte Vigny se encarga de concluir. Hay una transformación interna. El tono cambia de manera radical. Cristo renuncia a ser escuchado, renuncia a toda esperanza. Vuelve a la actitud originaria. Pronuncia las palabras textuales del Evangelio. Y de nuevo sumiso, vencido, humilde, dice: "¡Qué vuestra voluntad sea hecha y no la mía, y para la eternidad!".

Un terror profundo lo invade. La angustia crece, es infinita. Una vez más, mira al cielo buscando, durante mucho tiempo busca sin ver. Es la noche eterna. Todo está oscuro. No hay luz. Entonces, escucha algunos pasos. Alguién viene, alguien camina con una lámpara en la mano. Es Judas.

La única luz que se acerca es la de su antorcha. La única esperanza que se vislumbra es la de su traición.

La última estrofa, titulada: El silencio, fue añadida en 1862, casi veinte años después. La primera versión terminaba con la aparición de Judas merodeando por el bosque. En la versión definitiva Vigny nos da la clave de lo que fue su pensamiento último: frente a un Dios mudo, ciego y sordo al dolor humano, el hombre justo opondrá el desprecio; frente al silencio de Dios, el desdén.

"Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse".

"Sólo el silencio es grande; lo demás es flaqueza".(5)

LE MONT DES OLIVIERS

I

Alors il était nuit et Jésus marchait seul,
 Vêtu de blanc ainsi qu'un mort de son linceul;
 Les disciples dormaient au pied de la colline.
 Parmi les oliviers qu'un vent sinistre incline
 Jésus marche à grands pas en frissonnant comme eux;
 Triste jusqu'à la mort; l'œil sombre et ténébreux,
 Le front baissé, croisant les deux bras sur sa robe
 Comme un voleur de nuit chachant ce qu'il dérobe;
 Connaissant les rochers mieux qu'un sentier uni,
 10 Il s'arrête en un lieu nommé Gethsémani:
 Il se courbe, à genoux, le front contre la terre,
 Puis regarde le ciel en appelant: Mon Père!
 - Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.
 Il se lève étonné, marche encore à grands pas.
 Froissant les oliviers qui tremblent. Froide et lente
 Découle de sa tête une sueur sanglante.
 Il recule, il descend, il crie avec effroi:
 Ne pouviez-vous prier et veiller avec moi!
 Mais un sommeil de mort accable les apôtres,
 20 Pierre à la voix du maître est sourd comme les autres.
 Le fils de l'homme alors remonte lentement.

Comme un pasteur d'Egypte il cherche au firmament
Si l'Ange ne luit pas au fond de quelque étoile.
Mais un nuage en deuil s'étend comme le voile
D'une veuve et ses plis entourent le désert.
Jésus, se rappelant ce qu'il avait souffert
Depuis trente-trois ans, devint homme, et la crainte
Serra son cœur mortel d'une invincible étreinte.
Il eut froid. Vainement il appela trois fois:

30 MON PERE! -Le vent seul répondit à sa voix.

Il tomba sur le sable assis et dans sa peine,
Eût sur le monde et l'homme une pensée humaine.
- Et la Terre trembla, sentant la pesanteur
Du Sauveur qui tombait aux pieds du créateur.

II

Jésus disait: "O Père, ençor laisse-moi vivre!
 Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre!
 Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
 Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main?
 C'est que la Terre a peur de rester seule et veuve,

40 Quand meurt celui qui dit une parole neuve;
 Et que tu n'as laissé dans son sein desséché
 Tomber qu'un mot du ciel par ma bouche épanché.
 Mais ce mot est si pur, et sa douceur est telle,
 Qu'il a comme enivré la famille mortelle
 D'une goutte de vie et de Divinité,
 Lorsqu'en ouvrant les bras j'ai dit: FRATERNITÉ!

- Père, oh! si j'ai rempli mon douloureux message,
 Si j'ai caché le Dieu sous la face du Sage,
 Du Sacrifice humain si j'ai changé le prix,
 50 Pour l'offrande des corps recevant les esprits,
 Substituant partout aux choses le Symbole,
 La parole au combat, comme au trésor l'obole,
 Aux flots rouges du Sang les flots vermeils du vin,
 Aux membres de la chair le pain blanc sans levain;
 Si j'ai coupé les temps en deux parts, l'une esclave
 Et l'autre libre; - au nom du Passé que je lave

Par le sang de mon corps qui souffre et va finir:
Versons-en la moitié pour laver l'avenir!
Père Libérateur! jette aujourd'hui, d'avance,
60 La moitié de ce Sang d'amour et d'innocence
Sur la tête de ceux qui viendront en disant:
"Il est permis pour tous de tuer l'innocent"
Nous savons qu'il naîtra, dans le lointain des âges,
Des dominateurs durs escortés de faux Sages
Qui troubleront l'esprit de chaque nation
En donnant un faux sens à ma rédemption.-
Hélas! je parle encor que déjà ma parole
Est tournée en poison dans chaque parabole;
Eloigne ce Calice impur et plus amer
70 Que le fiel, ou l'absinthe, ou les eaux de la mer.
Les verges qui viendront, la couronne d'épine,
Les clous des mains, la lance au fond de ma poitrine,
Enfin toute la croix qui se dresse et m'attend,
N'ont rien, mon Père, oh! rien qui m'épouvante autant!
- Quand les Dieux veulent bien s'abattre sur les mondes,
Ils n'y doivent laisser que des traces profondes,
Et si j'ai mis le pied sur ce globe incomplet
Dont le gémissement sans repos m'appelait,
C'était pour y laisser deux anges à ma place
80 De qui la race humaine aurait baisé la trace,
La Certitude heureuse et l'Espoir confiant
Qui dans le Paradis marchent en souriant.

Mais je vais la quitter, cette indigente terre,
 N'ayant que soulevé ce manteau de misère
 Qui l'entoure à grands plis, drap lugubre et fatal,
 Que d'un bout tient le Doute et de l'autre le Mal.

Mal et Doute! En un mot je puis les mettre en poudre;
 Vous les aviez prévus, laissez-moi vous absoudre
 De les avoir permis.- C'est l'accusation

90 Qui pèse de partout sur la Création!

- Sur son tombeau désert faisons monter Lazare.
 Du grand secret des morts qu'il ne soit plus avare
 Et de ce qu'il a vu donnons-lui souvenir,
 Qu'il parle.- Ce qui dure et ce qui doit finir;
 Ce qu'a mis le Seigneur au cœur de la Nature,
 Ce qu'elle prend et donne à toute créature;
 Quels sont, avec le Ciel, ses muets entretiens,
 Son amour ineffable et ses chastes liens;
 Comment tout s'y détruit et tout s'y renouvelle

100 Pourquoi ce qui s'y cache et ce qui s'y révèle;

Si les astres des cieux à tour éprouvés
 Sont comme celui-ci coupables et sauvés;
 Si la Terre est pour eux ou s'ils sont pour la Terre;
 Ce qu'a de vrai la fable et de clair le mystère,
 D'ignorant le savoir et de faux la raison;
 Pourquoi l'âme est liée en sa faible prison;
 Et pourquoi nul sentier entre deux larges voies,

Entre l'ennui du calme et des paisibles joies
Et la rage sans fin des vagues passions,

110 Entre la Léthargie et les Convulsions;

Et pourquoi pend la Mort comme une sombre épée
Attristant la Nature à tout moment frappée;

- Si le Juste et le Bien, si l'Injuste et le Mal
Sont de vils accidents en un cercle fatal

Ou si de l'univers ils sont les deux grands pôles,
Soutenant Terre et Cieux sur leurs vastes épaules;

Et pourquoi les Esprits du Mal sont triomphants
Des maux immérités, de la mort des enfants;

- Et si les Nations sont des femmes guidées

120 Par les étoiles d'or des divines idées

Ou de folles enfants sans lampes dans la nuit,
Se heurtant et pleurant et que rien ne conduit;

- Et si, lorsque des temps l'horloge périssable
Aura jusqu'au dernier versé ses grains de sable,

Un regard de vos yeux, un cri de votre voix,

Un soupir de mon cœur, un signe de ma croix,

Pourra faire ouvrir l'ongle aux Peines Éternelles,
Lâcher leur proie humaine et replier leurs ailes;

- Tout sera révélé dès que l'homme saura

130 De quels lieux il arrive et dans quels il ira."

III

Ainsi le divin fils parlait au divin Père.
Il se prosterne encore, il attend, il espère,
Mais il renonce et dit: Que votre Volonté
Soit faite et non la mienne et pour l'Eternité.
Une terreur profonde, une angoisse infinie
Redoublent sa torture et sa lente agonie.
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir.
La Terre sans clartés, sans astre et sans aurore,
140 Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. - Dans le bois il entendit des pas,
Et puis il vit rôder la torche de Judas.

LE SILENCE

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Ecritures,
Le Fils de Homme ait dit ce qu'on voit rapporté;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laisse comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

EL MONTE DE LOS OLIVOS

I

Entonces era de noche y Jesús caminaba solo,
 Vestido de blanco como un muerto . su mortaja:
 Los discípulos dormían al pie de la colina.
 Entre los olivos, que un viento siniestro inclina,
 Jesús caminaba a grandes pasos temblando como ellos,
 Triste hasta la muerte, el ojo sombrío y tenebroso,
 La frente baja, cruzando ~~los~~ dos brazos sobre su ropa
 Como un ladrón de noche escondiendo lo que . roba;
 Conociendo mejor las rocas que un sendero,

10 Se detiene en un lugar llamado Getsemaní.

Se inclina de rodillas, la frente contra la tierra;
 Mira al cielo llamando: "¡Padre mío!"

- Pero el cielo permanece negro y Dios no responde.

Se levanta sorprendido, camina ^{AÚN} con grandes pasos,

Rozando los olivos que tiemblan. Frío y lento

Fluye de su cabeza un sudor sangriento.

Retrocede, baja, grita con terror:

"¿No podríais rezar y velar conmigo?"

Pero un sueño de muerte agobia a los apóstoles.

20 Pedro como los demás es sordo a la voz del maestro.

Entonces el Hijo del Hombre vuelve a subir lentamente;

Como un pastor de Egipto, busca en el firmamento
Si brilla el Angel en el fondo de alguna estrella.
Pero una nube enlutada se extiende como el velo
De una viuda, y sus pliegues rodean el desierto.
Jesús, recordando lo que había sufrido
Desde ^{hace} treinta y tres años, se convirtió en hombre, y el temor
Oprimió su corazón mortal con un invencible abrazo.
Tuvo frío. En vano llamó tres veces:
30 "¡Padre mío!" Sólo el viento respondió a su voz.
Cayó sentado sobre la arena, y, en su pena,
Tuvo sobre el mundo y el hombre un pensamiento humano.
- Y la tierra tembló, sintiendo el peso
Del Salvador que caía a los pies del Creador.

II

Jesús decía: ¡Oh Padre!, idéjame vivir todavía!
 ¡No cierres mi libro antes de la última palabra!
 No sientes el mundo y todo el género humano
 ¿Que sufre con mi carne y tiembla en tu mano?
 Es que la Tierra tiene miedo de quedarse sola y viuda,
 40 Cuando muere aquel que dice una palabra nueva,
 Y ~~tu~~ no has dejado en su seno marchito
 Caer .sinq . una palabra del cielo por mi boca derramada.
 Pero esta palabra es tan pura, y su suavidad es tal,
 Que ha como embriagado a la familia mortal
 Con una gota de vida y de divinidad,
 Cuando al abrir los brazos dije: "Fraternidad".

Padre, ¡Oh! si he cumplido con mi doloroso mensaje:
 Si he escondido al Dios bajo la cara del sabio,
 Si he cambiado el precio del sacrificio humano,
 50 ^{por} la ofrenda de cuerpos recibiendo los espíritus,
 Sustituyendo .por doquier el símbolo a las cosas,
 La palabra al combate y el óbolo al tesoro,
 A las olas rojas de la sangre las olas ~~vermejas~~ del vino,
 A los miembros de la carne el pan blanco sin levadura:
 Si he cortado el tiempo en dos partes, una esclava
 Y la otra libre; - en nombre del pasado que lavo,

Por la sangre de mi cuerpo que sufre y va a terminar,
 ¡Vertamos la mitad para lavar el porvenir!
 ¡Padre liberador! vierte desde hoy, por adelantado,
 60 La mitad de esta sangre de amor y de inocencia
 Sobre la cabeza de aquellos que vendrán diciendo:
 "Está permitido a todos matar al inocente".
 Sabemos que nacerán, en edades lejanas,
 Duros dominadores escoltados por falsos sabios
 Que confundirán el espíritu de cada nación
 Dándole un falso sentido a mi redención.
 - ¡Ah! hablo todavía y ya mi palabra
 Ha sido cambiada en veneno en cada parábola;
 Aleja este caliz impuro y más amargo
 70 Que la hiel, o el ajenjo, o las aguas del mar.
 Los azotes que vendrán, la corona de espinas,
 Los clavos de las manos, la lanza en el fondo de mi pecho,
 En fin toda la cruz que se levanta y que me espera,
 No tienen nada, Padre mío, ¡Oh nada que me aterre tanto!
 Cuando los Dioses ^{en ellos} tienen a bien precipitarse sobre los mundos,
 Sólo deben dejar/huellas profundas;
 Y, si he puesto el pié sobre este globo incompleto,
 Cuyo gemido sin reposo me llamaba,
 Era para dejar a dos ángeles en mi lugar
 80 A quienes el género humano habría besado la huella,
 La Certeza feliz y la Esperanza confiada,
 Que, en el paraíso, caminan sonriendo.

