

01058

6.
2ej.

LOS ROMANTICOS: NUESTROS CONTEMPORANEOS.

TESIS que para optar al título de MAESTRA EN FILOSOFIA

presenta

ADRIANA YAÑEZ VILALTA

Asesor académico: Ramón Xirau Subias.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Nacional Autónoma de México.

Noviembre de 1990.

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.

Indice

I.- El poder de la palabra.....	p. 6
II.- Aprender a ver.....	p. 13
III.- Infancia y tiempo interior.....	p. 23
IV.- La muerte de Dios.....	p. 29
V.- La Musa moderna.....	p. 53
VI.- Kant.	
A.- La pregunta por el hombre.....	p. 72
B.- El juicio estético.....	p. 76
C.- Arte libre y arte comprometido.....	p. 82
D.- Lo bello y lo sublime.....	p. 86
VII.- El negro sol de la melancolía.....	p. 100
VIII.- Verdadero y falso romanticismo.....	p. 125
IX.- El movimiento surrealista: convergencias.....	p. 136
X.- Heidegger y Hölderlin.....	p. 143
A.- El arte y la poesía.....	p. 144
B.- La esencia de la poesía.....	p. 147
C.- El sentido de la poesía.....	p. 161
XI.- El compromiso.....	p. 171
XII.- Bibliografía.....	p. 181

La traducción de los textos de poesía y filosofía, del alemán, francés e inglés, salvo indicación contraria, es mía. La bibliografía tiene un carácter general. Constituye una introducción a la lectura de los románticos. Señalo las traducciones que hay al español, como información adicional, aunque no hayan sido utilizadas.

A.Y.

"J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or.

Glorifier le culte des images

(ma grande, mon unique, ma primitive passion)."

Baudelaire. (1)

I.- El poder de la palabra.

¿Por qué el romanticismo? ¿Por qué leer a los románticos?. Por qué volver a los románticos, nosotros lectores de Borges, de Joyce, de Ciorán; después del surrealismo, después de Kafka, después de Nietzsche... En un mundo donde el arte es, por definición, arte de ruptura: grito, alarido, negación de negaciones. Un mundo donde hemos descubierto, después de Mallarmé, que la escritura no tiene sentido (o por lo menos no tiene el sentido que le habrían dado los milenios anteriores), que el lenguaje está vacío, que no hay libro...

Porque una de las características de nuestra época moderna es la ausencia de significado en el lenguaje. Vivimos rodeados de voces y palabras vacías, carentes de orden y contenido. Nos bombardean todos los días a través de la prensa, de la radio, de la televisión. Vivimos en el reino de la pseudo información, de la pseudo cultura, de la pseudo lectura... Palabras sin sentido que nos invaden, entran en nuestra propia casa, en nuestra propia morada interior, de manera constante, sin tregua, aunque no entendamos nada, mientras más rápido lo asimilemos, mejor, mientras más confundidos o mejor informados estemos, mejor.

En medio del vocerío general que nos circunda, hemos olvidado los valores humanos más simples y a la vez más originarios: nuestra capacidad de asombro, nuestra capacidad de sorpresa. Nuestra capacidad para nombrar los objetos que nos rodean.

No han sido ni el frío, ni el hambre, sino el miedo, el asombro y el amor los que nos han hecho hablar. Lo decía Jean-Jacques Rousseau, al que los románticos admiraban tanto.(2) Lo dijo también Charles Baudelaire, un siglo más tarde: "Dios profirió al mundo". Es decir: lo dijo. Lo nombró.(3)

Na hay separación entre palabra divina y existencia, entre lenguaje y realidad. Estamos en el mundo de las correspondencias, en el universo de la analogía. (4) Estamos muy cerca del panteísmo y de una concepción casi mística de la realidad. Nos movemos en un terreno rigurosamente poético, rigurosamente filosófico. La naturaleza es el Verbo. Sólo la imaginación comprende el arquetipo de la analogía universal. Todo es ritmo y rima. Todo es música. Al igual que en el soneto de Baudelaire:

"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."

"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".(5)

Todo se corresponde. Todo es verdad. Todo poesía y todo realidad. El universo es un sistema de correspondencias entre todos los seres y los mundos. Y el lenguaje: no es sino el doble del universo.

"Si la an^ología, dice Octavio Paz, hace del universo un poema, un texto hecho de consonancias, también hace del poema un doble del universo. Noble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto." (6)

Pensemos en el lenguaje como en un reflejo del universo. El poema se convierte en algo vivo, concreto, real. A su vez, la vida adquiere la intensidad de la poesía.

El universo es como un libro. La totalidad de lo que existe: un lenguaje. El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. La piedra es una palabra. El árbol es una palabra. El paisaje es una frase. La esencia de la palabra poética, su importancia y su significado, radica precisamente en eso. La palabra poética pertenece a otro tiempo, al tiempo del origen. Es, al igual que la palabra religiosa, base y fundamento de toda realidad.

El poder de la palabra: algo que hemos olvidado, como hemos olvidado también la fuerza de la palabra poética y de la reflexión. La palabra, el lenguaje son mágicos: cambian la realidad.

La analogía concibe el mundo como ritmo. Los poetas románticos, los filósofos románticos oyeron ese ritmo. Sintieron, percibieron, pensaron la armonía de las esferas universales. Todos ellos tienen en común una cierta manera de interpretar la realidad, de ver el mundo, de cifrarlo y descifrarlo a través del poema. A todos ellos pertenece un mismo lenguaje, una misma manera de entender la realidad que nos rodea. Nos enseñan a ver, a oír, a palpar, a oler.... Nos descubren la prodigiosa fuerza de lo concreto. Lo real se convierte en infinito.

Si el universo es un tejido de signos, si el mundo es un poema cifrado; el poema es, a su vez, un mundo de ritmos y de símbolos. En este sentido, la historia de la poesía (y ¿por qué no? de la filosofía) en su totalidad puede entenderse como una vasta analogía. Cada poeta no es sino una parte de un poema de poemas, una estrofa dentro de un texto plural. Los poemas del pasado, del presente y del futuro no son sino episodios o fragmentos de un mismo poema infinito. Pául Valéry decía que "la Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor." (7)

Nos acercamos cada vez más a una cierta definición del poeta y de la poesía. Podríamos poner en boca de nuestros más grandes pensadores contemporáneos lo que anteriormente sostuvo el romanticismo: ^{el} poeta es un vidente y un profeta. La palabra poética es, al igual que la palabra sagrada, símbolo y representación. El poema es un lenguaje cifrado que contiene en sí mismo el enigma del universo. La poesía es revelación.

I.- El poder de la palabra. Notas.

1.- "Amasé barro y lo convertí en oro. Glorificar el culto de las imágenes (mi gran, mi única, mi primitiva pasión)."

Baudelaire.

2.- Admirador apasionado de Rousseau, Johannes Paulus Friedrich Richter decide cambiar su verdadero nombre por el de Jean-Paul como homenaje a Jean-Jacques. En su novela La logia invisible, Jean-Paul situa a Rousseau en "el banco de los principes de la alta nobleza de la humanidad", al lado de Sócrates, Platón y Shakespeare. En 1797 declara a propósito de Rousseau: nadie después de él ha escrito de manera más verdadera ni más bella". Siebenkäs. Edición bilingüe alemán francés. Aubier-Montaigne. Paris, 1963. pp. 8 y 9.

3.- La palabra exacta que utiliza Baudelaire es: proferir.

En su ensayo Richard Wagner et Tannhäuser dice:

"... ce qui serait véritablement surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu à proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité."

Curiosités esthétiques. L'art romantique. Editions Frères Garnier. Paris, 1962. pp. 696 y 697.

4.- Gran influencia tuvo el pensamiento de los místicos en los románticos. Véase muy especialmente Swedenborg.

5.- Baudelaire, Correspondances. Les fleurs du mal. Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. p. 11.

6.- Octavio Paz, Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1974. p.84.

Véase también Ramón Xirau, Poesía y conocimiento. Cuadernos Joaquín Mortiz. México, 1978.

7.- Citado por Jorge Luis Borges en su ensayo: La flor de Coleridge. Obras completas. Emecé Editores. Buenos Aires, 1974. p. 639.

"All that we see or seem

Is but a dream within a dream."

Edgar Allan Poe.(1)

II.- Aprender a ver.

"Quién no sabe ver, dice Luis Cardoza y Aragón, no ve más que lo literal. Lo situado allende lo literal es la Pintura." (2) Y podríamos añadir, lo situado allende lo literal es la poesía.

Así como la gran pintura nos enseña a "ver", a entender la realidad, a interpretarla con nuevos parámetros. Así como la pintura de Cezanne cambia nuestra manera de "ver" los objetos, de apreciar su forma, su textura, su color... Del mismo modo que la pintura cambia nuestra manera de "ver" el mundo, la gran poesía la cambia también.

La gran poesía transforma nuestra ^{manera} de percibir lo cotidiano. Los románticos nos enseñan a "ver" nuestra realidad, nuestra propia cotidianidad. Después de leer a los románticos, regresamos a lo cotidiano habiendo pasado por un proceso de metamorfosis y transformación. Hemos cambiado. Somos otros. Nuestra contemplación del mundo y de la naturaleza es otra.

Pongamos un ejemplo: ver un árbol y ver que ese árbol es verde. Esta es para nosotros una experiencia nueva llena de significados profundos. El poeta nos ha enseñado a

"ver" el verde del árbol. Ha nombrado el color, la forma. Y esto cambia de alguna manera radical nuestra percepción del paisaje, de la luz. Recordemos los extraordinarios versos de José Juan Tablada:

"Tierno saúz
casi oro, casi ámbar
casi luz..." (3)

Después de haber estado inmersos durante algunas horas en la lectura de la poesía romántica, sentimos como si hubieramos estado ausentes del mundo durante mucho tiempo. Nos sentimos profundamente distanciados de lo real. Lejanos, como sordos y ciegos a todo aquello que nos rodea. Como si hubieramos pasado por algún proceso mágico de encantamiento.

Nuestro mundo cotidiano, la naturaleza, todo aquello que nos rodea, lo percibimos de un modo nuevo y original. Ya no somos los mismos. Antes y después de leer a los románticos: sólo algunas horas de lectura y hemos recorrido, sin embargo, un camino muy largo. Vemos y entendemos el mundo de una manera muy diferente. Descubrimos en los objetos más comunes, matices, colores, perfumes, sonidos, formas, que hasta entonces desconocíamos. La palabra poética: su magia y su artificio nos han transformado. La gran poesía es como la alquimia: un proceso de mutación, un cambio intenso, una metamorfosis radical.