Pero me voy, de esta indigente tierra,
 Habiendo solamente levantado este manto de miseria
 Que la rodea con grandes pliegues, paño lúgubre y fatal,
 Que sostienen por un lado la Duda y del otro el Mal.

"Mal y Duda! Con una palabra puedo hacerlos polvo.

Los habías previsto, dejadme absolveros

Del haberles permitido.- ¡Es la acusación

90 Que pesa por doquier sobre la creación!-

De su tumba desierta hagamos subir a Lázaro.

Que ya no sea avaro del gran secreto de los muertos,

Y démosle el recuerdo de lo que ha visto;

Que hable.- Lo que permanece y lo que debe acabar,

Lo que el Señor ha puesto en el corazón de la Naturaleza,

Lo que ella toma y da a toda criatura,

Cuáles son con el cielo sus mudas conversaciones,

Su amor inefable y sus castos lazos;

Cómo todo en ella se destruye y todo se renueva;

100 Por qué lo que en ella se esconde y lo que en ella se revela;

Si los astros de los cielos puestos a prueba

Son como éste culpables y salvados;

Si la Tierra es para ellos o si ellos son para la Tierra;

Lo que la fábula tiene de verdad y de claridad el misterio,

De ignorante el saber y de falso la razón;

Por qué el alma está atada en su débil prisión,

Y por qué no hay camino entre las dos anchas vías,

- Entre el aburrimiento de la calma y las apacibles alegrías
 Y la rabia sin fin de vagas pasiones,
- 110 Entre el letargo y las convulsiones;
 Y por qué pende la Muerte como sombría espada
 Entristeciendo a la Naturaleza en todo momento golpeada;
 Sí lo justo y el bien, si lo injusto y el mal
 Son viles accidentes de un ciroulo fatal,
 O si del universo son los dos grandes polos,
 Sosteniendo Tierra y Cielos sobre sus anchas espaldas;
 Y por qué los Espíritus del Mal triunfan
 De los males inmerecidos, de la muerte de los niños;
 Y si las Naciones son las mujeres guiadas
- 120 Por las estrellas de oro de las divinas ideas,
 O niñas locas sin lámparas en la noche,
 Tropezando y llorando, y[^]que nada conduce;
 Y si, cuando de los tiempos el reloj percedero
 Habrá vertido hasta el último grano de arena,
 Una mirada de vuestros ojos, un grito de vuestra voz,
 Un suspiro de mi corazón, un signo de mi cruz,
 Podrá abrir la garra de las Penas Eternas,
 Soltar a su presa humana y replegar sus alas.
 - Todo será revelado cuando el hombre sepa
- 130 De qué lugares viene y a cuáles irá."

.III

131 Así hablaba el divino Hijo al divino Padre.

Se postra todavía, aguarda, espera,

Pero renuncia y dice: "¡Qué vuestra voluntad

Sea hecha y no la mía, y para la eternidad !"

Un terror profundo, una angustia infinita

Redoblan su tortura y su lenta agonía.

Mira durante mucho tiempo, durante mucho tiempo busca sin ver.

Como un mármol enlutado todo el cielo estaba negro;

La Tierra sin claridad, sin astro y sin aurora,

140 Y sin claridad el alma como hasta ahora,

Temblaba.- En el bosque escuchó pasos,

Y vió merodear la antorcha de Judas.

EL SILENCIO

Si es verdad que en el sagrado Jardín de las Escrituras,

El Hijo del Hombre dijo lo que hasta aquí se ha relatado;

145 Mudo, ciego y sordo al grito de las criaturas,

Si el Cielo nos dejó como un mundo abortado,

El justo opondrá el desdén a la ausencia

Y no responderá más que con un frío silencio

Al eterno silencio de la Divinidad.

Wo aber Gefahr ist,
wächst das Rettende auch.

Hölderlin. (1)

IV.- El nihilismo.

Hemos analizado hasta aquí la idea, el concepto de la Muerte de Dios desde el punto de vista de la poesía romántica. Pasemos ahora a su estudio filosófico, en la interpretación que Nietzsche propone.

Heidegger concluye su ensayo: Was ist das -die Philosophie, "¿Qué es esto, la Filosofía?", con la siguiente reflexión: La Filosofía y la Poesía habitan cada una en montañas separadas. (2) La imagen es de Hölderlin. El poeta evoca "las cumbres del tiempo", donde "cerca viven los amantes", sin poderse tocar, "languideciendo sobre montañas muy separadas". Die Gipfel der Zeit, / Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen. (3)

Sigamos la metáfora de Heidegger y pensemos en la Filosofía y en la Poesía como dos montañas, dos grandes cumbres, igualmente altas e imponentes, separadas sin embargo por un abismo infranqueable. La Filosofía y la Poesía por

caminos separados, distintos, a veces radicalmente opuestos, entre los que parecería impensable la comunicación, coinciden sin embargo en lo más importante: el nivel de las preguntas, la profundidad de los planteamientos, la búsqueda de las verdades esenciales.

Así como vimos los textos de Jean-Paul, de Nerval y de Vigny, como la cumbre de la expresión poética en torno a la idea de un Dios ausente, así también nos proponemos analizar ahora el pensamiento de Nietzsche, como la otra montaña, la otra cumbre, que expresa en el plano filosófico el problema de la Muerte de Dios.

Los primeros textos en los que Nietzsche habla de la Muerte de Dios son dos episodios de Die fröhliche Wissenschaft, "La Gaya Ciencia", publicada en 1882; cuando Nietzsche tenía treinta y ocho años. Se trata del fragmento 125 del libro tercero: Der tolle Mensch, "El loco", y del fragmento 343 del libro quinto: Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat, "A propósito de nuestra alegría". (4)

Este será uno de los temas centrales de obras posteriores. Pienso sobre todo en Also sprach Zarathustra, "Así hablaba Zarathustra", 1883-1885, y en una serie de reflexiones reunidas bajo el título de: Der Wille zur Macht, "La voluntad de poder", 1885-1887.(5)

En el fragmento 125 de "La Gaya Ciencia", es "El loco" quién anuncia la Muerte de Dios. (6) Se pasea con una linterna encendida, en pleno día, gritando sin cesar: "¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!". Sus gritos provocan burlas y risas. Encontramos en este inicio una referencia evidente a Diógenes, filósofo considerado en la Antigüedad como el más perfecto modelo del cínico. Caminaba también con una linterna encendida, en pleno día, y decía: "¡Busco a un hombre! ¡Busco a un hombre!".(7)

El lenguaje de Nietzsche es rígidamente metafísico, aunque su expresión sea metafórica. Mucho nos recuerda los grandes mitos platónicos. Por ejemplo, el mito de la caverna, libro VII de La República, que resulta de un diálogo entre Sócrates y Glaucón. (8)

Las sombras que se reflejan sobre la pared de la caverna representan nuestra experiencia sensible, el mundo de las apariencias y del devenir. Los objetos verdaderos que se encuentran en el exterior de la gruta y que están iluminados por el sol, simbolizan el mundo de las Ideas, el mundo supra-sensible de las verdades eternas gobernadas por el sol que es la Idea del Bien. Uno de los hombres prisioneros de la caverna se libera de las cadenas y se dirige hacia la luz en un movimiento que prefigura una dialéctica ascendente. Cuando regresa al mundo de las

sombras, deslumbrado todavía por la luz del sol, sus antiguos compañeros piensan que ha enceguecido. No pueden entender el significado de todo lo que él les relata, pues ellos han permanecido encadenados en todo lo que es cambio y apariencia. El filósofo, el hombre que ha visto el sol, esta condenado a la incomprensión y a la burla de aquellos que han quedado presos en la vida cotidiana.

En el texto de Nietzsche, cuando "el loco" anuncia la Muerte de Dios, nadie le cree pues ha llegado demasiado pronto para que su palabra pueda ser escuchada y comprendida. Nietzsche afirma, categórico: "Dios ha muerto". Más aún, los hombres lo han asesinado. Son los hombres quienes han matado a Dios, aunque sean todavía incapaces de entender las enormes consecuencias de este acto "grandioso".

Al igual que en el "sueño" de Jean-Paul y que en el poema de Nerval, nos encontramos en un universo a la deriva, "flotamos en una nada infinita", "caemos sin cesar", no hay orden celeste. Hace frío. Es el Reino de la noche eterna. Aquí la Muerte del Dios cristiano es también el inicio de un nuevo tiempo, de una nueva era histórica. Su muerte anuncia ya los grandes temas de la metafísica de Nietzsche: el nihilismo, la inversión de los valores, la teoría del superhombre.

En el segundo fragmento 343, que lleva por título: "A propósito de nuestra alegría", la Muerte de Dios es un hecho ya consumado.(9) "La profunda y vieja confianza" es decir, la confianza en la existencia de Dios, "se ha tornado en duda". Nietzsche insiste en la idea de que "la noticia" ha llegado demasiado pronto. Los hombres no están aún preparados, no pueden entender y mucho menos asumir las consecuencias, el significado último de este acontecimiento impensable. ¿Quién se atreverá a imaginar ese universo a la deriva, ese mundo de rupturas y de destrucciones? ¿Quién será el profeta de "esta monstruosa lógica del terror?"

Pero para los pensadores, los "filósofos" y los "espíritus libres", el panorama es diferente. Lo que realmente preocupa es el nuevo horizonte que se abre ante nosotros. Un mundo sin Dios es un mundo en el que todo es posible, lo mismo en el nivel de la ética, de la acción, que en el nivel del pensar. Si Dios ha muerto, todo está permitido. Es un mundo de riesgo y de peligro, pero es también un mundo de libertad.

Der tolle Mensch.

Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: "Ich suche Gott! Ich suche Gott!" - Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein grosses -- Gelächter. Ist er denn verloren gegangen? sagte der Eine. Hat er sich - verlaufen wie ein Kind? sagte der Andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? - so schriehen und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durch sie. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. "Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getödtet, - ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir diess gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin - bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen - Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? - auch Götter verwesen! Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besass,

es ist unter unseren Messern verblutet, - wer wischt diess Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühnfeiern, welche - heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Grösse dieser - That zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen? Es gab nie eine grössere That, - und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser That willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war! " - Hier schwieg der tolle Mensch und sah wieder seine Zuhörer an: auch sie schwiegen und blickten - befremdet auf ihn. Endlich warf er seine Laterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch'. "Ich komme zu früh, sagte er dann ich bin - noch nicht an der Zeit. Diess ungeheure Ereigniss ist noch unterwegs und wandert, - es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Thaten -- brauchen Zeit, auch nachdem sie gethan sind, um gesehen und gehört zu werden. Diese That ist ihnen immer noch ferner, als die fernsten Gestirne, - und doch haben sie dieselbe gethan!" - Man erzählt noch, dass der tolle Mensch des selbigen Tages in verschiedene Kirchen eingedrungen sei und darin sein Requiem aeternam deo angestimmt habe. Hinausgeführt und zur Rede gesetzt, habe er immer nur diess entgegnet: "Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?" -

¿No oyeron hablar de aquel loco que, en pleno día, corría por la plaza pública con una linterna encendida en la mano, gritando sin cesar: '¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!?' Como estaban presentes muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron risas. -¿Se te ha perdido? decía uno. -¿Se ha extraviado como un niño? preguntaba otro. -¿Se ha escondido? ¿tiene miedo de nosotros? ¿se ha ido de viaje? ¿ha emigrado? Así se gritaban los unos a los otros. El loco saltó en medio de todos y los atravesó con la mirada: '¿Dónde está Dios? Se los voy a decir. ¡Nosotros lo hemos matado, ustedes y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! Pero, ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos bebernos el mar de un sólo trago? ¿Quién nos dió la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hacíamos al desprender la tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Lejos de todos los soles? ¿Caemos sin cesar? ¿Hacia adelante, hacia atrás, de lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento? ¿Hace frío? ¿No ven de continuo acercarse la noche, siempre la noche? ¿No hay que encender las linternas en pleno día? ¿No oyen el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición divina? ¡Porque los dioses también se descomponen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos asesinado! ¿Cómo podremos consolarnos, nosotros, asesinos entre asesinos? Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el

mundo ha teñido con su sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esa sangre? ¿Qué agua servirá para purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué ceremonias sagradas tendremos que inventar? La grandeza de este acto, ¿no es demasiado grande para nosotros? ¿Tendremos que convertirnos en dioses o al menos parecer dignos de ellos? Jamás hubo acción más grandiosa. Y los que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de ella, a una historia más elevada de lo que fue nunca historia alguna.' Entonces calló el loco y volvió a mirar a sus oyentes: ellos también callaron, mirándole con asombro. Luego tiró al suelo la linterna, de modo que se apagó y se hizo pedazos. 'Vine demasiado pronto, dijo él entonces, mi tiempo no ha llegado todavía. Ese acontecimiento enorme está todavía en camino, viene andando, más aún no ha llegado a los oídos de los hombres. Necesitan tiempo el relámpago y el trueno, la luz de los astros necesita tiempo; lo requieren los actos, hasta después de realizados, para ser vistos y entendidos. Ese acto está todavía tan lejos de los hombres como la estrella más lejana. ¡Y, sin embargo, ellos lo han ejecutado!' Se cuenta que el loco entró ese mismo día en varias iglesias y entonó su Requiem aeternam deo. Al ser expulsado e interrogado por lo que hacía, contestaba siempre lo mismo: '¿Qué son estas iglesias, sino las tumbas y los monumentos funerarios de Dios?'

Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat.

Das grösste neuere Ereigniss, - dass "Gott tot ist", dass der Glaube an den christlichen Gott unglaubwürdig geworden ist - beginnt bereits seine ersten Schatten über Europa zu werfen. Für die Wenigen wenigstens, deren Augen, deren Argwohn in den Augen stark und fein genug für dies Schauspiel ist, scheint eben irgend eine Sonne untergegangen, irgend ein altes tiefes Vertrauen in Zweifel umgedreht: ihnen muss unsre alte Welt täglich abendlicher, misstrauischer, fremder, "älter" scheinen. In der Hauptsache aber darf man sagen: das Ereigniss selbst ist viel zu gross, zu fern, zu abseits vom Fassungsvermögen Vieler, als dass auch nur seine Kunde schon angelangt heissen dürfte; geschweige denn, dass Viele bereits wüssten, was eigentlich sich damit begeben hat - und was Alles, nachdem dieser Glaube untergraben ist, nunmehr einfallen muss, weil es auf ihm gebaut, an ihm gelehnt, in ihn hineingewachsen war: zum Beispiel unsre ganze europäische Moral. Diese lange Fülle und Folge von Abbruch, Zerstörung, Untergang, Umsturz, die nun bevorsteht: wer erriethe heute schon genug davon, um den Lehrer und Vorausverkünder dieser ungeheuren Logik von Schrecken abgeben zu müssen, den Propheten einer Verdüsterung und Sonnenfinsterniss, deren Gleichen es wahrscheinlich noch nicht auf Erden gegeben hat?

.. Selbst wir geborenen Räthselrathen, die wir gleichsam auf den Bergen warten, zwischen Heute und Morgen hingestellt und in den Widerspruch - zwischen Heute und Morgen hineingespannt, wir Erstlinge und Frühgeburten des kommenden Jahrhunderts, denen eigentlich die Schatten, welche Europa alsbald einweihen müssen, jetzt schon zu Gesicht gekommen sein sollten: woran liegt es doch, dass selbst wir ohne rechte Theilnahme für diese Verdüsterung, vor Allem ohne Sorge und Furcht für uns ihrem Heraufkommen entgegenzusehen? Stehen wir vielleicht zu sehr noch unter den nächsten Folgen dieses Ereignisses - und diese nächsten Folgen, seine Folgen für uns sind, umgekehrt als man vielleicht erwarten könnte, durchaus nicht traurig und verdüsternd, vielmehr wie eine neue schwer zu beschreibende Art von Licht, Glück, Erleichterung, Erheiterung, Ermuthigung, Morgenröthe ...In der That, wir Philosophen und "freien Geister" fühlen uns bei der Nachricht, dass der "alte Gott todt" ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt; unser Herz strömt dabei über von Dankbarkeit, Erstaunen, - Ahnung, Erwartung, - endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, - gesetzt selbst, dass er nicht hell ist, endlich dürfen unsre Schiffe - wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagniss des - Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so "offnes Meer". -

A propósito de nuestra alegría.

El más grande de los acontecimientos recientes - a saber que "Dios ha muerto", que la creencia en un Dios cristiano ha sido desacreditada - comienza desde ahora a proyectar su sombra por Europa: Por lo menos, para ese reducido número cuya mirada es lo suficientemente aguda y penetrante para este espectáculo, parece que el sol ha declinado, que aquella vieja y profunda confianza se ha tornado en duda: para ellos - nuestro viejo mundo debe parecer cada día más crepuscular, más incierto, más extraño, más "viejo". Pero sobre su relación esencial podemos decir que el acontecimiento en sí es demasiado grande, está demasiado lejos - de la comprensión de todo el mundo, para que podamos pretender que la noticia haya llegado y, menos aún, para pensar que la gente se dé cuenta - de lo que ha sucedido en realidad; para que puedan saber que al haber sido enterrada esta fe, se derrumbará ahora todo lo que en ella tenía su fundamento, todo lo que dependía de ella, todo lo que crecía dentro de ella: por ejemplo, nuestra moral europea en su totalidad. Esta larga y fecunda sucesión de rupturas, de destrucciones, de caídas, de derrumbes, que ahora debemos prever, ¿quién la adivinaría hoy con la suficiente certeza para ser como el maestro y el anunciador de esta monstruosa lógica del terror, el profeta de un oscurecimiento y de un crepúsculo como nunca antes se había visto en el mundo?... Hasta nosotros mismos adivinadores de enigmas, nosotros adivinadores natos que vivimos como esperando en las cimas de las montañas, situados entre el hoy y el mañana, desgarrados por la contradic

ción entre el hoy y el mañana; nosotros, los nacidos demasiado pronto, los primogénitos del siglo por venir; nosotros, que desde ahora deberíamos ser capaces de discernir las sombras que están a punto de cubrir Europa; ¿cómo entender el que nosotros mismos veamos la llegada de este oscurecimiento sin sentirnos realmente afectados y, sobre todo, sin preocupación ni temor por nosotros mismos? Quizá nos encontramos aún demasiado impresionados por las "primeras consecuencias" de este acontecimiento; consecuencias inmediatas que, al contrario de lo que pudiera esperarse, no nos parecen en modo alguno ni tristes ni sombrías, sino como nueva especie de luz, difícil de describir, como una especie de felicidad, de alivio, de alegría, de esperanza, de aurora... En efecto, nosotros filósofos y espíritus libres, ante la noticia de que el "viejo Dios ha muerto", nos sentimos como tocados por los rayos de una nueva aurora: nuestro corazón, ante esta noticia, desborda de gratitud, de asombro, de presentimiento, de esperanza. He aquí el horizonte de nuevo despejado, aunque no se vea claro; he aquí nuestras naves otra vez libres para retomar su curso, para retomar su curso a todo riesgo; toda empresa del conocimiento es de nuevo permitida, el mar, nuestro mar, está de nuevo abierto, quizás no hubo nunca un "mar" tan "abierto".

A diferencia de los poetas románticos, el lenguaje de Nietzsche es rigurosamente filosófico. Su reflexión no es una meditación poética, en el sentido en el que la hemos analizado anteriormente. Tampoco es una reflexión teológica, en torno a la imagen del Cristo en agonía, hundido en el desamparo y la desesperación. ¿Cómo podemos, cómo debemos interpretar entonces el sentido último de la Muerte de Dios en Nietzsche?

Cuando Nietzsche afirma la Muerte de Dios, esto quiere decir: la metafísica tradicional ha muerto, han muerto los valores que nos gobernaron por milenios. La Muerte de Dios es, como lo ve muy bien Heidegger, la muerte de lo "supra-sensible en general". (10)

Pero antes de exponer la interpretación de Heidegger, recordemos que, ya anteriormente Hegel había anunciado la Muerte de Dios, aunque en un sentido diferente. En la Phänomenologie des Geistes, "Fenomenología del Espíritu", 1807, en el apartado sobre la religión, Hegel se refiere a la Muerte de Dios, como a la frase más dura y a la vez más dulce. Con un tono sombrío y solemne, dice:

Es ist der Schmerz, der sich als das harte Wort ausspricht, dass 'Gott gestorben ist'... Ebenso ist das Vertrauen in die ewigen Gesetze der Götter, wie die Orakel, die das Besondere zu wissen taten, verstummt. Die Bildsäulen sind

nun Leichname, denen die belebende Seele, sowie die Hymne
Worte, deren Glauben entflohen ist.

"Es el dolor que se expresa en la dura palabra: 'Dios ha muerto'... Muda se ha tornado la confianza en las leyes eternas de los dioses, al igual que la confianza en los oráculos que debían conocer lo particular. Las estatuas son ahora los cadáveres cuyas almas han huido, los himnos son las palabras que la fe ha abandonado."(11)

Hegel se refiere a la muerte de una entidad divina "construida", "puesta", por así decirlo, fuera del hombre y del mundo. La muerte de Dios significa que Dios ha muerto como Dios y que no resucitará como Dios. Siguiendo con el lenguaje de Heidegger, es la muerte de Dios como Ente Supremo o supra-sensible. Sin embargo, para Hegel Dios permanece entre nosotros en el plano del espíritu, de lo humano, de la historia real y concreta, del saber absoluto.(12)

Heidegger analiza, en un ensayo titulado: Nietzsches Wort 'Gott ist tot', "La palabra de Nietzsche 'Dios ha muerto'", 1943, el problema de la muerte de Dios. Apoyándose en los cinco semestres (1936-1940) que dedicó a sus cursos sobre Nietzsche, (publicados posteriormente en dos volúmenes), interpreta el significado último del "Dios ha muerto", en relación con la metafísica tradicional y el nihilismo:
Dice Heidegger:

Nenen wir, wie das noch bei Kant geschieht, die sinnliche Welt die im wieteren Sinne physische, dann die Übersinnliche Welt die metaphysische Welt. Das wort 'Gott ist tot' bedeutet: die Übersinnliche Welt ist ohne wirkende Kraft. Sie spendet kein Leben. Die metaphysik, d.h. für Nietzsche die abendländdische Philosophie als Platonismus verstanden, ist zu Ende. Nietzsche versteht seine eigene Philosophie als die Gegenbewegung gegen die Metaphysik, d.h. für ihn gegen den Platonismus.

"Si nosotros llamamos, como lo hace todavía Kant, al mundo sensible, 'mundo físico', en el sentido amplio de la palabra, entonces el mundo supra-sensible es el mundo de la metafísica. Así la palabra 'Dios ha muerto' significa: el mundo supra-sensible no tiene eficacia. No prodiga vida. La metafísica, es decir para Nietzsche, la filosofía occidental entendida como platonismo, ha llegado a su fin. Nietzsche concibe su propia filosofía como un movimiento anti-metafísico, es decir, anti-platónico."(13)

Volvemos a encontrarnos con el mundo de las Ideas de Platón. La crítica de Nietzsche es justamente la crítica de las realidades eternas como fundamento: la Idea del Bien, la Idea de lo Bello, la Idea de lo Verdadero.

El mundo supra-sensible ha perdido su eficacia. No tiene poder ni realidad. No es más que un "vacío celeste", como dirá más tarde Zarathustra. Para Nietzsche la Muerte de Dios significa el advenimiento del nihilismo. Todo desaparece: Dios, los Ideales, los Fines, los Valores que dirigen los actos de nuestras vidas. Es la muerte de la moral tradicional. Después de veinte siglos de metafísica, lo supra-sensible ya no tiene consistencia.

Dios ha muerto y el hombre esta solo. No es la soledad en el sentido psicológico o poético, tampoco es la soledad del ateo. Es la soledad filosófica, tal y como la enseña Zarathustra, la ausencia de fundamento, la carencia originaria. El hombre ha sido abandonado al dominio de los entes, de las cosas.

Nietzsche profundiza en la experiencia de este abandono. Sólo lo pasajero, el devenir, lo finito, sustentan ahora la actividad humana. El abismo se abre. La única forma de escapar al vacío es contemplarlo, medirlo y descender a él. Nietzsche y con él los poetas románticos no dudaron al enfrentar la sombra. Quizás este sea el sentido de la reflexión de Heidegger cuando dice:

Im Weltalter der Weltnacht muss aber der Abgrund der Welt erfahren und ausgestanden werden. Dazu ist aber nötig, dass solche sind, die in den Abgrund reichen...Vielleicht geht die Weltnacht jetzt auf ihre Mitte zu. Vielleicht wird die Weltzeit vollständig zu der dürftigen Zeit.

"En la noche del mundo, el abismo del mundo debe ser comprendido y agotado. Para ello es necesario que algunos lleguen al abismo... Quizás la noche del mundo se dirija ahora hacia su media noche. Quizás el tiempo del mundo se convierta ahora, plenamente, en un tiempo de pobreza".(14)

Al afirmar la Muerte de Dios, Nietzsche pone en cuestión dos mil años de la historia de la metafísica de Occidente. La filosofía entendida como platonismo ha llegado a su fin. Nietzsche piensa la muerte de Dios no sólo en el plano teórico (crítica de lo supra-sensible, del mundo de las Ideas, del Ente supremo), sino también en el plano de la existencia concreta: de la moral, de la política, de los valores que rigen nuestras vidas.

El nihilismo no es el producto de la modernidad, ni del racionalismo, ni de las ideas progresistas del siglo XIX. Es un movimiento mucho más profundo que recorre la historia entera de Occidente. La "inversión de todos los valores", Umwertung alle Werte (15), que describe Nietzsche

en los últimos años de su vida, es la inversión de todas las posiciones filosóficas. Es la destrucción de un mundo gobernado por la metafísica. En términos de Heidegger, es la destrucción de un mundo gobernado por la onto-teología. Es decir, la explicación del mundo, de la totalidad de los entes, a partir de un Ente supremo.

La idea moderna del hombre libre, del hombre como proyecto, en la que profundizará el existencialismo, se hace posible a partir de Nietzsche. Al afirmar el nihilismo y la Muerte de Dios, llega a la voluntad de poder y a la teoría del super hombre. Un hombre liberado por fin de los lastres tradicionales y destinado a crear una nueva era histórica.

El horizonte está de nuevo despejado. Podemos volver a pensar la historia, la historia universal y el sentido de la vida del hombre a nivel planetario. Surge entonces la pregunta que nuestro propio fin de siglo no ha sabido responder. La pregunta que hace temblar a Zarathustra cuando dice: Wer soll der Erde Herr sein? "¿Quién debe gobernar el mundo?"⁽¹⁶⁾ Indirectamente el propio Nietzsche responde: Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüssen kommen, lenken die Welt. "Son los pensamientos más tranquilos los que atraen la tempestad. Son los pensamientos que se mueven a paso de paloma los que dirigen el mundo."⁽¹⁷⁾

CUARTA PARTE

I.- Notas.

II.- Datos biográficos y cronología.

III.- Bibliografía general.

I.- Notas.

Introducción.

1.- Seguimos en este punto la idea del método que presenta Hegel en el Prólogo de la Fenomenología del Espíritu, cuando al explicar la formación dice:

Der Anfang der Bildung und des Herausarbeitens aus der Unmittelbarkeit des substantiellen Lebens wird immer damit gemacht werden müssen, Kenntnisse allgemeiner Grundsätze und Gesichtspunkte zu erwerben, sich nur erst zu dem Gedanken der Sache überhaupt herauf zu arbeiten, nicht weniger sie mit Gründen zu unterstützen oder zu widerlegen, die concrete und reiche Fülle nach Bestimmtheiten aufzufassen, und ordentlichen Bescheid und ernsthaftes Urtheil über sie zu ertheilen zu wissen. Dieser Anfang der Bildung wird aber zunächst dem Ernste des erfüllten Lebens Platz machen, der in die Erfahrung der Sache selbst hineinführt, und wenn auch dis noch hinzukommt, dass der Ernst des Begriffs in ihre Tiefe steigt, so wird eine solche Kenntniss und Beurtheilung in der Conversation ihre schickliche Stelle behalten.

Phänomenologie des Geistes. Felix Meiner Verlag.

Hamburg. 1980. p. 11.

"El comienzo de la formación y el remontarse desde la inmediatez de la vida sustancial tiene que proceder siempre mediante la adquisición de conocimientos de principios y puntos de vista universales, en elevarse trabajosamente hasta el pensamiento de la cosa en general, apoyándola o refutándola por medio de fundamentos, aprehendiendo la rica y concreta plenitud con arreglo a sus determinabilidades, sabiendo bien a qué atenerse y formándose un juicio serio acerca de ella. Pero este inicio de la formación tendrá que dejar paso, en seguida, a la seriedad de la vida plétorica, la cual se adentra en la experiencia de la cosa misma; y cuando a lo anterior se añada el hecho de que la seriedad del concepto penetre en la profundidad de la cosa, tendremos que ese tipo de conocimiento y de juicio ocupará en la conversación el lugar que le corresponde."

Fenomenología del Espíritu. Traducción Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. Fondo de Cultura Económica. México, 1971. p.9.

2.- Phänomenologie sagt dann: ἀποφαίνεσθαι τὰ φαινόμενα:
Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt,
von ihm selbst her sehen lassen. Das ist der formale Sinn
der Forschung, die sich den Namen Phänomenologie gibt. So
kommt aber nichts anderes zum Ausdruck als die oben formu-
lierte Maxime: 'Zu den Sachen selbst!'

Die folgenden Untersuchungen sind nur möglich geworden auf dem Boden, den E.Husserl gelegt, mit dessen "Logischen Untersuchungen" die Phänomenologie zum Durchbruch kam. Die Erläuterungen des Vorbegriffes der Phänomenologie zeigen an, dass ihr Wesentliches nicht darin liegt, als philosophische "Richtung" wirklich zu sein. Höher als die Wirklichkeit steht die Möglichkeit. Das Verständnis der Phänomenologie liegt einzig im Ergreifen ihrer als Möglichkeit.

Heidegger, Sein und Zeit. Vittorio Klostermann.

Frankfurt am Main. 1977. pp. 46 y 51.

La cita en español es de El Ser y el Tiempo.

Traducción de José Gaos. Fondo de Cultura Económica.

México, 1971. pp.45 y 49

3.- La phénoménologie, comme révélation du monde, repose sur elle-même ou encore se fonde en elle-même.(...)
Si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système, ce n'est ni hasard, ni imposture.
Elle est laborieuse comme l'oeuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne -par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne.

Merlau-Ponty, Phénoménologie de la perception.

Préface. Gallimard, 1979. p.XVI.

Fenomenología de la percepción. Traducción de Emilio

Uranga. Fondo de Cultura Económica. México, 1957.

pp. XIX y XX.

4.- Dilthey, Literatura y fantasía. Fondo de Cultura Económica. México, 1963. pp. 7 y 8.

5.- Antonio Machado, Obras completas.

Colección Laberinto. Editorial Séneca. México, 1940.

pp. 401 y 554.

Primera parte.

I.- Sueño y poesía.

1.- "No le pido a Dios que cambie los acontecimientos, sino que me cambie en relación con las cosas, que me otorgue el poder de crear a mi alrededor un universo que me pertenezca, de dirigir mi sueño eterno en vez de padecerlo. Entonces, es verdad, seré Dios."

Nerval, L'Artiste, 2 juin 1844. Paradoxe et vérité.

Tomo I. Pl. p.809.

2.- Xavier Villaurrutia, Obras. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. pp.894 y 895.

Ver páginas siguientes para las próximas tres citas.

3.- Citado por Albert Béguin en: Gérard de Nerval. Bre- viarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1987.p.62.

4.- Cf. Raymond Jean, Lectures du désir. Nerval, Lautréa- mont, Apollinaire, Eluard. Editions du Seuil, 1977.p.31.

5.- Nerval, Cl.Gr. p. 753.

6.- Ibidem, p. 782.

7.- Cf. Proust, Sur Nerval in Contre Sainte-Beuve.
Editions Gallimard.

8.- Baudeliare, Oeuvres complètes. Collection L'Intégrale.
Editions du Seuil, 1968. p. 488.

9.- Nerval, Cl.Gr. p. 503.

10.- Citado por Georges Poulet, en Etudes sur le temps
humain. Tomo II. Editions du Rocher. Librairie Plon, 1952.
p. 355.

II.- La estructura y los espejos.

1.- "Yo soy el otro". Frase escrita por Nerval al pie de un retrato suyo, realizado por Gervais.

2.- Xavier Villaurrutia, Obras. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. p. 47.

3.- Durante su estancia en El Cairo, Nerval se vio obligado a aprender árabe, para poder comunicarse con una esclava que compró, presionado por los vecinos y el casero, que se negaba a rentar su propiedad a un hombre solo.

Cf. Voyage en Orient. (Les femmes du Caire). Tomo II. Pl. pp.260 a 477.

4.- Nerval, Les poésies de Henri Heine. Tomo I. Pl.p.1132.

5.- Cf. Lectura que hace Nerval del libro de Mme de Staël: De l'Allemagne. (Segunda parte).

6.- Nerval, Cl.Gr. p.693.

7.- Ibidem, p. 493.

8.- Ibidem, p. 494.

- 9.- Ibidem, p. 86.
- 10.- Ibidem, p. 762.
- 11.- Ibidem, p. 782 y 783.
- 12.- Ibidem, p. 784
- 13.- Cf. Dictionnaire des Mythes Littéraires, sous la direction de Pierre Brunel. Editions du Rocher.1988. p.507.
- 14.- Fichte, Teoría de las ciencias. Citado por Ramón Xirau en Introducción a la historia de la filosofía. UNAM. Méjico, 1976. p. 292.
- 15.- Goethe, Faust. Leipzig in Inselverlag. p. 269.
- 16.- Ibidem, p. 316.
- 17.- Paul Eluard, Oeuvres complètes. Tomo I. Biliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1968. p. 238.
- 18.- Eluard, Op. Cit. Tomo II. p. 315.
- 19.- Ibidem, p. 440.

III.- Los sonetos.

- 1.- "Escribí los primeros versos por entusiasmo de juventud, los segundos por amor, los últimos por desesperación. La Musa entró en mi corazón como una diosa de palabras doradas; se escapó de él como una pitonisa lanzando gritos de dolor." Nerval, Petits Châteaux de Bohème. Carta a su amigo Arsène Houssaye. Cl.Gr. p. 7.
- 2.- Paul Valéry, Souvenir de Nerval. Oeuvres. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard. Paris, 1957. pp. 596 y 597. :
- 3.- Cf. Nerval, Les filles du feu. Octavie. Cl.Gr. pp.639 a 647.
- 4.- Cf. Georges le Breton, Nerval, poète alchimique. Fontaine # 44 y 45. 1945.
- 5.- Citado por Raymond Jean en: Lectures du désir. Editions du Seuil. Paris, 1977. p.33.
- 6.- Nerval, Les Illuminés. Cagliostro. I Du Mysticisme Révolutionnaire. Cl.Gr. p.316.

- 7.- Citado por Jeanine Moulin en: Gérard de Nerval.
Librairie Droz. Geneva. Switzerland, 1966. pp. 37 y 38.
- 8.- Nerval, Les Illuminés. Quintus Aucler. Capítulo IV:
Les Rites. Cl. Gr. pp. 356 y 357.
- 9.- Baudelaire, Les fleurs du Mal. La Mort. Poema CXXVI:
Le Voyage. Tomo I. Bibliothèque de la Pléiade. Editions
Gallimard. Paris, 1975. p. 134.
- 10.- Cf. Tercera parte, capítulo: "Un mundo a la deriva".
- 11.- Cf. el texto íntegro del "sueño" de Jean-Paul Richter,
en la tercera parte de este trabajo.
- 12.- Heidegger Martin, Hölderlin y la esencia de la poesía.
En la bibliografía menciono dos ediciones interesantes: 1)
Traducción y comentarios de David García Bacca , Anthropos.
2) Traducción y prólogo de Samuel Ramos. FCE.
- 13.- Octavio Paz titula uno de sus libros de ensayos:
Los hijos del limo , en homenaje a este poema de Nerval.
En uno de sus capítulos menciona el problema de la Muerte
de Dios visto desde el romanticismo.

IV.- El tiempo y lo imaginario.

1.- "El mundo que se compone así en la cabeza de los niños es tan rico y tan bello, que no sabemos si es el resultado exagerado de ideas aprendidas, o si es un volver a recordar una existencia anterior y la geografía mágica de un planeta desconocido."

Nerval, Voyage en Orient. Tomo II. Pl. p. 189.

2.- Nerval, Cl.Gr. p. 702.

3.- Ibidem, p. 706.

4.- Ibidem, p. 702.

5.- Ibidem.

6.- Ibidem, p. 20.

7.- Nerval, Tome I. Pl. p. 948

8.- Nerval, Sylvie. Cl. Gr. p. 590.

Herculano es el nombre de una antigua ciudad italiana, que fue sepultada bajo las cenizas del Vesuvio en el año 79. El sitio fue descubierto en 1709. Los trabajos científicos para su rescate empezaron en 1927.

9.- Nerval, Sylvie. Cl.Gr. p. 589.

10.- Nerval, Aurélia . Cl.Gr. p. 764.