Después de leer a los románticos, tras la soledad del sueño, tras la soledad de la poesía, regresamos para estar menos solos. Regresamos con más capacidad para amar, para comprender, para ver el mundo que nos rodea, para comunicarnos con el universo. Descubrimos que lo real, en sus formas más pequeñas y concretas: la piedra, el pájaro, el árbol, son de una riqueza que hasta entonces desconocíamos. La gran poesía nos enseña que lo pequeño puede ser inmenso.

En su novela Hesperus, Jean-Paul Richter nos describe, con la pluralidad y riqueza de imágenes que caracterizan su prosa poética, una Noche de primavera :

"Era una noche sin luna y sin nubes. El templo de la naturaleza , como un templo cristiano, estaba rodeado por sublimes tineblas. Víctor (4) sólo pudo elevarse más allá de los largos valles, más allá de los oscuros bosques y de la luminosa niebla de los prados, hacia la media noche. Escaló una montaña como un trono, se acostó de espaldas para clavar la mirada en el cielo, para descansar de su caminar, de sus sueños.(...)

De pronto aparecieron pequeñas^e nubes luminosas que subían del rocío; estaban como detenidas en medio de un resplandor plateado, por debajo de los astros. El cielo, con su mirada de plata, se empañó de copos negros.

Victor no comprendió la extraña iluminación y se levantó, embrujado... Y he aquí que la luna, cercana y familiar, el sexto continente de nuestro pequeño planeta, entraba, silenciosa, sin el grito de júbilo del Oriente, a un lado de la puerta triunfal del sol, en la noche de su madre la tierra, esparciendo una leve claridad. (5)

Ahora las sombras fluían de las montañas, a través de paisajes tenebrosos, corrían sobre los arroyos y entre los árboles. La luna daba a la primavera una pequeña mañana de media noche. Victor recibió el gran espacio de la creación con los ojos abiertos, con el alma abierta, sin melancolía nocturna, lleno de júbilo matinal. Contempló la primavera con un grito de alegría interior, en medio de un vasto silencio, con el sentimiento de la inmortalidad en el círculo del sueño. No sólo el cielo, también la tierra exalta al hombre y lo engrandece. (...)

La luna había subido en el cielo. Todos los manantiales brillaban, las flores de mayo lucían, blancas, sobre el verde fondo y alrededor de las movedizas plantas acuáticas, llovían puntos de plata. Entonces, su mirada llena de felicidad se levantó de la tierra y de los ondeantes arroyos, para dirigirse a Dios. Subió por encima de los bosques, por encima de los árboles de los que brotaban chispas

de fuego y columnas de humo. Sus ojos se detuvieron sobre las blancas montañas, donde duerme el invierno, cubierto de nubes. Pero cuando su piadosa mirada se dirigió al cielo, lleno de estrellas, y quiso mirar a Dios, creador de la noche, de la primavera y del alma, cayó con las alas replegadas, llorando, devota, humilde, feliz... Y con el peso de su alma sólo pudo decir: !El existe!.

Su corazón se embriagó de vida y brindó con el universo infinito. (...) El universo cuya cascada abierta, dividida en vapores y en ríos, en vías lacteas y en corazones, entre los dos truenos, el de la cima y el del abismo, lleno de estrellas, lum^{no}iso, bajada de una eternidad pasada hacia una eternidad futura. Y cuando Dios miró hacia la cascada, el círculo de la eternidad se dibujó en arcoiris...

El feliz mortal se levantó y prosigió su camino a través del pulsar de la vida primaveral, tropezando, abismado en la contemplación de la inmortalidad. Pensaba que el hombre, sumido en las pruebas de lo perenne, cometía un error al confundir la diferencia entre el sueño y la vigilia, entre el Ser y el No-Ser. Ahora, recibía con agrado todos los sonidos que llenaban sus sentimientos de fuerza y de plenitud: el martillar del hierro en la madera, el murmullo del arroyo y de los vientos de primavera, y el vuelo de la perdiz." (6)

La imagen de la naturaleza como templo, asociada a la noción de lo sagrado, es muy antigua. Postula la unidad de la creación. La encontramos en Platón y en Plotino. También en Pitágoras, en los ritos órficos y en las Sagradas Escrituras. En el origen de esta metáfora esta la teoría de las "correspondencias" y de la "analogía". En ella encontramos el fundamento del panteísmo. Para los románticos se convierte en una especie de obsesión o tema repetido. Podríamos hacer un seguimiento en Jean-Paul, Novalis y Hölderlin, para mencionar solamente a los más significativos. En el romanticismo francés, Gérard de Nerval dice, por ejemplo, en el soneto Vers Dorés (Versos dorados):

"Respecta en el animal un espíritu activo...

Cada flor es un alma de la Naturaleza surgiente;

Un misterio de amor en el metal reposa:

Todo es sensible(...)

Hay un verbo ligado a la materia misma(...)

Suele habitar un Dios oculto en el ser oscuro."

"Respecte dans la bête un esprit agissant...

Chaque fleur est une âme à la Nature éclosé;

Un mystère d'amour dans le métal repose:

Tout est sensible (...)

A la matière même un verbe est attaché (...)

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché." (7)

Y en su novela Aurélia leemos: "¿Cómo, me decía, he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza sin identificarme con ella? Todo vive, todo se agita, todo se corresponde." "Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature sans m'identifier a elle. Tout vit, tout agit, tout se correspond..." (8)

Victor Hugo retoma este orden de ideas en el poema Ce que dit la bouche d'ombre. (Lo que dice la boca de sombra):

"Un pensamiento llena el soberbio tumulto.
 Dios no hizo un ruido sin mezclar el Verbo.
 Todo, como tu, gime, o canta como yo;
 Todo habla. ¿Y ahora, hombre, sabes tu por qué
 Todo habla? Escucha bien. Es que vientos, aguas, llamas,
 Arboles, cañas, rocas, ¡todo vive!
 ¡Todo está lleno de almas!"

"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, homme, sais-tu pourquoi
Tout parle? Ecoute bien. C'est que vents, ondes, flammes,
Arbres, roseaux, rochers, tout vit!
Tout est pleins d'âmes!"(9)

A partir del Génie du Christianisme (Genio del cristianismo), Chateaubriand pone de moda la analogía bosque-catedral: "Los bosques de los Galos se convirtieron a su vez en los templos de nuestros padres". "Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères".(10)

Baudelaire encuentra las catedrales en los bosques. En el poema Obsession (Obsesión) dice: "Grandes bosques, me daís miedo como las catedrales". "Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales".(11) En el capítulo anterior citamos el soneto: Correspondances (Correspondencias) cuyos primeros versos son:

"La naturaleza es un templo donde vivientes columnas
Profieren a veces palabras confusas..."

"La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles..."(12)

La lista sería inagotable. La historia de la analogía sobrevive, a través de los surrealistas, hasta nuestros días. Aunque parezca irónico, seguimos hablando de las "correspondencias" y del misticismo en relación con la naturaleza en plena "posmodernidad". (13)

II.- Aprender a ver. Notas.

1.- "Todo lo que vemos o creemos ver

no es sino un sueño dentro de un sueño". Edgar Allan Poe.

2.- Luis Cardoza y Aragón, Ojo/Voz. Ediciones ERA. México, 1988. La cita es del ensayo sobre Francisco Toledo. p.91.

3.- José Juan Tablada, Jaikais de: Un día...

4.- Victor es el personaje principal de la novela Hesperus.

5.- Contrariamente a nuestra tradición latina, en alemán la luna, der Mond, es un término masculino, una figura masculina. El sol, die Sonne, es una figura femenina.

Pensemos en los cambios que esta inversión supone al hablar de mitos, leyendas y tradición literaria.

6.- Jean-Paul, Werke. Erster Band. Herausgegeben von Norbert Miller. Nachwort von Walter Höllerer. Carl Hanser Verlag. München, 1960. pp.996-999. Hay traducción francesa de Albert Béuin en Choix de rêves. José Corti. Paris, 1964. pp. 106-110.

- 7.- Nerval, Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin.
Librairie Droz. Genève, 1969. p. 79
- 8.-Nerval, Aurélia. Oeuvres. Edition établie par Henri
Lemaitre. Classiques Garnier. Paris, 1986. p.765.
- 9.- Victor Hugo, Les contemplations. Editions Gallimard.
Paris, 1973. p.387.
- 10.- Chateaubriand, Le génie du Christianisme.
XIX siècle. Lagarde et Michard. Editions Bordas.
Paris, 1969. p.46.
- 11.- Baudelaire, Les fleurs du mal. Oeuvres complètes.
Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Editions Gallimard.
Paris, 1975. p. 75.
- 12.- Baudelaire, Op.Cit. p. 11.
- 13.- Cf. Adriana Yáñez, El movimiento surrealista.
Serie del volador. Joaquín Mortiz. México, 1979.
Capítulo: Unidad y participación.

"Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus".

Proust. (1)

III.- Infancia y tiempo interior.

"La poesía es una metafísica instantánea", dice Gaston Bachelard. (2) Y qué mejor ejemplo que el de los románticos. Si leemos a Hölderlin, si pensamos en algún "fragmento" de Novalis o en un "sueño" de Jean-Paul, entendemos porqué un breve poema nos da una visión del universo, el secreto de un ser, de una interioridad y de unos objetos: todo al mismo tiempo. La poesía de los románticos se niega a los preámbulos, a los principios, a los métodos y a las pruebas. Se niega a la duda. Necesita, cuando mucho, un preludio de silencio. Se mueve en un tiempo detenido: un tiempo vertical. No sigue el compás de las horas. Es un tiempo diferente al tiempo común, que corre horizontalmente, como el agua del río o el viento que pasa. El tiempo del romanticismo no corre. Brota.

Es por eso que después de leer a los románticos, nos sentimos muy próximos del universo de la infancia y de los niños. Ellos no han perdido su capacidad de asombro y de sorpresa ante el mundo natural. Pueden jugar todavía con la magia de la imagen y de la imaginación. Ellos están todavía inmersos en lo maravilloso cotidiano.

Volvemos a estar como en otro tiempo, en otro espacio: el tiempo vertical del reloj sin agujas, del calendario sin fechas. Los románticos nos hacen volver a vivir esos "instantes privilegiados". (3)

Volvemos a ser como niños encerrados en un cuarto a oscuras. No hay explicaciones. No podemos entender. Concentramos toda nuestra valentía y toda nuestra voluntad para poder romper el silencio. Gritando, llorando, afirmamos nuestra propia existencia en la oscuridad. El sonido de la propia voz en la tiniebla nos paraliza. Nos quedamos quietos, detenidos. Sólo nos mantiene la esperanza de que la voz haya alcanzado a alguien. Y cuando la persona amada aparece, el grito va transformándose poco a poco en organización de palabras. Es el balbuceo que constituye nuestro propio lenguaje. Y empieza un proceso que nunca termina: esa siempre renovada tentativa por presentarse uno mismo ante los demás y por lograr que los demás se fijen en uno.