- 11.- Ibidem, p. 766.
- 12.- Nerval, Introduction au Faust de Goethe. Tomo I.
Pl. p. 503.
- 13.- Nerval, Articles. L'Artiste, 7 avril 1844. Odéon.
Tomo I. Pl. 790.
- 14.- Nerval, Cl. Gr. p. 715.
- 15.- Baudelaire, Oeuvres complètes. Tome I.
Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard, 1975. p.11.
- 16.- Nerval, Cl. Gr. p. 811.
- 17.- Ibidem p. 709.
- 18.- Joan Maragall, Obres completes. Vol. I.
Edició del fill de Joan Maragall. Sala Parés Llibreria.
Barcelona, 1929. p. 177.

V.- Creación y destino.

1.- "La vida de un poeta es la de todos."

Nerval, Petits Châteaux de Bohême. Cl.Gr. p. 7.

2.- Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve.

Naissance de la poésie. Librairie José Corti.

Paris, 1939. p.358.

3.- Nerval, Cl.Gr. p:7.

4.- Ibidem, pp. 699 y 707.

5.- Octavio Paz, Libertad bajo palabra. Letras Mexicanas.

Fondo de Cultura Económica. México, 1960. p.237.

6.- Jorge Luis Borges, Obras completas. Emecé Editores.

Buenos Aires, 1974. p.863.

7.- La cita de Rubén Darío es de 1906.

8.- Cf. Hölderlin, Elegía Pan y vino. Poesía completa.

Tomo II. Libros Río Nuevo. Ediciones 29.

Barcelona, 1978. p. 61.

Cf. Heidegger, Über den Humanismus. Frankfurt.

Vittorio Klostermann, 1947.

9.- Cf. Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit.

Vittorio Klostermann. Frankfurt Am Main, 1954.

10.- Rilke, Briefe an einen jungen Dichter.

Bibliotek Suhrkamp. Verlag Frankfurt Am Main, 1989.

pp. 63 y 64.

11.- Nerval, tomo I. Pl. p. 809.

12.- Rilke, Op. Cit. p. 61.

Segunda Parte.

I.- El Desdichado.

1.- Nerval, Les Chimères. Cl.Gr. p. 693.

Cf. también, nota 1, tomo III, Pl. p.1277.

2.- Nerval, Les filles du feu. Texto de la dedicatoria a Alejandro Dumas. Cl.Gr. p.495.

3.- Nerval, Sylvie. Cl.Gr. p.597.

4.- Victor Hugo, La légende des siècles. Poema: Booz endormi.

Verso 54. Lagarde et Michard, XIXe Siècle. Editions Bordas. Paris, 1969. p.187.

5.- Nerval, Essais romanesques. Un roman à refaire.

Tomo I, Pl. p.698.

Cf. también nota 2, tomo III, Pl. p.1277.

6.- Nerval, Sylvie. Cl.Gr. p.624.

7.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. pp.773 y 774.

8.- Ibidem, p.802.

9.- Nerval, Voyage en Orient. Tomo II, Pl. p.301.

10.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p.758.

- 11.- Nerval, Octavie ou l'illusion. Cl.Gr.p.645.
- 12.- Nerval, Sylvie. Cl.Gr. p.597.
Cf. también p.625: Le matin, quand j'ouvre la fenêtre encadrée de vigne et de roses... "En la mañana, cuando ^{ap}roventana enmarcada de vid y de rosas..."
- 13.-Albert Béguin, Gérard de Nerval. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1987. p.78.
- 14.- Nerval, Chansons et légendes du Valois. ClGr.p.634.
- 15.- Nerval, Sylvie. Cl.Gr. p.595.
- 16.- Nerval, Manuscrits antérieurs ou postérieurs.... Aurélia. Tomo III,P1. p.755.
- 17.- Nerval, Les filles du feu. Octavie. Cl.Gr.pp.639 y 640.
- 18.- Ibidem p.634.
- 19.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr.p.788.
- 20.- Nerval, Sylvie. Cl.Gr. p. 606.
- 21.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p. 787.
- 22.- Paul Valéry, Souvenir de Nerval. Oeuvres. Tome 1. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard. Paris, 1957. p.595.

II.- Myrtho.

- 1.- Cf. traducción Myrtho y Delfica.
- 2.- Ibidem.
- 3.- Charles Baudelaire, Les fleurs du Mal. Oeuvres complètes.
Tomo I. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard.
Paris, 1975. Poemas: XII, XXI, XXII, XXIII, LIII y LVII.
pp. 17 a 58.
- 4.- Nerval, Les filles du feu. Octavie. Cl.Gr. p.641.
- 5.- Ibidem, p. 645.
- 6.- Citado por Henri Lemaître en el Prefacio de Oeuvres, de
Gérard de Nerval. Cl.Gr. p.LIV.
- 7.- Charles Baudelaire, Op. Cit. p. 58.
- 8.- Nerval, Op.Cit. p. 646.
- 9.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p.798.

III.- Horus.

1.- Citado por Jeanine Moulin en: Gérard de Nerval.
Librairie Droz. Geneva.Switzerland,1966. p.34.

2.- Nerval, Voyage en Orient. Tomo II, Pl. p. 171.
Cf. También, Isis. tomo III, Pl. p.622 y 623.
Isis, Cl.Gr. p. 659 y 660.

3.- Jeanine Moulin, Op.Cit. p. 36.

IV.- Antéros.

1.- Cf. Nerval, Les Illuminés. Quintus Aucler I.
Tomo II Pl. p. 1137.

2.- Cf. Nerval, Voyage en Orient. Les nuits du Ramazam.
Tomo II, Pl. p.720 y siguientes.
Cf. también Tomo III, Pl. p. 1281.

3.- Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los
símbolos. Editorial Herder. Barcelona, 1991. p. 230 y siguientes.

4.- Ibidem

5.- Nerval, Op.Cit. p. 723.

6.- Jeanine Moulin, Op.Cit. p. 41.

7.- Ibidem.

8.- Ibidem, p.42.

9.- Carl Gustav Jung, Man and his symbols. Aldus Books Limited. London,1964. Primera parte.

10.- Paul Diel, Le symbolisme dans la mythologie grecque. Préface de Gaston Bachelard. Petite Bibliothèque Payot. Paris,1966. p. 171.

V.- Delfica.

1.- "Pero la Virgen ha regresado". Virgilio,Bucólicas, IV, verso 6. Cf. Nerval, Tomo III, Pl. p. 1166.

2.- Nerval, Op. Cit. Tomo III, p. 1167.

Comentario de Jeanine Moulin, Op. Cit. p. 47.

3.- La palabra laurel es dafne en griego. En relación con el mito de Dafne Cf. Ovidio, Metamorfosis. Libro I. Versos 452 a 567.

4.-Jeanine Moulin, Op. Cit. p. 48

- 5.- Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Op.Cit.p.775 y 776.
- 6.- Ibidem, p. 916 y 917.
- 7.- Nerval, Les filles du feu. Octavie.Cl.Gr. p. 646.
- 8.- Cf. Delfica nota 2.
- 9.- Nerval, Op. Cit. p. 640.
- 10.- Nerval, Panorama. En marge d'Aurélia. Cl.Gr. p. 861
- 11.- Jeanine Moulin, Op. Cit. p. 48.
- 12.- Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Op. Cit. p. 840.
- 13.- Nerval, Les Chimères. Cl.Gr. p. 701.
- 14.- Nerval, Prefacio de Henri Lemaître. Op.Cit. p. XXII.
- 15.- Charles Baudelaire, Les fleurs du Mal. Poema XVII, La beauté. Op. Cit. p. 21.

VI.- Artémis.

1.- Nerval, Lettres à Aurélia. Cl.Gr. p. 832.

2.- Nerval, Aurélia. Cl. Gr. p. 774.

Recordamos a Novalis y a la gran tradición del amor romántico cuando, un poco más adelante, dice:

Mon amour pour vous est une religion.

"Mi amor por usted es una religión". Cl.Gr. p.845.

Nous sommes fiancés dans la vie et dans la mort.

"Somos novios en la vida y en la muerte". Cl.Gr. p.846.

3.- Jeanine Moulin, Op.Cit. p. 56

4.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p. 812.

5.- Jeanine Moulin, Op. Cit. p. 57.

6.- Ibidem.

7.- Ibidem,p.58.

8.- Nerval, Op. Cit. p.802.

9.- Ibidem, pp. 788 y 795.

10.- Cf. Jean éhevalier y Alain Gheerbrant, Op.Cit.p.891 a 893.

- 11.- Ibidem, p.893.
- 12.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p.773.
- 13.- Heinrich Heine, Gedichte. 1812-1827. Buch der Lieder.
Romanzen. Säkularausgabe. Band I. Akademie Verlag Berlin,1979.
- 14.- Hoffmann, Les élixirs du diable. Editions Stock.
Paris, 1987.
- 15.- Paul Valéry, Op.Cit. p. 595.
- 16.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p.757.
- 17.- Ibidem, p. 759.
- 18.- Ibidem, p. 811.
- 19.- Ibidem, p. 805 y 811.
- 20.- Ibidem, p. 811.
- 21.- Ibidem p. 799.
- 22.- Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit
entstand. Rainer Mairia Rilke, Briefe an einen jungen
Dichter. Bibliothek Suhrkamp. Suhrkamp Verlag. Frankfurt
am Main, 1989. p. 13.

VII.- Le Christ aux oliviers.

- 1.- Cf. El Evangelio según San Mateo XXVI, 36; el Evangelio según San Lucas XXII, 39; el Evangelio según San Marcos XIV,32, el Evangelio según San Juan XII,20.(Cf.Tercera parte).
- 2.- Baudelaire Charles, Les Fleurs du Mal, Op. Cit. p.11.
- 3.- Para todas las citas de el "sueño", Cf. tercera parte, capítulo sobre Jean-Paul Richter.
- 4.- Cf. Capítulo sobre Nietzsche, tercera parte.
- 5.- Cf. Victor Hugo, Les contemplations. Livre sixième: Au bord de l'infini. Editions Gallimard. Paris, 1973.
- 6.- Ibidem, p. 391.
- 7.- Alfred de Vigny, Les destinées. Gallimard. Paris, 1973.p.195. Cf. también texto integro de le Mont des Oliviers, en la tercera parte.
- 8.- Cf. Nerval, Les Chimères. Cl.Gr. p. 706.
- 9.- Nerval, Les Nuits d'octobre. Sècción X. Le Rôtisseur. Cl.Gr. p. 414.

10.- Baudelaire Charles, Les fleurs du Mal. Poema LXIV: Sonnet d'automne. Op. Cit. p. 65.

11.- Cf. Heidegger Martin, Hölderlin und das Wesen der Dichtung. "Hölderlin y la esencia de la poesía." Vale la pena señalar dos traducciones al español: 1) David García Bacca, Anthropos, Editorial del Hombre. 2) Samuel Ramos, en el libro: Arte y poesía. Breviario del Fondo de Cultura Económica.

12 .-Nerval, Les filles du feu. Isis. Cl.Gr. p. 656.

13.- Ibidem, p. 659 y 660.

14.- Cf. Tercera parte, capítulos sobre Jean-Paul Richter y Alfred de Vigny.

VIII.- Vers Dorés.

1.- Cf. Georges le Breton, Nerval, poète alchimique.

Fontaine #44 y 45. Paris, 1945.

2.- Cf. Thierry Maulnier, Introduction a la poésie française.
Editons Gallimard, Paris, 1939. p. 274.

(Cito esta edición porque es a la que se refiere Xavier
Villaurrutia a propósito de Nerval y de la poesía francesa).

3.- Nerval, Aurélia. Cl. Gr . p. 810.

4.- Ronsard, Poésies choisies. Classiques Garnier. Edi-
tion Garnier frères. p. 184.

Cf. también Nerval, Petits Châteaux de Bohême. Cl.Gr. p.10.

5.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p.810.

6.- Nerval, Isis. Cl.Gr. p. 659.

Cf. también Horus, verso 11.

7.- Victor Hugo, Les contemplations. Livre 6è. Au bord
de l'infini. poema XXVI :Ce que hit la bouche d'ombre.

Editions Gallimard. Paris, 1943. p. 387.

8.- Nerval, Aurélia. Cl.Gr. p. 771.

Tercera parte.

I.- Los Evangelios.

1.- Los textos son de la Biblia de Jerusalén.

Edición autorizada por Editorial Española Desclée de Brouwer. México, Editorial Porrúa, Colección Sepan cuantos..., Núm. 500. 1988. (1836 pp.)

II.- Un mundo a la deriva.

1.- "Morir, dormir, quizás soñar..."

Shakespeare, Hamlet. Tercer Acto.

2.- Mme de Staël, De l'Allemagne. Tome II. Deuxième partie.

La littérature et les arts. Chapitre XXVIII. Garnier-Flammarion. Paris, 1968. pp. 50 a 56.

3.- Gérard de Nerval traduce el texto Eclipse de lune.

Publicado en Les romantiques allemands. Bibliothèque Européenne. Desclée de Brouwer. Paris, 1963. pp.128 a 132.

4.- Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve. Librairie José Corti. Paris, 1939. p. 167.

- 5.- Siebenkäs es el nombre propio del protagonista de la novela. Collection bilingue del Classiques Étrangers. Aubier, Editions Montaigne. Paris, 1963.pp.446 a 457.
- 6.- Brion Marcel, La Alemania Romántica II. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 248.
- 7.- Albert Béguin, Choix de rêves. Collection romantique. Librairie José Corti. Paris, 1964. pp.27 y 28.
- 8.- Brion Marcel, Op. Cit. p. 257.
- 9.- Albert Béguin, Choix de rêves. Op.Cit. pp. 9 y 10.
- 10.- Hasta aquí llegaba la traducción de Mme de Staël.

III.- El silencio de dios.

1.- "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse."

Ludwig Wittgenstein, última frase del Tractatus
Logico-Philosophicus.

2.- Alfred de Vigny, Les destinées.

Poèmes antiques et modernes. Gallimard. Paris, 1973.

pp. 191 a 195.

3.- XIXè Siècle. Collection Littéraire Lagarde et Michard.

Editions Bordas. Paris, 1969. p. 135.

4.- Ibidem, p. 152.

5.- Ibidem, p. 132. Poema: La mort du loup, "La muerte
del lobo."

IV.- El nihilismo.

- 1.- "Pero donde hay peligro, crece también lo que salva". Hölderlin, Elegía Patmos. Poesía completa. Edición bilingüe. Tomo II. Libros Río Nuevo. Ediciones 29^{ra} Barcelona, 1978. p. 140.

- 2.- Martin Heidegger, Was ist das -die Philosophie? Günther Neske Pfullingen, 1956. p. 45

- 3.- Hölderlin, Op. Cit. p.141.

- 4.- Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Fünfte Abteilung. Zweiter Band. Walter de Gruyter. Berlin-New York. 1973.

- 5.- Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Walter de Gruyter. Berlin, 1968. (Sechste Abteilung, Erster Band.)
Nietzsche, Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889. Achte Abteilung, Dritter Band. Walter de Gruyter. Berlin, New York, 1972.

- 6.- Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Op. Cit.p.158-160.
- 7.- Diógenes de Sinope, discípulo de Antístedes.
413-327 antes de J.C.
- 8.- Platón, La République. Garnier Flammarion.
Paris , 1966. pp.273-300.
- 9.- Nietzsche, Ibidem p. 255-256.
- 10.- Cf. Heidegger, Holzwege, "Sendas perdidas". Ensayo:
Nietzsches Wort 'Gott ist tot', "La palabra de Nietzsche
'Dios ha muerto'". Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main.
1950. p.193-247.
- 11.- Hegel, Phänomenologie des Geistes.
Felix Mainer Verlag. Hamburg, 1952. p. 523.
Fenomenología del espíritu. Trad. Wenceslao Roces y Ricardo
Guerra. Fondo de Cultura Económica. México,1966. p.435.
- 12.- Ver en mi libro Los románticos: nuestros contemporáneos
p. 29-41, la exposición de estas ideas, Se presentan más
resumidas y dentro de un contexto específico: el problema
de la an^ología y de la ironía; la oposición de dos mundos:
el de las correspondencias y el de la finitud.

- 13.-Heidegger, Holzwege. Del ensayo: Nietzsches Wort 'Gott ist tot'. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1950. p. 200
- 14.- Heidegger, Holzwege. Del ensayo: Wozu Dichter ?
Op. Cit. p. 249.
- 15.- Nietzsche, Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Walter de Gruyter. Berlin- New York, 1972. Dice Nietzsche: Der Wille zur Macht versucht einer Umwerthung aller Werthe.
"La voluntad de poder busca una inversión de todos los valores." p. 112.
- 16.- Nietzsche, Also sprach Zarathustra. 1883-1885. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Walter de Gruyter. Berlin, 1968.
Das Nachtwandler Lied. IV. Traducido como "El canto de embriaguez". p. 394.
- 17.- Ibidem, Die stillste Stunde, "la hora más silenciosa".
p. 184.

II.- Datos biográficos y cronología.

La vida de Nerval fue una vida de crisis. El primer golpe del destino fue la ausencia, la falta de los padres en toda su primera infancia. El mismo año en que nace Nerval, nombran a su padre médico militar adjunto de la Gran Armada. Su esposa lo acompaña. El niño se queda con una nodriza en, Loisy, cerca de Mortefontaine. Su madre enferma y muere, en Silesia, cuando él cumple dos años. A su padre lo volverá a ver cuando cumpla seis. Antoine Boucher, tío por parte de su madre, se hace cargo de él. El poeta pasa sus primeros años rodeado por el paisaje del Valois.

En 1814, regresa su padre a Francia. Vive con él en Paris. Estudia en el liceo Charlemagne, donde conoce a quién será uno de sus mejores amigos: Théophile Gautier. En 1826, a la edad de dieciocho años, publica sus primeras poesías: Elégies nationales, canto patriótico dedicado a la gloria de Napoleón. Al año siguiente, traduce el Fausto de Goethe. Trabajo excelente, que le permite entrar en contacto con los más prestigiados círculos literarios.

En 1834, muere su abuelo. Nerval recibe una herencia importante, con la que pudo haber vivido tranquilo el resto de sus días. Sin embargo, una vez más el destino le fue adverso.

Se enamora de la actriz Jenny Colon, relación tormentosa, que oscilaba del amor platónico a la pasión erótica. Funda, para ella, la Revista Le Monde Dramatique en la que invierte todo su dinero. El proyecto fracasa. En sólo algunos meses, está arruinado.

Trabaja en lo que puede: hace crónicas de teatro, periodismo, etc. Viaja errante por Europa. Pasa por Italia, Alemania, Bélgica y Austria. Hasta que en 1841 se enferma gravemente. Será la primera de varias crisis de locura. Los médicos de la época diagnostican "fusión de manía aguda y psicosis circular". Lo internan primero en el hospital psiquiátrico de Madame de St. Marcel y posteriormente en Montmartre con el Doctor Blanche, médico inteligente y humano, que seguirá al cuidado de las crisis de Nerval hasta su muerte. En 1842, muere Jenny Colon, que se había casado mientras tanto con un músico, flautista. Nerval esta cada vez más solo.

En 1843, viaja a Oriente en busca de la Reina de Saba, búsqueda simbólica del ideal femenino. Empieza a reunir material para su novela: Voyage en Orient, publicada en 1851. Las crisis de locura se hacen cada vez más frecuentes: 1849, 1851-1852 y 1853-1854.

En los intervalos, dedica todo su tiempo a escribir. La obra aparece más que nunca como necesaria. En 1852, publica Les Illuminés, Les Nuits d'octobre, Lorely, La Bohême galante. El año siguiente, Les Petits Châteaux de Bohême. En 1854, un año antes de suicidarse, aparecen Les filles du feu, la primera parte de la novela Aurélia y Les Chimères.

En la madrugada del 26 de enero de 1855 encuentran a Gérard de Nerval colgado de una reja en la calle de la Vieille-Lanterne. Ese mismo año debía cumplir cuarenta y siete años.

Una vida de soledad, una vida errante desde su primera infancia. Una vida a la deriva, en la que sólo era posible habitar un espacio: el de la escritura.

Cronología.

1808.

22 de mayo. Nace Gérard Labrunie, quién más tarde escogerá el nombre de Gérard de Nerval, en París, calle Saint-Martin (número 96, actualmente número 168), a las veinte horas.

Sus padres, el doctor en medicina Etienne Labrunie y Marie Antoinette Marguerite Laurent habían contraído matrimonio el día 2 de julio del año anterior en la parroquia de Saint-Eustache de París.

23 de mayo. Bautizo de Gérard en la iglesia de Saint-Merry. Se le confía muy pronto a una nodriza de Loisy, caserío situado en la región del Valois, cerca del camino que lleva a Ermenonville, próximo a Mortefontaine.

8 de junio. Etienne Labrunie es nombrado médico adjunto de la Grande Armée.

5 de noviembre. Nace Marguerite Colon, su nombre artístico será Jenny Colon, en Boulogne sur Mer.

22 de diciembre. El Doctor Etienne Labrunie es nombrado médico ordinario al servicio del Ejército del Rhin. Trabaja en Polonia y en Austria. Su esposa lo acompaña en las misiones.

1810.

El doctor Labrunie dirige el hospital de Hanovre y posteriormente el de Glogau.

29 de noviembre. Muere su madre, a la edad de veinticinco años,

en Silesia. Según cuenta el propio Gérard de Nerval, enfermó de una fiebre que contrajo "al atravesar un puente lleno de cadáveres". Sus restos son inhumados en el cementerio católico polaco de Gross-Glogau. No se reciben noticias de su padre durante mucho tiempo. Gérard vive en casa de su tío abuelo materno, Antoine Boucher, en Mortefontaine.

1812.

Etienne Labrunie es herido en Polonia. Campaña de Rusia.

1814.

REgreso a París del Doctor Labrunie. Se instala con su hijo en el número 72 de la calle Saint-Martin. Gérard tiene seis años.

1815.

Segunda abdicación de Napoleón. La Restauración.

1820.

Entra Gérard como alumno al liceo Charlemagne donde conoce y hace amistad con Théophile Gautier. Vive con su padre.

30 de mayo. Muere su tío Antoine Boucher, al que seguía visitando durante las vacaciones.

1824.

Gérard escribe sus primeros versos: Poésies et Poèmes.

1826.

Reflexiona sobre los acontecimientos políticos. Publica algunas sátiras contra Villele y Napoléon et la France guerrière. La Academia propone un Discurso de elocución sobre la lengua y la literatura del siglo XVI. Sainte-Beuve y Nerval se presentan, pero ninguno de ellos es premiado. Publica las Élégies Nationales (a la gloria de Napoleón) y la Académie ou les membres introuvables, comedia satírica. Son las obras de un joven de dieciocho años, editadas por Touquet.

26 de agosto. Muere su tía Eugénie, hermana de su madre. Regresa durante las vacaciones a la región del Valois. Experimenta "un amor imposible y vago" por la Baronesa de Feuchères.

En Saint-Germain-en-Laye traduce una parte del Fausto de Goethe.

1827.

Publicación de la primera parte del Fausto en noviembre, fechado 1828. El editor: Dondey-Dupré. Trabajo de altísima calidad, que le empieza a dar nombre.

1828.

Primeros contactos de Gérard con el círculo romántico. Conoce a Víctor Hugo, Petrus Borel y Célestin Nanteuil.

Entre 1828 y 1830 trabaja como aprendiz en una imprenta y como pasante en un despacho de notario.

8 de agosto. Muere su abuela materna.

1829.

Escribe sus primeras obras dramáticas: Hans d'Islande, melodrama en tres actos basado en un texto de Víctor Hugo. Huit scènes de Faust con música de Hector Berlioz. Dirige la publicación de la Couronne poétique de Béranger.

1830.

25 de febrero. Participa junto con Théophile Gautier, en la "batalla romántica", con motivo del estreno de Hernani.

Se inscribe en la Escuela de Medicina. Edita ~~dos~~ antologías: Choix de poésies allemandes (Klopstock, Goethe, Schiller) y Choix de poésies de Ronsard. La Fayette hace prevalecer la monarquía constitucional. Publica Le Peuple y posteriormente Les Doctrinaires, dedicado a Víctor Hugo.

1831.

Amistad de Gérard con Papion Du Château. Adopta el seudónimo de Nerval, que era el nombre de una propiedad del Valois perteneciente a su familia materna. Da a conocer sus primeros ensayos dramáticos: Le Prince des sots y Lara. Estancia, muy breve, en la prisión de Sainte-Pélagie, por escándalo nocturno.

1832.

Participa en el Petit Cénacle, círculo de intelectuales formado en torno al escultor Jehan Duseigneur. Nueva estancia de Gérard en Sainte-Pélagie. Ataques del Figaro contra los estudiantes republicanos. Continúa con sus estudios en la Escuela de Medicina. Visita, solo o con su padre, a los enfermos afectados por la epidemia de cólera. Publica algunas odas cortas.

1833.

Hipotético viaje a Bretaña. Nerval ve por primera vez a Jenny Colon. Se disuelve el Petit Cénacle.

1834.

19 de enero. Muere su abuelo materno. La parte de la herencia que le corresponde asciende aproximadamente a 30.000 francos en oro. Viaja por el Mediodía de Francia y por Italia; visita Florencia, Roma, Génova y Nápoles. Es la época en que se siente atraído por las fiestas galantes. Jenny Colon se presenta cada noche en el teatro de las famosas Variétés.

1835.

Continúa el tiempo de la Bohème galante. Frecuenta a Rogier, Houssaye, Gautier, Esquiros, etc. Es la época de su gran amor por Jenny Colon. En mayo funda la revista

Le Monde Dramatique que dirige durante un año, publicación que dedica a la gloria de su enamorada. Ese empeño consumirá lo que queda de su herencia. Las deudas de estos años pesarán sobre él durante el resto de sus días. Contrato de colaboración con Alejandro Dumas.