De niños aprendemos también que las palabras pueden escribirse, que las palabras se transforman en escritura. Agrupamos letras y configuramos nuestro propio nombre. Torpemente, sin descanso, nos esforzamos por aprender a dibujar ese conjunto de signos. Y pensamos con orgullo: esto somos, esto soy yo. Estos trazos son el testimonio de mi existencia. Descubrimos nuestra propia existencia, nos sabemos dueños de nuestra propia voz.

El espacio es también muy importante. Logramos refugiarnos en algún dominio: debajo de una mesa, de algún piano, dentro de un armario, en la cima de un árbol o en los matorrales del jardín. Nos escondemos. Nuestro nuevo territorio encierra en sí mismo el universo entero. Tan grande como nuestra propia imaginación. Es el punto más importante de todo el universo de lo real. Desde ahí nos dirigimos al mundo y el mundo entero nos escucha. En silencio, en medio de un maravilloso silencio en el que sólo escuchamos, acompasada, como una canción de cuna, nuestra propia respiración. De pronto, oímos una voz. Alguién grita, alguien nos llama. El mundo sabe nuestro nombre. La realidad irrumpe en nuestro universo secreto. El diálogo nos requiere. El Otro nos necesita. Hay que bajar del árbol, salir del armario. Hay que responder.

No puedo dejar de recordar un texto de Jean-Paul al que asocio invariablemente uno de Claudel. La imaginación de Jean-Paul, tan cercana al universo de los niños y a la maravillosa ^{AN}lógica de los cuentos de hadas, nos hace volver a vivir en sus recuerdos de infancia esos ~~esos~~ extraordinarios momentos. El personaje Albano de la novela Titán está recostado en la cima de un manzano. Se deja balancear por el viento, rodeado por los juegos de las mariposas y los murmullos de las abejas:

"Su imaginación convertía en gigantesco su árbol, que crecía solo en el universo, como si hubiera sido el árbol de la vida eterna; sus raíces se hundían en el abismo, las nubes blancas y rosas suspendidas a sus ramas eran sus flores, la luna su fruto, las estrellas pequeñas brillaban como el rocío. Albano descansaba en su cima infinita; un viento de tormenta mecía la copa, del día hacia la noche y de la noche hacia el día." (4)

Esta sensación de dominio y de abandono de sí en el universo es recreada por Claudel en Connaissance de l'Est. Seguimos en los recuerdos de infancia:

"Y me vuelvo a ver en la más alta horqueta del viejo árbol, al viento, niño balanceado entre las manzanas. Desde ahí, como un dios sobre su tallo, espectador del teatro del mundo, en profunda consideración, estudio el relieve y la conformación de la tierra, la disposición de los declives y de los planos; con el ojo fijo como el cuervo, diviso la campiña que se despliega bajo mi atalaya, sigo con la mirada ese camino que, después de aparecer dos veces sucesivas en la cresta de las colinas, se pierde al fin del bosque. Nada se me escapa: la dirección de los humos, la calidad de la sombra y de la luz, el progreso de los trabajos agrícolas, ese coche que se mu^eve sobre el camino, los disparos de los

cazadores. No me hacen falta periódicos, en los que no leo sino el pasado; lo único que tengo que hacer es subir a esta rama y, más allá del muro, veo ante mí todo el presente. La luna se levanta; vuelvo el rostro hacia ella, sumergido en esta casa de frutos. Permanezco inmóvil, y de vez en cuando, una manzana del árbol cae como una reflexión pesada y madura." (5)

III.- Infancia y tiempo interior. Notas.

1.- "Los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido". Proust.

2.- Bachelard Gaston, L'intuition de l'instant. Editions Stock. Paris 1932. Traducción al español en la colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

La intuición del instante. p. 88

3.- Los "instantes privilegiados" de los que tanto hablarán los surrealistas. Véase el Segundo Manifiesto.

4.- Citado por Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve. Librairie José Corti. Paris, 1939. p.174

5.- Ibidem.

"Gott ist tot!

Gott bleibt tot!

Und wir haben ihn getötet!"

Nietzsche. (1)

IV.- La muerte de Dios.

Del mismo modo hemos perdido también la capacidad de enfrentarnos al miedo, al terror, a la muerte. Nuestra vida cotidiana nos obliga a evadirnos constantemente de nuestro propio ser, de nuestra propia persona, de nuestro propio destino. Huimos, nos rehuimos. Nos negamos a vernos a nosotros mismos, en silencio, frente al espejo. Tenemos prisa. No hay tiempo para pensar. Mucho menos para reflexionar. Nos negamos a vernos como seres finitos, perdidos en la inmensidad de un mundo que no entendemos, de un universo abismático que ningún orden rige, donde el azar todo lo gobierna y de nada responde.

Pascal recuerda, citando a Plutarco, el grito que aterrizzaba a los marineros de la Antigüedad: "Le grand Pan est mort". "El gran Pan ha muerto". (2) Hace ya cien años que Nietzsche decía: "Dios ha muerto", la metafísica tradicional ha muerto, han muerto los valores que nos gobernaron por milenios.



Debemos entender de una vez y para siempre que no hay leyes, que el orden no es sino una proyección de nuestra voluntad. Queremos que haya un orden, un principio y un fin para todo. Pero nuestro deseo de entender, de comprender el mundo no es más que una ficción intelectual: el deseo de un deseo o el sueño de un sueño.

Siguiendo la metáfora de Breton, pasamos de lo maravilloso al misterio. Pasamos de la presencia de Dios en todas las cosas a la ausencia de Dios. Habíamos entendido la poesía como una imagen musical del pensamiento analógico, pero el maravilloso mundo de las correspondencias es en realidad un universo hueco. El ojo de Dios es una órbita vacía y sin fondo. Un ojo sin párpado. Una ausencia. Un silencio. Es la soledad del hombre frente a la negación y frente a la muerte. (3)

La muerte de Dios ha sido un tema tradicional de la teología cristiana. Lutero, Meister Eckardt y Angelus Silesius lo comentan y desarrollan desde el punto de vista de la religión y de la mística. El romanticismo alemán y el segundo romanticismo francés hicieron de la muerte de Dios un tema de meditación poética. Hölderlin canta esta muerte en su Elegía: Patmos. (4) En los Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche), 1797, Novalis evoca la figura de Cristo en agonía:

"Siento la muerte
 Ola que rejuvenece,
 Balsamo y éter
 Se hace mi sangre.
 Vivo todos los días
 Pleno de valor y fe
 Y muero todas las noches
 En santo fulgor."

"Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether
Verwandelt mein Blut.
Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut
Und Sterbe die Nächte
In heiliger Glut." (5)

Pero el primero de los románticos que imagina la muerte de Dios es Jean-Paul Richter. En el conocido fragmento de la novela Siebenkäs : "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"), considerado ya como un clásico de la literatura romántica, Jean-Paul describe el acontecimiento. En una primera versión, de 1790, no era Cristo sino Shakespeare el que daba la noticia. Shakespeare era para Jean-Paul, como más tarde lo será para todos los románticos, el poeta por excelencia. Como lo fue, por ejemplo, Virgilio para Dante y la Edad Media. La versión

definitiva es de 1796. En ella se acentúa el carácter profundamente cristiano y blasfemo de este texto que tantas y tan variadas consecuencias tendrá para la literatura romántica 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, el famoso "Sueño" de Jean-Paul tiene mucho de una puesta en escena:

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.

Entonces Cristo luminoso desciende sobre el altar de la iglesia. Las sombras, los muertos, se reúnen a su alrededor y le preguntan:

"¡Cristo!, ¿no hay Dios?". "Christus! ist kein Gott?".

Y él responde: "No hay". "Es ist keiner". Cristo prosigue: "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 su sombra, miré al abismo y grité: '¡Padre!, ¿dónde estás?', pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna... Y cuando alzé la mirada hacia el cielo infinito buscando el ojo de Dios, el universo fijó en mí su órbita vacía, sin fondo." (6)

Y cuando los niños muertos le preguntan: "¡Jesús!, ¿no tenemos Padre?", "Jesus!, haben wir kein Vater?". Cristo responde: "Todos somos huérfanos, ustedes y yo, no tenemos Padre", "Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater". (7)

¿Qué queda entonces en el orden universal? La eternidad devorándose a sí misma. Lo infinito reposando sobre el caos. No hay orden celeste, ninguna ley rige al cosmos. Contradicción y abismo son la única realidad. El universo es una órbita vacía. Sin tiempo, sin espacio.

Cristo se dirige entonces a la inmensidad desierta y dice: "¡Muda y rígida Nada! ¡Necesidad eterna y fría! ¡Insensato Azar!, ¿conoces lo que está debajo de tí?, ¿cuándo me destruirás a mi mismo y al Edificio del Mundo? -Azar, ¿sabes

tu 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 mi mismo. -¡Oh Padre!, ¡Oh Padre!, ¿dónde está tu pecho para que en él yo descansa? -¡Ah!, si cada Yo es su propio Padre y creador, ¿por qué no puede ser su propio angel exterminador?". (8)

Ante la ausencia del Padre eterno se abre la posibilidad del suicidio. Todo es posible en este universo a la deriva en el que la única promesa es la del sufrimiento eterno. Después de la muerte nadie cierra las heridas. El dolor es infinito. Finalmente, 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. Todo ha sido un sueño, una terrible pesadilla. Y al despertar dice: "Mi alma lloraba de alegría al poder de nuevo adorar a Dios -y la alegría y las lágrimas y la fe en El, 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; y entre el cielo y la tierra un mundo feliz y perecedero extendía sus cortas alas y vivía, como yo, ante el Padre eterno; y de toda la naturaleza a mi alrededor, fluían sonidos de paz, como lejanas campanas de la tarde." (9)

En Francia, gracias al libro de Mme de Staël:

De l'Allemagne (Alemania)(10), Gérard de Nerval conoce y traduce a Jean-Paul Richter. Continúa con el tema y plantea su propia versión en una serie de cinco sonetos que llevan por título: Le Christ aux oliviers (Cristo en el Monte de los olivos), 1854. Nerval se expresa con la mesura y densidad que le son características. A diferencia del texto de Jean-Paul, el poema de Nerval no es el relato de un sueño, no es la pesadilla de un personaje de novela en la iglesia de un cementerio, es el monólogo de Cristo ante sus discípulos dormidos. Es el monólogo del poeta frente a la muerte, es la soledad del hombre frente a su destino:

"Y se puso a gritar: '¡No, Dios no existe!'