1836.

Fracaso y quiebra de Le Monde Dramatique. Gérard se convierte en periodista por necesidad económica. Colabora en el Figaro. Viaja a Bélgica (Bruselas, Gante, Amberes) con Théophile Gautier.

1837.

31 de octubre. Estreno de Piquillo, ópera cómica escrita en colaboración con Alejandro Dumas. Jenny Colon interpreta el papel de Silvia. Nerval le declara su pasión.

Trabaja en La Presse escribiendo crónicas de teatro y espectáculos.

26 de diciembre. Estreno de Calígula en el Théâtre-Français, tragedia en cinco actos y en verso, escrita por Dumas en colaboración con Nerval. Correspondencia con Jenny Colon.

1838.

11 de abril. Jenny Colon se casa con el flautista Luis-Nerval Gabriel Leplus. En agosto/viaja a Alemania con Alejandro Dumas. En septiembre inicia la redacción de Léo Burckart.

1839.

10 de abril. Estreno de L'Alchimiste en el Théâtre de la Renaissance, escrito en colaboración con Dumas.

16 de abril. Estreno de Léo Burckart en la Porte-Saint-Martin. Veintiséis representaciones.

Viaja en misión oficial a Alemania. Visita también Suiza y Austria.

19 noviembre. Llega a Viena y es recibido en la Embajada de Francia. Ahí conoce a Liszt y a la pianista Marie Pleyel, a quién evocará en Aurélia y Pandora.

1840.

Regresa a París. Hace parte del viaje de regreso a pie por falta de dinero. Reemplaza a Théophile Gautier en el periódico La Presse. Publica su traducción del Fausto seguida del Segundo Fausto, nueva edición con interesante prefacio.

En octubre viaja a Bélgica.

15 diciembre. En una representación de Piquillo, en Bruselas, encuentra a Jenny Colon y a Marie Pleyel. Muerte de la baronesa de Feuchères, Sophie Dawes.

1841.

21 de febrero. Primera crisis de locura. Lo internan en la clínica de Madame de Saint-Marcel.

21 de marzo. A consecuencia de una segunda crisis es recluido

en la clínica del Dr. Blanche en Montmartre, donde permanece hasta el 21 de noviembre. Villemain acuerda la concesión de una ayuda literaria de 300 francos para el poeta.

1842.

5 de junio. Muere Jenny Colon.

Nerval se encuentra sin domicilio fijo. Colabora con Texier en L'Âne d'or, recueil satirique par p^régrinus.

Publica Les vieilles ballades françaises, iniciando así sus investigaciones sobre el folklore francés. Hacia el 23 de diciembre deja París e inicia su viaje a Oriente.

1843.

1 de enero. Nerval se embarca en Marsella a bordo del Mentor. Recorre Egipto, Siria, Chipre, Esmirna, Rodas, Constantinopla, Nápoles. En diciembre regresa a Marsella donde pasa la Navidad con la familia Rogier.

1844.

Durante este año, Nerval pone en orden todas sus notas para Voyage en Orient. Colabora regularmente en L'Artiste donde aparece Le Christ aux Oliviers. Artículos sobre Les Bateleurs du Boulevard de Temple. En septiembre viaja con Houssaye a Bélgica y Holanda.

1845.

Publica Pensée antique (Vers Dorés) y Delfica. Viaja a Londres por segunda vez (una semana).

1846.

Excursiones a los alrededores de París. Las impresiones de estos paseos quedan reflejadas en Angelique, Sylvie y en Promenades et Souvenirs. Trabaja en el libreto de Monténégrins. Estreno de La Damnation de Faust de Berlioz en la sala Opéra-Comique, con unas palabras de Nerval.

1848.

Abdicación de Louis-Philippe. Revolución de 1848.

Nueva publicación de Le Peuple, escrito en 1830. Traducciones de varios poemas de Heine en la Revue de deux Mondes. Es la época de su amistad con el poeta alemán. Colabora en el Journal de Alphonse Karr en compañía de Nadar. Publica las Scènes de la vie orientale I, (Voyage en Orient). Colabora en la Revue comique à l'usage des gens sérieux en la que atacan al presidente.

1849.

31 de marzo. Estreno de la ópera Les Monténégrins en la Opéra-Comique.

En abril, crisis nerviosa. Estancia con los doctores Aussandon y Lévy. En mayo y junio, tercer viaje a Londres con Gautier. Conoce a Dickens y a Thackeray.

1850.

13 de mayo. Estreno en el Odéon del Chariot d'enfant, adaptación de un drama indio de Soudraka en colaboración con Méry.

En junio, nuevamente depresión nerviosa. Lo trata el doctor Aussandon. Durante los meses de agosto y septiembre viaja a Alemania y a Bélgica. Publicación de las Scènes de la vie orientale II.

1851.

Golpe de estado del 2 de diciembre.

Aparece la edición definitiva de Voyage en Orient.

25 de septiembre. Sufre una peligrosa ^{caída}caída, seguida de depresión nerviosa. Es atendido por ^{el}doctor Blanche en Passy. Retoma la traducción de Misanthropie et repentir de Kotzebue.

27 de diciembre. Estrenó de L'Imagier de Harlem ou la Découverte de l'imprimerie, drame-légende en el teatro de la Porte-Saint-Martin.

1852.

Instauración del Segundo Imperio.

En enero nueva hospitalización en la Maison Dubois, casa de salud municipal. En mayo viaja a Holanda. En Bruselas ve a Dumas y a diversos exiliados. En agosto viaja a la región del Valois. Recuerdo de una infancia feliz. Se encuentra muy deprimido. Su situación económica es precaria. Ese mismo año aparecen varias publicaciones: La Bohème galante (L'Artiste, de julio a diciembre). Loirely, Souvenirs d'Allemagne (Giraud y Dagneau). Les Illuminés ou les Précurseurs du socialisme (V.Lecou). Faust, précédé de la légende populaire de Johann Faust, l'un des inventeurs de l'Imprimerie (Bry). Les Nuits d'octobre (L'illustration, octubre y noviembre). Contes et facéties (Giraud y Dagneau).

1853.

Permanece durante los meses de febrero y marzo en la casa de salud municipal, internado por "fiebre". Publicación de los Petits Châteaux de Bohème.

15 de agosto. Aparece Sylvie publicada en la Revue des deux Mondes. Viaja por el Valois.

27 de agosto. Nueva crisis. Se interna con el doctor Blanche en Passy.

10 de diciembre. Aparece en Le Mousquetaire un artículo de Dumas presentando El Desdichado. Reune varios escritos. Prepara Les Filles du feu.

1854.

Publicación de Les Filles du feu en donde incluye Les Chimères, (Giraud). En mayo viaja a Alemania. Nueva estancia en la clínica del doctor Blanche en agosto. Publica: Promenades et Souvenirs.

19 de octubre. Sale del hospital a petición de la Société de Gens de Lettres. El doctor Blanche no estaba muy de acuerdo. No tiene domicilio fijo. Dumas publica en Le Mousquetaire una parte de Pandora.

1855.

1 de enero. Aparece la primera parte de Aurélia en la Revue de Paris. Miseria extrema, física y moral. No tiene casa, ni dinero. Su estado mental no le permite escribir.

25 de enero. Recorre las calles de París, sin abrigo, con una temperatura de 18 grados bajo cero. La nieve cubre la ciudad. Cena en un cabaret. Al amanecer del día siguiente, Gérard de Nerval es encontrado ahorcado en la calle de la Vieille-Lanterne.

III.- Bibliografía general.

Alvarez, A., The savage God. Hay traducción al español:
El Dios salvaje. Un estudio sobre el suicidio. Editorial
Novaro. México, 1973. (300 pp.)

Angelloz, J.F., Le romantisme allemand. Presses Universi-
taires de France. París, 1973. (127 pp.)

Artaud Antonin, Le théâtre et son double. Collection Idées.
Editions Gallimard. París, 1964. (246 pp.)

Ayrault Roger, La genèse du romantisme allemand. IV Tomes.
Aubier Montaigne. París. (1928 pp.)

Bachelard Gaston, L'intuition de l'instant. Editions
Stock. París, 1932. Traducción al español:

La intuición del instante. Breviarios. FCE. México, 1986. (132 pp.)

Barzun Jacques, Classic, romantic and modern. The Univer-
sity of Chicago Press. Chácago and London, 1975. (255 pp.)

Baudelaire Charles,

Oeuvres complètes. Deux tomes. Bibliothèque de la Pléiade.
Gallimard. Paris, 1975.

Poesía completa. Bilingüe francés español. Ediciones 29.
Río Nuevo. Barcelona.

Oeuvres complètes. L'intégrale. Editions du Seuil. Paris,
1968. (760 pp.)

Les petits poèmes en prose. Le spleen de Paris. Gallimard.
Paris, 1973. (225 pp.)

Pequeños poemas en prosa. Premiá Editora. La Nave de los
locos. México, 1985. (121 pp.)

Curiosités esthétiques. L'art romantique. Editions Frères
Garnier. Paris, 1962. (958 pp.)

Béguin Albert,

Gérard de Nerval. Librairie José Corti. Paris, 1986. (138 pp.)

Hay traducción al español. Breviarios. FCE. México, 1987. (111 pp.)

Choix de rêves. Jean-Paul. Librairie José Corti.
Paris, 1964. (239 pp.)

Création et destinée. Editions du Seuil. Paris, 1973. (317 pp.)

Creación y destino. Dos tomos. FCE. México, 1986.

L'âme romantique et le rêve. José Corti. Paris, 1939. (409 pp.)

El alma romántica y el sueño. FCE. México, 1954. (500 pp.)

Benjamin Walter, El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Península. Barcelona, 1988.(169 pp.)

Bergson Henri,

Essai sur les données immédiates de la conscience.

Quadrige. Presses Universitaires de France. París, 1985.(180pp.)

Les deux sources de la morale et de la religion. Quadrige.

Presses Universitaires de France. París, 1984. (338 pp.)

Biblia de Jerusalén.

Edición autorizada por Editorial Española Desclée de

Brouwer. Editorial Porrúa. Colección "Sepan cuantos..."

Número 500. México,1988. (1836 pp.)

Borges Jorge Luis, Obras completas. Emecé Editores.

Buenos aires, 1974. (1161 pp.)

Breton André,

Manifestes du surréalisme. Gallimard. París, 1971. (188 pp.)

Nadja. Editions Gallimard. París, 1964. (190 pp.)

Anthologie de l'humour noir. Brodard et Taupin. París,

1970. Le Livre de Poche. (445 pp.)

Breton Georges le, Nerval poète alchimique. Fontaine # 44

et 45. París, 1945.

Bretonne Restif de la, Le paysan perversi. Suivi de La paysanne perversi. Les Classiques interdits. Editions Jean-Claude Lattés. Paris, 1979.

Brion Marcel,

L'Allemagne romantique. Deux tomes. Albin Michel. Paris, 1978. (275 pp. y 323 pp.)

La Alemania romántica. Barral Editores. Barcelona, 1971. Dos tomos. (167 pp. y 355 pp.)

Brunel Pierre, Dictionnaire des Mythes Littéraires.

Editeur Jean-Paul Bertrand. Editions du Rocher. Paris, 1988. (1436 pp.)

Collot Michel,

Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire.

Presses Universitaires de France, Paris 1992. (126 pp.)

Chevalier Jean et Gheerbrant Alain,

Diccionario de los símbolos. Editorial Herder. Barcelona, 1991. (1107 pp.)

Diel Paul, Le symbolisme dans la mythologie grecque.

Préface de Gaston Bachelard. Petite Bibliothèque Payot. Paris, 1966. (252 pp.)

Dilthey Wilhelm,

Gesammelte Schrif n. XII Bände. Verlag von B.G. Teubner
in Leipzig und Berlin. 1938.

Literatura y fantasía. FCE. México, 1963. (304 pp.)

Teoría de la concepción del mundo. FCE. México, 1954. (404 pp.)

Vida y poesía. FCE. México, 1953. (429 pp.)

Hegel y el idealismo. FCE. México, 1956. (351 pp.)

Eliot T.S. Four Quartets. Faber and Faber Editions.

London, 1972. (59 pp.)

Eluard Paul, Oeuvres complètes. Deux tomes. Bibliothèque de la
Pléiade. Gallimard. Paris, 1968. (1663 y 1505 pp.)

Falcón Martínez Constantino, Fernández Galiano Emilio y

Lopez Melero Raquel, Diccionario de mitología clásica.

Dos tomos. Alianza Editorial. Madrid, México, 1980.

Friedrich Hugo, Die Struktur der modern Lyrik. Von Baudelaire
zur Gegenwart. Rowoldt Verlag. Hamburg, 1956. (215 pp.)