Ellos dormían. 'Amigos, ¿sabéis la noticia?

He tocado con mi frente la bóveda eterna;

¡Sangrante estoy, rendido, enfermo por muchos días!

Hermanos, os engañaba: ¡Abismo! ¡abismo! ¡abismo!

Dios está ausente del altar donde soy la víctima...

¡Dios no es! ¡Dios ya no es!' ¡Pero seguían durmiendo!..."

"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 voute 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!..."(11)

Victor Hugo (12) y Alfred de Vigny, para mencionar sólo a los más significativos, están igualmente obsesionados por el tema. Vigny propone una respuesta novedosa. Frente al silencio de Dios: el estoicismo y el desdén. Frente a la ausencia de Dios: el desprecio. En la última estrofa del poema, Le Mont des Oliviers (El Monte de los Olivos), leemos:

"Si es verdad que en el jardín sagrado de las Escrituras,
El hijo del hombre dijo lo que se ha referido;
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 por un frío silencio
Al eterno silencio de la Divinidad".

"S'il est vrai qu'au jardin sacré des Ecritures,
Le fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporté;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,

Si le ciel nous laissa 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." (13)

Pasando del plano poético al plano filosófico, el que va más allá de todas estas interpretaciones es Nietzsche. ¿En qué sentido nos habla Nietzsche de la muerte de Dios? No es en el nivel de la reflexión teológica o de la meditación poética. A diferencia de los románticos, cuando Nietzsche dice: "Dios ha muerto", "Gott ist Tot", se refiere, como lo muestra muy bien Heidegger, a lo "supra-sensible en general". ¿Qué quiere decir esto? Antes de pasar a la interpretación de Heidegger, veamos lo que dice el propio Nietzsche.

Los primeros textos en los que Nietzsche menciona la muerte de Dios son los de Die fröhliche Wissenschaft (La gayer ciencia), publicada en 1882, fragmento 125 del libro tercero titulado: Der tolle Mensch (El loco) y fragmento 343 del libro quinto. Posteriormente encontramos el tema en: Also sprach Zarathustra (Así hablaba Zarathustra), 1883-1885, y en una serie de fragmentos reunidos bajo el título de: Der Wille zur Macht (La voluntad de poder), 1885-1887. "El loco" es quién anuncia la muerte de Dios:

"¿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 fué 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?'. " (14)

Heidegger analiza, en una sección de su ensayo: Holzwege (Sendas perdidas), 1943, el problema de la muerte de Dios. Apoyándose en los cinco semestres (1936-1940) que dedicó a sus cursos sobre Nietzsche, interpreta el significado último del: "Dios ha muerto", en relación con la metafísica tradicional y el nihilismo. Dice Heidegger:

"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." "Nennen wir, wie das noch bei Kant geschieht, die sinnliche Welt die im weiteren 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 abendländische 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." (15)

Entendemos ahora el sentido de la muerte de Dios en Nietzsche. "Dios ha muerto", "Gott ist tot", quiere decir que 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. Es el nihilismo. Todo desaparece: Los valores, la moral tradicional, Dios, los ideales, los fines, etc. Después de veinte siglos de metafísica, lo supra-sensible ya no tiene consistencia. El "Dios ha muerto" de Nietzsche es la soledad del hombre en la tierra. No es la soledad en el sentido psicológico o poético, tampoco es la soledad del ateo, es la soledad filosófica, la ausencia de fundamento, la carencia originaria. El hombre ha sido abandonado al dominio de los entes, de las cosas.

Anteriormente, ya Hegel había anunciado la muerte de Dios. en la Phänomenologie des Geistes (Fenomenología del Espíritu), en ¹⁸⁰⁷ el apartado sobre la religión, dice:

"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 cuya alma ha huido, los himnos son las palabras que la fe ha abandonado". (16)

Hegel se refiere a la muerte de una entidad divina "puesta", por así decirlo, fuera del hombre. La muerte de Dios significa que Dios ha muerto como Dios y que no resucitará como Dios. Siguiendo la misma interpretación de Heidegger, es la muerte de Dios como ente supremo o lo supra-sensible. Sin embargo, para Hegel Dios permanece entre nosotros en el plano del espíritu, de lo humano, de la historia real y concreta.

El planteamiento de Nietzsche es aún más radical. Cuando dice: "Dios ha muerto", está poniendo en cuestión dos mil años en 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 los valores", "Umwertung alle Werte", 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 el cristianismo.

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.

"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." "Wir Philosophen und freien Geister fühlen uns bei der Nachricht, dass der 'alte Gott tot'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 unsere 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 offenes Meer". (17)

Pero volvamos al movimiento romántico.

Para escapar al vértigo, los románticos "inventaron" el distanciamiento crítico y con él la ironía. Y si digo "inventaron" es porque efectivamente desarrollaron toda una teoría literaria, estética y vital frente al mundo con base en la ironía. Friederich von Schlegel define esta ironía romántica diciendo que es " amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción".(18) Schlegel se refiere al distanciamiento que se produce dentro de nosotros mismos y dentro del mundo de la analogía. Somos contradictorios porque estamos escindidos. El hombre se proyecta como Dios y sin embargo se sabe mortal. El hombre quiere ser Dios y es a la vez consciente de su finitud.

La ironía, sobre la cual disertará Jean-Paul en su Vorschule der Aesthetik (Introducción a la estética), y que volvemos a encontrar en L'anthologie de l'humour noir (Antología del humor negro) de André Breton, no es sino una respuesta posible frente a lo absurdo de la condición humana. (19)

Dilthey define a Jean-Paul, en su ensayo, Das Erlebnis und die Dichtung (Vida y poesía), 1905, como : "el primer humorista alemán". (20) Y en efecto, Jean-Paul introduce un elemento nuevo: el humor, que las solemnes estéticas de la Ilustración y del clasicismo habían olvidado. Concibe el humorismo, o lo cómico romántico, como lo contrario de lo sublime.

Para definirlo recurre a la concepción kantiana del contraste. Como lo sublime, lo cómico está siempre en el sujeto, no en el objeto. La risa nace de la contradicción entre las cosas y nuestra forma de juzgarlas.

Hay que recordar también que los grandes héroes de la mitología que rescatan los románticos son hombres-dioses que representan simbólicamente la situación del poeta en el mundo: locos, insensatos sublimes, guerreros temerarios, que de alguna manera, por soberbia, orgullo o vanidad, han desobedecido el mandato divino, han dado de la autoridad del Padre, han cuestionado la imagen de Dios. Y por tanto, han sido castrados, castigados, negados. Así Gérard de Nerval escribe:

"Sí, ciertamente era él, ese loco, insensato sublime...
Ese Icaro olvidado que subía los cielos,
Ese Faetón perdido bajo el rayo de los dioses,
Ese bello Atis herido que Cibele reanima!"

"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 Atyr meurtri que Cybèle ranime!" (21)

El "Loco", el "insensato sublime", es Cristo, pero simbólicamente es también el poeta. El poeta que representa al hombre en el mundo. El poeta que reúne en su

propia imagen la condición humana. Se le compara con divinidades griegas, semi-dioses, mortales: Icaro, Faetón, Atis.(22) Son igualmente significativos los verbos que utiliza Nerval para describir a Cristo, es decir, al poeta: "olvidado", "perdido", "herido". El poeta en el mundo, el hombre en el mundo: una criatura olvidada, perdida, herida...

Lo que viene a confundir el eco de las correspondencias, la armonía universal, es la conciencia del tiempo y de la historia. Es la finitud. Dice Octavio Paz:

"La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal." (23)

El poema nos proponía una lectura del mundo. El universo era un tejido de símbolos que el poeta debía des-

cifrar, para luego volver a cifrar en el poema. La ironía, la negación, la muerte, nos revelan que el libro no existe. Nunca fue escrito. El concierto universal de las esferas termina en silencio.

IV.- La muerte de Dios. Notas.

- 1.- "¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos asesinado!" Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft (La gaja ciencia). Fragmento 125: Der tolle Mensch (El loco). Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Fünfte Abteilung. Zweiter Band. Walter de Gruyter. Berlin. New York. 1973. p.159.
- 2.- Pascal, Pensées. Libro tercero. Pensamiento 695.
- 3.- A partir de Jean-Paul la imagen del ojo de Dios como una órbita vacía y sin fondo se convertirá en un clásico de la literatura romántica. La retoman, entre otros, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Victor Hugo y Baudelaire.
- 4.- Hölderlin, Obra completa en poesía. Tomo II. Edición bilingüe. Libros Rio Nuevo. Ediciones 29. Barcelona, 1978. pp.141 a 163.
- 5.- Novalis, Hymnen an die Nacht. Edition bilingüe alemán-francés. Anbier Montaigne. Paris, 1943. p.94.

6 y 7.- Jean-Paul Richter, Siebenkäs. Tome I. Collection bilingue des classiques étrangers. Aubier, éditions Montaigne. Paris, 1963. p.452.

8.- Ibidem, p.454.

9.- Ibidem, p. 456.

10.- Cf. Capítulo:La Musa moderna.

11.- Nerval, Les chimères. Exégèses de Jeanine Modlin. Librairie Droz. Genève, 1969. p.67.

12.- Cf. Victor Hugo, Les contemplations. (Las contemplaciones). Poema: Ce que dit la bouche d'ombre. (Lo que dice la boca de sombra). Editions Gallimard. Paris,1943,pp.386 a 409.

13.- Alfred de Vigny, Les destinées. Presses Universitaires. Paris, 1967. p.240.

14.- Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. (La gaya ciencia). Edición citada. pp. 158 a 160.

15.- Heidegger, Holzwege. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1950. p.200.

16.- Hegel, Fenomenología del espíritu. Traducción de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. p. 395.

17.- Nietzsche, Op. Cit. fragmento 343. p. 256.

18.- Friedrich von Schlegel citado por Octavio Paz en: Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1974. p.65.

19.- Jean-Paul Richter, Vorschule der Aesthetik . Werke. Fünfter Band. Herausgegeben von Norbert Miller. Carl Hanser Verlag. München, 1963. Traducido al español como: Introducción a la estética. Librería Hachette. Buenos Aires, 1976.

André Breton, Anthologie de l'humour noir. Le livre de poche. Brodard et Taupin. Paris, 1970.

20.- Dilthey, Vida y Poesía. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. p.261.

21.- Nerval, Les chimères. Exégèses de Jeanine Moulin.

Librairie Droz. Genève, 1969. p.71.

22.- El caso de Icaro es quizás de los más significativos. El y su padre Dédalo estaban atrapados en el laberinto del Rey Minos. Para poder escapar, fabrican unas alas de cera. Icaro ignora el repetido consejo de su padre y se acerca demasiado al sol. El calor funde la cera y destruye las alas. Icaro 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 pidió a su padre que le permitiera, durante todo un día, conducir el carruaje del sol. Su vanidad y ambición lo condenaron. Perdió el control de los caballos y empezó a seguir una ruta desordenada. Para evitar una catástrofe cósmica y la destrucción del universo, Zeus lo fulmina con su rayo.

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 quién, en medio de una crisis, se mutila. Se cuenta que la diosa arrepentida lo resucita bajo la forma de un pino.

23.- Octavio Paz, Los hijos del limo. Sílex Barral. Barcelona, 1974. p.109.

"J'écrivais des silences, des nuits,
je notais l'inexprimable. Je fixais
des vertiges." Rimbaud. (1)

V.- La Musa moderna.

Frente a la estética de la analogía en la que todo rima y todo se corresponde, surge la estética de lo grotesco, de lo extraño, de lo singular. A partir del romanticismo, el poeta escogerá lo característico frente a lo bello. Es el inicio de la estética moderna. Frente a la terrible seriedad de las estéticas tradicionales, Baudelaire defiende "la beauté bizarre". Es difícil encontrar una traducción para el término. Frente al ideal clásico de belleza, Baudelaire propone una belleza rara, una belleza extraña, curiosa, original... Una belleza no proporcionada. "La verdadera belleza, dice, tiene siempre algo de imperfecto." "La vraie beauté a toujours quelque chose d'imparfait".(2)

Lo bello ideal es la búsqueda de lo individual, de lo particular, de lo único. El arte, como la vida, deben fundarse en la variedad y expresarse de manera nueva, escapando así a las reglas y a los análisis de las escuelas. El asombro y la sorpresa se convierten en la condición sine que non del arte y de la literatura. En contra del clasicismo, los románticos sostienen que si lo bello estuviera sujeto a reglas desaparecería, ya que todo, sensaciones, ideas, tipos, se confundiría en una unidad monótona e impersonal, inmensa como el aburrimiento y la nada.

"La poesía moderna, dice Octavio Paz, es la belleza "bizarra": única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte." (3)

En su libro De l'Allemagne (Alemania), 1813, Mme de Staël analiza el movimiento romántico alemán y define algunos de los lineamientos que inspiran este pensamiento nuevo: la inquietud, la melancolía, el entusiasmo. Afirma la relatividad del gusto y la primacía del genio. Defiende la fuerza de la pasión. Abre de par en par las puertas de la inspiración, de la intuición, de la imaginación. Marca el camino de una nueva poesía que será, según ella misma la define, "moderna", "cristiana" y "nacional".(4)

En una obra anterior titulada: De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, (De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales), 1800, examinaba la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes sobre la literatura.

O si se quiere, la influencia de la literatura sobre la sociedad. Sostiene que existe un progreso paralelo entre las letras y la civilización. Retoma las ideas del siglo XVIII, en particular las de Diderot sobre la dependencia de la poesía en relación con las costumbres. Aplica a la literatura la famosa teoría de Montesquieu sobre la influencia del clima en el desarrollo de las culturas. (5)

"Los pueblos del Norte, dice Mme de Staël, están menos ocupados de los placeres que del dolor, y su imaginación es por tanto más fecunda. El espectáculo de la naturaleza tiene una gran influencia sobre ellos; ella los influye tal y como se muestra en sus climas, siempre sombría y nebulosa." (6) Esta poesía melancólica, que se alimenta del sentimiento de un "destino inacabado", es "mucho más conveniente que la Meridional (du Midi) para el espíritu de un pueblo libre." (7) Este espíritu de libertad es el que asegura la superioridad de la literatura moderna sobre la literatura antigua. Lo que posteriormente retoman los románticos de este libro es la oposición entre la poesía del Norte (Ossian) y la poesía Meridional (Homero).

En De l'Allemagne, Mme de Staël profundiza en esta oposición entre la poesía nórdica y la poesía mediterránea. Establece un paralelo, muy conocido en su momento, entre la poesía clásica y la poesía romántica. En la segunda parte del libro, donde reúne los capítulos sobre la literatura y las artes, dice:

"El vocablo romántico ha sido introducido nuevamente en Alemania, para designar la poesía cuyo origen se remonta a los cantos de los trovadores; la que ha nacido de la caballería y del cristianismo. Si no se admite que el paganismo y el cristianismo, el norte y el sur, la Antigüedad y la Edad Media, la caballería y las instituciones griegas y romanas, se han dividido el imperio de la literatura, jamás se llegará a juzgar desde un punto de vista filosófico el gusto antiguo y el gusto moderno." (8)

Al iniciarse en la literatura alemana, Mme de Staël descubre las relaciones entre la naturaleza y el pueblo, las tradiciones nacionales, el poder del sentimiento. Es decir, todo lo que ya admiraba en Rousseau. (9) En contra de la tradición del siglo XVIII, Mme de Staël niega que la poesía sea una mera técnica o un simple ejercicio de estilo. Frente a la poesía clásica, la poesía romántica es como un canto religioso: brota de lo más profundo del alma.

La defensa apasionada que hace del romanticismo puede parecernos, hoy, exagerada. Sin embargo, sus juicios son válidos si los entendemos en el contexto de la época, ya que representan una reacción en contra del abuso, al que se había llegado, de los recursos artificiales y artificiosos de la poesía. La crítica de Mme de Staël fue, en su momento, necesaria. Diríamos: indispensable, ya que expresaba la ruptura con el clasicismo.

Al oponerse a la tradición anterior, el romanticismo se afirma como una literatura moderna y nacional, cristiana y lírica, llena de entusiasmo y de pasión. Frente al pensamiento clásico que sería un pensamiento formal, exterior, regido por el destino y la necesidad, alejado por tanto de la mística, Mme de Staël defiende el pensamiento romántico, la reflexión interior, la profunda religiosidad cristiana. Defiende la poesía romántica que viene de los trovadores, de los antiguos poetas provenzales y catalanes. Una poesía que es una exaltación de los sentimientos caballerescos: el honor, el amor, la valentía, la piedad, el arrepentimiento.

Quizás la idea central del libro De l'Allemagne, obra que reúne en miles de páginas (lecturas, reflexiones, opiniones, conversaciones, traducciones), siete años de trabajo, sea la de la libertad de pensamiento y de expresión. Libertad que permite aprovechar todas las ideas nuevas, libertad que va en contra de todos los prejuicios, límites y prohibiciones. Por lo mismo, el libro fue prohibido. Lo cierto es que causó escándalo. El manuscrito fue censurado y perseguido. Molestó mucho por su objetivo mismo: proponer a los franceses el ejemplo de un país sometido y despreciado. En esa época Alemania era sierva de la nación francesa. Los alemanes eran los bárbaros. No se tenía idea de la grandeza y profundidad del pensamiento alemán. Francia dominaba en todos los terrenos. Era el gran imperio político, económico y cultural.

Lo que más indignó a la censura fueron las últimas palabras del libro: "¡Oh, Francia!, ¡tierra de gloria y de amor!, si el entusiasmo algún día se apagara sobre tu suelo, si el cálculo dispusiera de todo y el puro razonar llegara hasta inspirar el desprecio de los peligros, ¿de qué os servirían vuestro bello cielo, vuestros espíritus tan brillantes, vuestra naturaleza tan fecunda?. Una inteligencia activa, una sabia impetuosidad os convertirían en los amos del mundo; ¡pero sólo dejarían la huella de los torrentes de arena, terribles como la olas, áridos como el desierto!" (10)

El argumento que dió el "ministro de la policía" francesa para prohibir el libro fue: "No estamos aún reducidos a buscar modelos en los pueblos que usted admira. Su última obra no es francesa..." (11)

Otra de las grandes aportaciones del romanticismo frente al clasicismo fue la llamada "mezcla de los géneros". Los románticos rompen con las unidades de tiempo y espacio tradicionales. El teatro del siglo XVIII, pensemos en Molière, Racine, Corneille, obedecía a las tres grandes unidades: unidad de lugar, unidad de tiempo y unidad de acción. Las reglas del teatro clásico se apoyaban en una interpretación de la Poética de Aristóteles, en la autoridad de la razón y en el argumento de lo "verosímil". En su Art poétique (Arte poética), Boileau resume estas tres grandes unidades en los famosos versos:

"Que en un lugar, que en un día, un sólo hecho
 Mantenga el teatro lleno hasta el fin.
 No ofrecer al espectador algo increíble:
 Lo verdadero puede a veces no ser creíble.
 Una maravilla absurda no tiene para mí encanto:
 El espíritu no se conmueve frente a lo que él no cree."

"Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
 Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:
 Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,
 Une merveille absurde est pour moi sans appas:
 L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas." (12)

A diferencia de los surrealistas, los románticos no elaboraron una declaración de principios románticos. Sin embargo, el Prefacio del Cromwell de Victor Hugo, 1827, puede considerarse como un verdadero manifiesto romántico en contra del clasicismo. Reune elementos, argumentos e ideas acerca de lo que debe ser la estética dramática. Victor Hugo ridiculiza las famosas reglas de las unidades revirtiendo, en contra de los propio clásicos, el argumento de lo verosímil, de la vraisemblance. (13)

Victor Hugo nos propone otra concepción del teatro. El reino de las unidades ha sido derrocado. El romanticismo sostiene otra forma de arte dramático: un arte más libre.

Un arte capaz de represent^{ar} los grandes acontecimientos históricos. Un arte menos intelectual, dirigido a los sentimientos, no a la razón. Un arte que substituye las narraciones, los relatos y las descripciones, por el espectáculo de los acontecimientos mismos.

Hay que romper con las teorías, las escuelas, las poéticas y los sistemas. No hay reglas, ni modelos. O más bien dicho, hay otras reglas: "las leyes generales de la naturaleza", "les lois générales de la nature". "Todo lo que está en la naturaleza está en el arte". "Tout ce qui est dans la nature est dans l'art." (14)

Y no se trata de una defensa del realismo vulgar. El arte no es una copia servil. El arte escoge, condensa, interpreta. El arte, dice Vigny, "es la verdad escogida". "L'art est la vérité choisie". (15) Victor Hugo añade: "El drama es un espejo donde se refleja la naturaleza", pero es "un espejo de concentración", "un punto de óptica". "Le drame est un miroir où se réfléchit la nature... un miroir de concentration, un point d'optique". (16) El arte tiene por misión elaborar una "realidad superior".