Goethe, Faust. Leipzig im Inselverlag. (573 pp.)

Gómez de la Serna Ramón, Gérard de Nerval. Incluye un texto bilingüe francés español de Las Quimeras. Ediciones Júcar. Madrid, 1982 (161 pp.)

Hegel Georg Wilhelm Friedrich,
Asthetik. Zwei Bände. Aufbau Verlag. Berlin und Weimar, 1976. Hay traducción al español en el FCE. México. También en Akal, Madrid, 1989.

Phänomenologie des Geistes. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Felix Meiner Verlag. Hamburg, 1980. Traducción al español de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. FCE. México, 1971.

Heidegger Martin,
Gesamtausgabe. Frankfurt. Vittorio Klostermann.
Edición proyectada en 57 tomos. No todos han sido publicados.

Sein und Zeit. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 1977. (583 pp.)

El Ser y el Tiempo. Traducción de José Gaos. FCE. México, 1971. (478 pp.)

Was ist das -die Philosophie? Günther Neske Pfullingen, 1956. (46 pp.)

¿Qué es esto, la filosofía?. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú, 1958.

Heidegger Martin,

Über den Humanismus. Frankfurt. Vittorio Klostermann. 1947.

Vom Wesen der Wahrheit. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 1959. (27 pp.)

Nietzsche. Zwei Bände. Verlag Günther Neske. Pfullingen. 1961. Traducción al francés en dos tomos. Editorial Gallimard. París, 1971.

Holzwege. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1950.

Traducido al español con el título de Sendas perdidas.

Arte y poesía. Traducción y prólogo de Samuel Ramos.

Breviarios. FCE. México, 1973. (148 pp.)

Hölderlin y la esencia de la poesía. Traducción y comentarios de David García Bacca. Anthropos. Editorial del Hombre. Barcelona, 1989. (87 pp.)

Heine Henrich, Buch der Lieder. Romanzen. Band I.

Säkularausgabe. Akademie Verlag. Berlin, 1979.

Hoffmann E.T.A., Les élixirs du diable. Editions Stock.

París, 1987. (335 pp.)

Hölderlin Friederich,

Samtliche Werke. 6 Bände. Im Auftrag der Württembergischen Kulturministeriums. Stuttgart, 1972.

Obra completa en poesía. Bilingüe. Dos tomos. Libros Río Nuevo. Ediciones 29. Barcelona, 1978. (247 y 199 pp.)

Hugo Wéctor, Les contemplations.

Editions Gallimard. París, 1973. (511 pp.)

Jean Raymond,

Nerval par lui-même. Ecrivains de toujours. Editions du Seuil. París, 1971. (189 pp.)

Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard. Editions du Seuil. París, 1977. (188 pp.)

Jung Carl Gustav, Man and his symbols.

Aldus Books Limited. Lóndon, 1964. (320 pp.)

Kant Immanuel,

Kritik der Urteilkraft. Verlegt bei Bruno Cassirer.

Berlin, 1923.

Crítica del juicio. Traducción de Manuel García Morente.

Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1981. (406 pp.)

Lacoue-Labarthe y Nancy, L'absolu littéraire.

Théorie de la littérature du romantisme allemand.

Editions du Seuil. París, 1978. (445 pp.)

Lagarde et Michard, XIXe Siècle. Editions Bordas.
París, 1969. (579 pp.)

Machado Antonio, Obras completas.
Bajo la dirección de José Bergamín y al cuidado de Emilio
Prados. Colección Laberinto. Editorial Séneca. México,
1940. (929 pp.)

Mann Thomas,
Der Zauberberg. Aufbau Verlag. Frankfurt am Main, 1974. (1097 pp.)
La Montaña Mágica. Editorial Diana. México, 1945. (973 pp.)

Maragall Joan, Obres completes. Volum I. Poesies, visions
i cants. Sala Parés Llibreria. Edició dels fills de Joan
Maragall. Barcelona, 1929. (267 pp.)

Maulnier Thierry, Introduction à la poésie française.
Editions Gallimard. París, 1939. (341 pp.)

Merlau-Ponty Maurice,
Phénoménologie de la perception. Gallimard. París, 1979.
Fenomenología de la percepción. Traducción de Emilio Uranga.
FCE. México, 1957. (506 pp.)

Moulin Jeanne, Gérard de Nerval.

Librairie Droz. Geneva Switzerland, 1966.(94 pp.)

Musil Robert,

Der Mann ohne Eigenschaften. Rowohlt Verlag. Hamburg,

1952. (1632 pp.)

L'homme sans qualités. Editions du Seuil. Paris,1957.

Nerval Gérard de,

Les Chimères. Editeur Giraud. Paris, 1854.

Oeuvres. Classiques Garnier. Edition établie par Henri Lemaître. Paris, 1986. (986 pp.)

Oeuvres complètes. Trois volumes. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1993.

Album Nerval. Iconographie choisie et commentée par Eric Buffetaud et Claude Pichois. Gallimard. Paris, 1993.(285 pp.)

Aurélia. Gallimard. Paris, 1972. Hay traducción al español en La Nave de los Locos. Editorial Premiá. Prólogo de Xavier Villaurrutia. México, 1984. (142 pp.)

Las filles du feu. Les Chimères. Garnier Flammarion. Paris, 1965. (244 pp.)

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Nietzsche Friederich,

Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Gesamtausgabe.

Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

Fünfte Abteilung. Zweiter Band. Walter de Gruyter. Berlin-New York. 1973. (585 pp.)

Also sprach Zarathustra. Kritische Gesamtausgabe. Colli und Montinari. Walter de Gruyter. Berlin, 1968. Sechste Abteilung, Erster Band. (404 pp.)

Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889. Colli und Montinari. Achte Abteilung, Dritter Band. Walter de Gruyter. Berlin, New York, 1972. (480 pp.)

Obras completas. Cinco tomos. Editorial Aguilar. Madrid, Buenos Aires. México, 1962.

La gaya ciencia y Así hablaba Zaratustra, se encuentran en El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial. Madrid, México.

Novalis,

Hymen an die Nacht. Geistliche Lieder. Zwei Bände.

Carl Hanser Verlag. München, Wien, 1978.

Himnos a la noche. Granos de polen. Enrique de Ofterdingen. Colección Cien del Mundo. SEP. México. 1987. (227 pp.)

Heinrich von Ofterdingen. Edición bilingüe alemán francés. Aubier Montaigne. París; (450 pp.) Traducción al español Editora Nacional. Madrid, 1981. (301 pp.)

Novalis,

Fragmente. Fragments. Edición bilingüe alemán francés.
Aubier Montaigne. París 1973. (237 pp.) Hay traducción
al español. Juan Pablos Editor. México, 1984. (131 pp.)

Ovidio, Metamorfosis. Métamorphoses.

Les Lettres Latines. Editions Magnard. París, 1950.

Paz Octavio,

Libertad bajo palabra. Obra poética. Letras Mexicanas.
FCE. México, 1960 (262 pp.)

Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1974. (224 pp.)

El arco y la lira. FCE. México, 1973. (305 pp.)

México en la obra de Octavio Paz. Tres tomos. Letras
Mexicanas. FCE. México, 1987.

La otra voz. Poesía y fin de siglo. Seix Barral.
Barcelona, 1990. (141 pp.)

La llama doble. Seix Barral. México, 1993. (223 pp.)

Un más allá erótico: Sade. Editorial Vuelta. Ediciones
Heliópolis. México, 1993. (83 pp.)

Poulet Georges, Etudes sur le temps humain. Deux tomes.
Editions du Rocher. Librairie Plon. Paris, 1952.
(441 y 355 pp.)

Proust Marcel,
A la recherche du temps perdu.
Editions Gallimard. Paris, 1954.
Sur Nerval in Contre Sainte-Beuve. Editions Gallimard.

Raymond Marcel, De Baudelaire au surréalisme.
Librairie Corti. Paris, 1985. (366 pp.)
Hay traducción al español. FCE. México.

Richard Jean-Pierre, Poésie et profondeur.
Editions du Seuil. Paris, 1955. (250 pp.)

Richer Jean, Nerval. Expérience et création.
Librairie Hachette. Paris, 1973. (743 pp.)

Richter Jean-Paul,
Werke. VI Bände. Carl Hanser Verlag, Munich, 1959-1966.
(7 705 pp.)
Konjectural Biographie. Biographie Conjecturale.
Edición bilingüe alemán francés. Aubier Montaigne. Paris,
1981. (180 pp.)

Richter Jean-Paul,

- Siebenkäs. Edición bilingüe alemán francés. Aubier Montaigne. Classiques Étrangers. París, 1963. (1 033 pp.)
- Choix de rêves. Introducción de Claude Pichois. Prefacio y traducción de Albert Béguin. Librairie José Corti. París, 1964. Collection romantique. (238 pp.)
- La edad del pavo. Alianza Editorial. Madrid, 1981.(508 pp.)
- Introducción a la estética. Buenos Aires. Librería Hachette. 1986. (95 pp.)
- Sueños. Edición bilingüe alemán español. Premiá Editora. La Nave de los Locos. México, 1985.

Rilke Rainer Maria,

- Briefe an einen jungen Dichter. Bibliothek Suhrkamp. Verlag Frankfurt am Main. 1989. (73 pp.)
- Lettres à un jeune poète. Editions Bernart Grasset. París, 1937. (148 pp.)
- Teoría poética. Ediciones Júcar. Barcelona,1987. (228 pp.)

Rimbaud Arthur, Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard. París, 1974. (1249 pp.)

Poesía completa. Edición bilingüe francés español. Libros Río Nuevo. Ediciones 29. Barcelona, 1983. (399 pp.)

Ronsard, Poésies choisies.

Editions Garnier Frères. París, 1963. (523 pp.)

Rougemont Denis de, L' amour et l'occident.

Editions 10-18. Librairie Plon. París, 1986.

Rousseau Jean-Jacques, Oeuvres complètes.

Trois volumes. L'intégrale. Seuil. París, 1971. (1728 pp.)

Senelier Jean, Bibliographie Nervalienne.

Editions Nizet. París, 1968 (136 pp.)

Shakespeare William,

Hamlet. The complete works of William Shakespeare.

Avenel Books. New York. 1975. (1223 pp.)

Staël Germaine de, De l'Allemagne.

Deux tomes. Garnier Flammarion. París, 1968. (382 y 318 pp.)

Hay traducción al español (parcial). Colección Austral.

Espasa Calpe. Argentina, S.A. (167 pp.)

Trías Eugenio, Lo bello y lo siniestro.

Ariel. Barcelona, 1988. (190 pp.)

Valéry Paul, Souvenir de Nerval. Oeuvres.

Tome 1. Bibliothèque de la Pléiade. Editions
Gallimard. Paris, 1957. (1851 pp.)

Vigny Alfred, Les destinées.

Presses Universitaires de France. Paris, 1967. (315 pp.)

Villaurrutia Xavier, Obras. Letras Mexicanas.

FCE. México, 1953. (1096 pp.)

Wittgenstein Ludwig,

Tractatus Logico-Philosophicus.

Introducción de Bertrand Russell. Edición bilingüe
alemán español. Alianza Editorial. Madrid, 1975. (221 pp.)

Xirau Ramón,

Poesía y conocimiento.

Cuadernos Joaquín Mortiz. México, 1978. (141 pp.)

Introducción a la historia de la filosofía.

Quinta Edición. UNAM. México, 1976. (501 pp.)

Yáñez Adriana,

El movimiento surrealista. Serie volador.

Joaquín Mortiz. México, 1979. (95 pp.)

Actualidad del movimiento romántico.

Número 49 de la serie: Aportes de Investigación.

CRIM/UNAM. México, 1991. (60 pp.)

Los románticos: nuestros contemporáneos.

Editorial Patria. Alianza Editorial Mexicana.

México, 1993. (125 pp.)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO - DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION DE SERVICIOS BIBLIOTECARIOS. DEPARTAMENTO DE TESIS
RELACION TESIS DEL AÑO: 1 9 9 4
FACULTAD O ESCUELA: FILOSOFIA Y LETRAS, FACULTAD DE

CARRERA: Doctorado en Filosofia

CLAVE: 001083 UNIVERSIDAD:

Página No. : 1

REGISTRO	A U T O R	T I T U L O
1	Hansberg Torres, Olga Elizabeth	La diversidad de las emociones
2	Molina Hurtado, Ma. Mercedes	Latinoamerica en la guerra de Corea : presencia de Colombia
3	Ramirez Cobian, Mario Teodoro	La estetica de Merleau-Ponty : teoria del sentido estetico en Merleau-Ponty
4	Sagols Sales, Lizbeth Margarita	Etica en Nietzsche? del Zarathustra a la Voluntad de Poder
5	Tamayo Perez, Luis	El psicoanalisis : vuelta a la sabiduria
6	Yanez Vilalta, Adriana	Gerard de Nerval y el romanticismo