"Si el poeta debe escoger entre las cosas (y debe), no es lo bello sino lo característico. No que convenga hacer, como se dice hoy, color local, es decir, añadir al final algunos toques brillantes, aquí y allá, sobre un conjunto perfectamente falso y convencional. No es en la superficie del dra-

ma donde debe estar el color local, sino en el fondo, en el corazón mismo de la obra para que se distribuya al exterior de ella misma, naturalmente, por igual, en todos los rincones del drama, como la savia que sube de la raíz hasta la última hoja del árbol." (17)

Para darle mayor solidez a su argumentación, Víctor Hugo distingue tres etapas de la Humanidad: "Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos son épicos, los tiempos modernos son dramáticos." (18) La idea cristiana del hombre doble es la que está en la base misma del drama: "desde el día en que el cristianismo le dijo al hombre: 'tu eres doble, tu estás compuesto de dos seres, el uno perecedero, el otro inmortal, el uno carnal, el otro etéreo, el uno encadenado por los apetitos, las necesidades y las pasiones, el otro elevado por las alas del entusiasmo y del ensueño, uno enfin siempre doblegado hacia la tierra, su madre, el otro lanzado sin cesar hacia el cielo, su patria'. A partir de ese día se ha creado el drama..." (19)

El hombre es un ser doble, escindido, dividido. El hombre es en sí mismo una contradicción, una mezcla de sueños y de límites, de proyectos y de realidades. Este intento por relacionar el drama con el pensamiento cristiano, tiene por objeto fundamentar la mezcla de los géneros, condición indispensable para una pintura total de la realidad y base para el enriquecimiento del arte dramático.

Por lo mismo, el arte resulta de una mezcla entre lo grotesco y lo sublime: "La musa moderna... sentirá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe al lado de lo bello... Empezará a actuar como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, en otros términos, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu." (20)

Querer separar, por ejemplo, la comedia y la tragedia es una abstracción, una traición a la realidad. En el drama, como en la vida, las contradicciones se encadenan, se deducen, se complementan. "El cuerpo representa un papel del mismo modo que el alma; los hombres y los acontecimientos puestos en juego por este doble agente son, sucesivamente, bufones y terribles, a veces bufones y terribles a la vez... Ya que los hombres de genio, por más grandes que estos sean, llevan siempre en ellos a la bestia que parodia su inteligencia. Es por eso que conmueven a la humanidad, es por eso que son dramáticos." (21)

Pero quien logra la mejor definición de la belleza moderna, definición que impresiona por su actualidad, es sin duda Charles Baudelaire. No digo que Baudelaire haya sido propiamente un teórico de lo bello. No se dedicó a la estética. Los títulos que él mismo escogió para la reunión de sus escritos críticos sobre arte son significativos: Curiosités

esthétiques (Curiosidades estéticas), Bric à brac esthétique (Bric a brac estético). Títulos modestos. ¿Fragmentos de una posible estética?

No fue un pensador sistemático, ni riguroso. El arte formaba parte de su vida como la poesía o el amor. Nunca dejó de ser subjetivo en lo que escribió en torno al arte y a lo bello. Sin embargo, sus comentarios y reflexiones trascienden el ámbito de lo personal. Nos ayudan a entender la importancia enorme que tuvo el movimiento romántico en el desarrollo de la estética moderna.

Dice en Fusées (Cohetes): "La irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro son una parte esencial y la característica de la belleza." "L'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté." (22)

La musa moderna nunca tuvo un mejor aliado. El poeta rompe con las estéticas anteriores preocupadas por las reglas, la proporción y el orden. Baudelaire sintetiza, sin saberlo, la idea moderna de belleza. Idea que manejamos cotidianamente hoy, aún después del cambio que significó en estética el movimiento surrealista. Profundamente revolucionario, Baudelaire afirma: la belleza es irregular, inesperada, sorprendente. La belleza es asombro.

No se puede concebir la belleza en proporciones mezquinas. La belleza no es la proporción. William Blake decía: "La exhuberancia es belleza". No hay que trabajar con "lo familiar y lo bonito", sino con lo grande. "En la naturaleza y en el arte, prefiero, suponiendo la igualdad de méritos, las cosas grandes a todas las otras, los grandes animales, los grandes paisajes, los grandes barcos, los grandes hombres, las grandes mujeres, las grandes iglesias y convirtiendo, como muchos otros, mis gustos en principios, creo que la dimensión no es una consideración sin importancia para los ojos de la Musa." (23)

En el poema La géante (La giganta), Baudelaire se ve a si mismo caminando sobre el inmenso y voluptuoso cuerpo de una joven giganta. Recorre lentamente, paso a paso, sus formas magnificas. Se detiene y resbala por la vertiente de sus enormes rodillas. Finalmente, exhausto, se queda dormido a la sombra de sus majestuosos senos, "como una apacible aldea al pie de una montaña". "Comme un hameau paisible au pied d'une montagne". (24)

Muchas dificultades tuvo en su momento al sostener tan escandalosas tesis. Habrá que esperar los años setenta, la poesía de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautréamont, la pintura de Corbière y de los impresionistas, para que los teóricos empezaran a tomar en serio tan atrevidas aseveraciones.

Baudelaire desarrolla su teoría desde 1855. Con motivo de la Exposición Universal en el Nouveau Palais des Beaux-Arts, dice: "Le beau est toujours bizarre". "Lo bello es siempre extraño. No quiero decir que sea voluntariamente, friamente extraño (bizarre), ya que en ese caso sería un monstruo que surge de los caminos de la vida. Digo que contiene siempre un poco de extrañeza ingenua (bizarrerie naive), no voluntaria, inconsciente, y que es esta extrañeza (bizarrerie) lo que lo hace ser particularmente lo bello. Es su matricula, su característica. Inviertan la proposición y traten de pensar algo ¡bello trivial! (un beau banal!)". (25) La belleza es necesariamente extraña, incomprensible, infinitamente variada, individual, original. La belleza se aleja de lo vulgar, de lo común y corriente, de lo cotidiano.

Cuatro años más tarde, en su ensayo sobre el Salón de 1859, Baudelaire reafirma: "Lo bello es siempre asombroso". "Le beau est toujours étonnant". (26) La belleza es sorpresa, pero no en el sentido vulgar del término. Lo bello nos sorprende como la felicidad del ensueño o el terror de la pesadilla. Lo bello nos asombra "como un sueño de piedra". "Comme un rêve de pierre". (21).

Finalmente, quisiera recordar un texto de Fusées (Cohetes) en el que Baudelaire resume algunas de sus ideas más importantes en torno a la belleza. El fragmento nos ofrece nuevos elementos para la interpretación:

"He encontrado la definición de lo bello, de lo que para mí es lo bello. Es ardiente y triste, un poco vago, abierto a la conjetura. Voy, si me lo permiten, a aplicar mis ideas a un objeto sensible, al objeto, por ejemplo, más interesante de la sociedad: un rostro de mujer. Un rostro seductor y bello, un rostro de mujer, es un rostro que nos hace soñar a la vez, pero de manera confusa, con voluptuosidad y con tristeza; que lleva consigo una idea de melancolía, de abandono, de saciedad. O también la idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado con una amargura repetida que proviene de carencia o desesperanza. El misterio, el arrepentimiento son también características de lo bello. "

"Un bello rostro de hombre no necesita tener, excepto quizás para los ojos de una mujer, -para los ojos de un hombre por supuesto-, esta idea de voluptuosidad, que en el rostro de la mujer es una provocación más atractiva en la medida en que el rostro es más melancólico. Pero este rostro tendrá también algo ardiente y triste, necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente reprimidas, la idea de una potencia creciente y sin empleo, a veces la idea de una insensibilidad vengadora (ya que el tipo ideal del Dandy no debe ser descartado), a veces también, y es una de las características

de la belleza más interesantes, el misterio. Finalmente (para que tenga el valor de confesar hasta qué punto me siento moderno en estética), la desdicha. No digo que la felicidad no pueda asociarse con la belleza, digo que la felicidad es uno de sus adornos más vulgares; mientras que la melancolía es, por así decirlo, su fiel compañera, hasta el punto de que no concibo (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) , un tipo de belleza donde no haya desdicha. Apoyándome en -otros dirían obsesionado por- estas ideas, se entiende que me sería difícil no concluir que el más perfecto tipo de belleza viril es Satán , a la manera de Milton." (28)

Después de Baudelaire, la belleza será esencialmente melancólica y triste, será una belleza soñadora y desesperada. Una belleza misteriosa y arreptada. Una belleza amarga, provocadora, arrogante y desdichada. Después de los románticos, la musa moderna será, literalmente, una flor del mal.

V.- La Musa moderna. Notas.

1.- "Escribía de los silencios, de las noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos." Rimbaud.

2.- Baudelaire, Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques. Editions Garnier Frères. Paris, 1962. p. 217.

3.- Octavio Paz, Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1974. pp. 108 y 109.

4.- Mme de Staël, De l'Allemagne. Deux tomes. Garnier-Flammarion. Paris, 1968. La traducción al español no es completa. Alemania. Editora Espasa-Calpe. Argentina. Buenos Aires, 1947.

5.- Montesquieu, L'esprit des lois. La théorie des climats. El espíritu de las leyes. La teoría de los climas. Libros XIV y XVIII.

6 y 7.- Lagarde et Michard, XIXe siècle. Editions Bordas. 1969. p. 15

8.- Mme de Staël, De l'Allemagne. Tome I. Chapitre XI:

De la poésie classique et de la poésie romantique.

Garnier Flammarion. Paris, 1968. p. 211.

9.- Cf. Mme de Staël, Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau. (Cartas sobre las obras y el carácter de Jean-Jacques Rousseau). 1788.

10.- Mme de Staël, De l'Allemagne. Tome II. Garnier Flammarion. Paris, 1968. p. 316.

11.- Mme de Staël, Op. Cit. Tomo I. p. 39.

12.- Boileau, Art poétique. Chant III. Versos 45 a 50.

13.- Victor Hugo, Cromwell. Garnier Flammarion. Paris, 1968. pp. 81 a 88.

14.- Ibidem, p. 79.

15.- Lagarde et Michard, XIXe siècle. Editions Bordas. 1969. p. 234.

16.- Victor Hugo, Op. Cit. p. 90.

17.- Ibidem, p. 91.

18.- Ibidem, p. 75.

19.- Ibidem, p.78

20.- Ibidem p.79.

21.- Ibidem,pp. 79 y 80.

22.- Baudelaire, Oeuvres complètes. Tome I. Journaux Intimes. Fusées.Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard. Paris, 1975. p. 656.

23.- Baudelaire, Curiosités esthétiques. Salon de 1859. Editions Garnier Frères. Paris, 1962. p. 305.

24.-Baudelaire, Oeuvres complètes. Tome I. Les fleurs du mal. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard. Paris, 1975. p. 23.

25.- Baudelaire, Curiosités esthétiques,Exposition Universelle de 1855. Editions Garnier Frères. Paris, 1962. p.215.

26.- Ibidem, p. 316.

27.- Baudelaire, Oeuvres complètes. Les fleurs du mal.
Poème La beauté. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade.
Editions Gallimard. Paris, 1975. p. 21.

28.- Baudelaire, Oeuvres complètes. Journaux intimes.
Tome I. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard.
Paris, 1975. pp. 657 y 658.

"...Wo bist du, Nachdenkliches!

das immer muss zur seite gehn, zu Zeiten,
wo bist du. Licht?"

Hölderlin. (1)

VI.- Kant.

A.- La pregunta por el hombre.

Vivimos en una época que no piensa. El mundo moderno se muere porque nadie lo piensa. Nadie sueña ya nuestras vidas. Un mundo en el que el pensamiento se ha convertido en política, demagogía, burocracia. Un mundo regido por funcionarios, en el que las ideas han sido presa de su propia lógica pequeña y mezquina.

Los "profesores", los "investigadores", los profesionales de la burocracia se refugian, en el mejor de los casos, en la lógica o en la erudición. Y eso se llama pereza, evasión, cobardía. Ordenar ideas es necesario, pero no es pensar. Acumular datos, rodearse de cifras, de fechas y de signos, es un adorno, un disfraz, una máscara: nos viste, pero nos aleja de la verdadera reflexión. (2)

Y la verdadera reflexión no es tan nueva, ni tan moderna. De Platón a Nietzsche y de Nietzsche a lo que ahora llamamos, por seguir el ritmo de la moda, la posmodernidad,

permanecen las preguntas. De la metafísica tradicional a finales del siglo XX seguimos preguntándonos lo mismo:

¿Quiénes somos?

En las Vorlesungen über Logik (Lecciones de Lógica), Kant plantea las preguntas fundamentales de la filosofía, de la metafísica: ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me es permitido esperar?.(3) La primera pregunta, ¿qué puedo saber?, se refiere al conocimiento, a la razón, a sus límites y fronteras. (4) La segunda, ¿qué debo hacer?, es la pregunta de la ética, de la moral, de la vida concreta. (5) La tercera, ¿qué me es permitido esperar?, es la pregunta de la religión, que resuelve kant en tres postulados: la existencia de Dios, la inmortalidad del alma y la unión entre la felicidad y la virtud.(6)

¿Qué podemos decir de estas tres preguntas? El propio Kant las remite a una sola: ¿qué es el hombre?. A lo largo de la historia entera del Espíritu, la pregunta fundamental de la filosofía sigue siendo la misma: ¿qué es el hombre?, ¿quiénes somos?, ¿cuál es el sentido de nuestra existencia?.

El planteamiento de Kant es estrictamente filosófico, metafísico, en el sentido más riguroso. No debe ser confundido con el nivel psicológico o antropológico. La pregunta por el ser del hombre es una pregunta filosófica, pero es

también lo que en esencia se preguntaron los románticos. Constituye la esencia del pensar, pero también del poetizar. Una pregunta que nos obliga a reflexionar acerca de los fundamentos últimos del quehacer poético.

Siguiendo la metáfora de Heidegger, pensemos en la Filosofía y en la Poesía como en dos montañas, igualmente altas e imponentes, separadas por un abismo. (7) 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.

La separación entre Filosofía y Poesía es ilustrada por Claudel a través de la parábola que lleva por título: Animus et Anima. Animus representa el espíritu y la filosofía; Anima, el alma y la poesía:

"No todo va bien en el matrimonio de Animus y Anima, del espíritu y del alma. Ha pasado ya mucho tiempo desde la luna de miel, cuando Anima podía hablar a su antojo y Animus la escuchaba con deleite. Después de todo, ¿no fue Anima la que aportó la dote y mantiene el matrimonio?. Pero Animus no se dejó reducir por mucho tiempo a esa posición subalterna y pronto reveló su verdadera naturaleza, vanidosa, pedante y tiránica. Anima es una ignorante y una tonta, nunca fue a la

escuela, mientras que Animus sabe muchas cosas, ha leído muchos libros, aprendió a hablar con una piedrita en la boca y ahora, cuando habla, habla tan bien que todos sus amigos dicen que no se puede hablar mejor de lo que habla. Nunca se termina de escucharlo. Ahora Anima no tiene derecho de decir ni una palabra. El le quita, como se dice, las palabras de la boca, él sabe mejor que ella lo que ella quiere decir y, por medio de sus teorías y reminiscencias, todo lo resuelve, todo lo arregla tan bien, que la pobre tonta ya no entiende nada... El inventa cosas para hacerla sufrir y para ver lo que ella dirá, y por la tarde les cuenta todo eso a sus amigos en el café. Mientras tanto ella se queda en casa, en silencio, prepara la comida y limpia lo mejor que puede..."

"Un día que Animus regresó de improviso, o quizás mientras dormitaba después de cenar, o quizás mientras estaba absorto en su trabajo, escuchó a Anima cantando sola, detrás de una puerta cerrada: era una curiosa canción, algo que él no conocía, no había manera de encontrar las notas o las palabras o la clave; una extraña y maravillosa canción. Desde entonces él ha tratado socarronamente de que ella la repita, pero Anima se hace la desentendida. Ella calla cuando él la mira. El alma calla cuando el espíritu la mira." (8)

B.- El juicio estético.

La voz de la poesía no es la voz de la razón. Es una voz extraña y maravillosa, como la Musa de Baudelaire. Si pasamos de Baudelaire y de Claudel a Kant, es porque en Kant encontramos el verdadero origen, la verdadera fundamentación filosófica de la libertad en el arte. Kant nos revela que lo bello no obedece a reglas establecidas, que el sentimiento de lo sublime es una mezcla de dolor y de placer. Aunque lo más seguro es que el profesor de Könisberg nunca sospechó los extremos a los que los románticos llevarían sus rigurosas proposiciones. Sin embargo, si queremos entender los antecedentes teóricos del romanticismo, la referencia a Kant es indispensable.

Kant establece los límites de la razón y a partir de ahí desarrolla su filosofía. En muchos sentidos representa la realización de la Aufklärung. Pero suele olvidarse, que Kant fue también el maestro de Fichte y de Schelling, quienes sistemáticamente rompieron las barreras de la razón, entendida en su acepción más limitada.

En el pensamiento de Kant está el germen que rehabilita la facultad que es la imaginación, la imaginación creadora y no la meramente repetitiva; el germen que redescubre los vínculos del sujeto con lo bello y lo sublime, con lo bello y lo siniestro. Gracias a Kant el arte se fundamenta como li-

bre e independiente de la moral, de la política, de la religión. Kant separa lo bello de lo útil, define el juicio estético como un juicio "desinteresado" y desarrolla su teoría del "genio" en relación con la obra de arte. Las consecuencias de estas afirmaciones son enormes. A tal grado, que no podemos pensar la estética moderna sin Kant.

La llamada "revolución copernicana" que realiza Kant, muestra que no son los objetos los que determinan el conocimiento sino el sujeto. El idealismo anterior ya había tomado en cuenta esto. Desde Descartes el papel determinante del Yo era evidente. Pero Kant es quien realiza la gran síntesis crítica: el sujeto es quién determina y constituye, por medio de categorías, de conceptos puros del entendimiento, a los objetos.

Del mismo modo, Kant es el primero que fundamenta la moral, no por el fin a alcanzar, sino por el deber. La ética anterior era una moral del "éxito". En Aristóteles y la tradición anterior, el fin de la moral era la felicidad, el bienestar, el placer. Eran éticas de fines, de resultados. La acción estaba ligada a un fin determinado. Se actuaba siempre "para" algo: para ser feliz, para triunfar, para ir al cielo. Kant niega la moral basada en los fines. Afirma el deber. Hay que actuar por deber. La ley moral se basa en el deber y la buena voluntad es su fundamento último.

Ahora bien, en el plano de la estética, Kant distingue y separa lo bello de lo agradable, de lo útil, de lo político, de lo moral. El juicio estético, afirma, tiene que ser un juicio de gusto "desinteresado".

"Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llamase bello." "Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heisst schön." (9) Y añade: "Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin". "Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird."(10)

El juicio estético se define además como un juicio a priori, es decir, universal y necesario: "Bello es lo que, sin concepto, place universalmente". "Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt." (11) "Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de necesaria satisfacción". "Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird." (12)

El placer estético debe ser diferente de lo agradable, de lo útil, de lo bueno. Lo agradable esta siempre ligado al interés por el objeto. "Agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación". "Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt". (13) Por ejemplo: es agradable comer una manzana, el placer de comer una manzana. Frente a esto, el placer estético: las manzanas pintadas por Cezanne. Ellas no tienen relación con mi interés por la existencia del objeto.

Del mismo modo, debe diferenciarse el placer estético de lo útil. Cierta objeto si^eve para algo, tiene una función determinada. Si quiero juzgarlo estéticamente, debo olvidar su función de utilidad. "Bueno es lo que, por medio de la razón y por el simple concepto, place. Llamamos a una especie de bueno, bueno para algo (lo útil), cuando place sólo como medio; a otra clase en cambio, bueno en si, cuando place en si mismo." "Gut ist das, was vermittelt der Vernunft, durch den blossen Begriff, gefällt. Wir nennen einiges wozu gut (das Nützliche), was nur als Mittel gefällt; ein anderes aber an sich gut, was für sich selbst gefällt." (14)

Lo bueno y las ideas morales, religiosas o políticas, también deben separarse del juicio estético. No hay un arte que enseñe lo bueno y otro lo malo. Lo que hay son buenos y

malos pintores, buenos y malos escritores. Lo propio del arte no es la moraleja. Hay que estar en contra del arte didáctico, entendido como pedagogía o como propaganda. A partir de Kant sabemos que el arte no puede ser panfletario.

En suma, el juicio de placer estético debe estar desligado de todo interés. Para poder juzgar correctamente una obra de arte nuestra posición debe ser fundamentalmente "desinteresada". Si cumplimos con este requisito, nuestro juicio será además, no un juicio individual y subjetivo, sino universal y necesario, es decir, a priori. El juicio reflexionante no determina al objeto ni está ligado a un interés; se refiere a la relación con el sujeto. A partir de esta relación si cumple, en el caso del juicio estético, las condiciones señaladas será un juicio universal y necesario. La deducción trascendental aquí, a diferencia de la que se requiere en la Crítica de la razón pura, al referirse a objetos, no plantea mayores dificultades, ya que se mantiene en el plano de la subjetividad.

Kant fundamenta la autonomía del juicio estético y sostiene que el arte, como obra del "genio", no debe estar sujeto a reglas establecidas. El arte es libre. No hay un concepto "fijo" de belleza (¡cuán cerca estamos de los románticos!), sino el sentimiento de placer que experimentamos frente a la obra de arte. Lo bello no es un cierto juego de pro-

porciones determinadas históricamente por una escuela literaria o pictórica. No hay reglas fijas. Lo bello, según Kant, puede llegar a ser lo "horrible", si nos produce placer estético. Pensemos, por ejemplo, en el Guernica de Picasso. Es la expresión del dolor, es el alarido, el grito, el desorden, el terror... Sin embargo, es un cuadro bello, ya que lo que importa es el placer estético que produce. Todo el secreto radica en el libre juego de las facultades. Lo que cuentan son las relaciones libres entre sensibilidad y entendimiento. No hay conceptos determinados de antemano, no hay reglas, no hay modelos, no hay retórica.

Lo primero es juzgar sin un interés ligado a la existencia del objeto. Lo segundo será la formación artística. ¿Y cómo se adquiere la formación artística? La formación en pintura: viendo pintura. La formación en poesía: leyendo poesía. Estudiando, comprendiendo la historia del arte y de la cultura.

G.- Arte libre y arte comprometido.

Más adelante, Kant se pregunta: ¿qué es la obra de arte?, ¿qué es la creación artística? A diferencia de lo que sostenía la tradición anterior, la obra de arte no es la imitación de la naturaleza, no es el resultado de reglas, no es el aprendizaje de una técnica, no corresponde a una mecánica ni a una retórica. La obra de arte es producto del "genio". Y ¿qué es el "genio"? El "genio", dice Kant, es un "don natural", "Naturgabe". El "genio" es aquel que crea reglas para el arte.

"Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es la facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte". "Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angebornes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt". (15)

El creador inventa. Es la imaginación pura, creadora. No la imaginación que se dedica a imitar o repetir. "Hay que oponer totalmente el genio al espíritu de imitación." La "originalidad" debe ser su primera cualidad". "Das Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei." "Das Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse." (16)

"Las facultades del espíritu cuya reunión (en cierta proporción) constituyen el genio son la imaginación y el entendimiento". "Die Gemütskräfte also, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand."(17)

El "genio" es el que hace escuela, después de él vendrán los discípulos. En este punto contenido y forma no se distinguen, por que ambos son creados. El "genio" crea la obra y la técnica. El "genio" crea el fondo y la forma, la idea y el instrumento. La técnica es necesaria, pero es también creación artística.

La obra de arte, como obra del "genio", no puede estar sujeta a modelos, no depende de concepciones morales, políticas o religiosas. Anteriormente, el arte siempre estaba al servicio de la religión o de la política. En la Edad Media, por ejemplo, la poesía estaba sometida a la religión. Kant se preocupa por salvaguardar la autonomía y la independencia del arte. Hay que defender la libertad de crear frente a todo.

Esta situación llevó a muchos a sostener la doctrina del "arte por el arte". Debemos entender lo que significó en su momento. Aunque muchas veces el "arte por el arte" llegó a extremos risibles o exagerados, su tesis de fondo es correcta, ya que niega el arte para el progreso, para la enseñanza o la moral. El arte sólo se da cuentas a sí mismo y no debe someterse a ningún criterio que le sea externo.

En tanto que el "genio" es el genio del hombre, esto implica la realidad humana histórica, concreta y su participación en la vida real. La obra del "genio" no es una entelequia, una abstracción fuera de la realidad. Es la obra de un ser concreto, dentro de un mundo histórico determinado. El arte es libre e independiente. Sí. Pero también es válido que el hombre de genio se comprometa políticamente, en el plano moral o en la vida religiosa.

En este sentido, Hegel integra la concepción de un arte libre en el movimiento de la historia del hombre y del espíritu, manteniendo su lugar autónomo. Lo sitúa en el nivel dialéctico histórico. En la Phänomenologie des Geistes (Fenomenología del espíritu) encontramos la explicación, el porqué, de la reacción tan violenta de los románticos en contra del concepto de utilidad. Hegel muestra cómo el siglo XVIII, la Ilustración, culmina con la defensa de lo útil, tanto en el plano del materialismo como en el plano de la religión. Todos los valores humanos dependen, en última instancia, de la utilidad. Para Hegel, el arte es la expresión más alta de la Idea, del Ser, de la totalidad, pero no en el nivel del concepto o de la razón, sino en el de la representación. El arte y la religión son independientes y autónomos. No deben ponerse al servicio de nadie. Son la expresión de lo Absoluto, de la totalidad. Pero como expresión de lo Absoluto y del hombre, no son evasión de la realidad, sino compromiso histórico concreto.

El arte romántico es la búsqueda de un "arte puro", de un "arte absoluto". El arte romántico es un arte fundamentalmente libre. Sin duda. Pero es un arte a la vez profundamente comprometido. Los románticos están en contra de lo inútil glorificado. El "arte por el arte", como evasión de la realidad, es una mentira, una trampa, un escenario más. Víctor Hugo lo dijo muy bien:

"LO bello no se degrada por haber estado al servicio de la libertad y del bienestar de las multitudes humanas. Un pueblo libre no es un mal final de estrofa. No, la utilidad patriótica o revolucionaria, no le quita nada a la poesía".

"Le beau n'est pas dégradé pour avoir servi à la liberté et à l'amélioration des multitudes humaines. Un peuple affranchi n'est pas une mauvaise fin de strophe. Non, l'utilité patriotique ou révolutionnaire n'ôte rien à la poésie." (18)

D.- Lo bello y lo sublime.(19)

Pero, volviendo a Kant, lo que nos interesa subrayar de las tesis planteadas en la Crítica del juicio, es la libertad del arte. El arte es independiente de su moralidad y del horror que pueda llegar a suscitar. El arte puede tratar cualquier asunto, cualquier tema, promover cualquier sentimiento. El arte sólo conoce un límite, una frontera, una restricción: la quiebra del efecto estético. El sentimiento que rompe el momento estético es, según el propio Kant, el asco.

"El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin hechar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta asco." (20)

El asco constituye una de las especies de lo siniestro. La revelación de lo siniestro destruye el efecto estético. De donde se deduce que lo siniestro debe estar presente pero como una ausencia. Debe estar velado. No puede ser desvelado. Así Novalis dice: "El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden." (21)

Cien años después, como si continuase las reflexiones de los románticos, Rainer Maria Rilke escribe: "Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar". "Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen." (22)

Kant, el idealismo alemán y los románticos tienen una meta común: rebasar los límites de la estética tradicional fundada en la categoría de lo bello. El análisis que hace Kant de lo sublime es el giro copernicano en estética: el goce artístico va más allá de todo principio formal, mensurado, limitativo, "perfecto" en el sentido de lo clásico. El sentimiento de lo sublime (das Erhabene) y el sentimiento de lo siniestro (das Unheimliche), lo excelso y el horror en unidad, constituyen los dos abismos que hacen tambalear la categoría tradicional de la belleza.

Este es el punto que nos hace reflexionar en la profunda actualidad del pensamiento kantiano. Los estudios y las investigaciones más serias y rigurosas que se realizan hoy en día en el campo de la estética, derivan casi todas de un análisis en torno a la categoría de lo bello y lo sublime en Kant. Tenemos, por ejemplo, en Francia el estudio de Luc Ferry sobre el Homo Aestheticus. En Alemania, se acaba de publicar Das Erhabene (Lo sublime), de Christine Pries.

En España, Eugenio Trias trabaja sobre los mismos temas: La filosofía y su sombra y Lo bello y lo siniestro, son libros en los que intenta una nueva fundamentación de las categorías estéticas.

¿Qué es lo sublime en Kant? La tradición nos dice, o más bien dicho presupone, que lo bello implica armonía y justa proporción. Lo bello no puede implicar desproporción, desorden, infinitud o caos. Para los antiguos griegos el arte perfecto era el arte limitado. Límite y perfección eran indisolubles. Siguiendo a sus antecesores, el propio Santo Tomás afirma: "Pulchra dicuntur quae visa placent". "Bello es lo que por su sola aprehensión place". Lo feo, lo malo, lo irracional, pertenecen a lo infinito. Lo imperfecto y lo infinito son una y la misma cosa.

No vamos a hacer aquí un repaso histórico de la categoría de lo bello. Lo que nos interesa subrayar es que a partir de Kant se abre la posibilidad de una reflexión sobre lo infinito, como si fuera, por así decirlo, un infinito positivo. Dice Kant:

"Sublime llamamos lo que es absolutamente grande". "Erhaben nennen wir das, was schlechthin gross ist". (23)

Lo sublime implica el infinito, porque contiene el abismo, la hoguera, la extensión del océano, la arena del desierto, la luz cegadora, la tempestad en el mar, los paisajes de desolación y muerte. Es decir, todo aquello que rom-

pe con las antiguas concepciones de la estética. Kant abre un nuevo horizonte para la reflexión estética: lo bello y lo sublime. Nos descubre un nuevo modo de ver la naturaleza, de ver lo "espantoso" y lo "horrible" de paisajes imposibles. Y todo esto como un digno representante de la Aufklärung, en pleno siglo de las luces. Un siglo secretamente enamorado de las sombras. Los románticos son quienes habrán de recorrer estos nuevos paisajes interiores.

Una interpretación del sentimiento de lo sublime en Kant nos la ofrece Eugenio Trias y puede resumirse en cinco puntos fundamentales: (24)

Primero. El sujeto se encuentra frente a algo inconmensurable, grandioso, algo que le sugiere lo informe, lo infinito, algo indefinido, caótico. Algo superior, sin límites, sin fronteras. Pensemos, por ejemplo, en un hombre frente a una tormenta en el océano, o al borde de una cordillera alpina, o en el corazón de un desierto crepuscular, o en medio de la tiniebla de una noche sin luna, sin estrellas....

Segundo. La primera impresión es dolorosa. El sujeto se siente amenazado. Teme por su vida. Algo más poderoso que él, más grande que él, lo sobrepasa. El hombre siente miedo, angustia, pavor.

Tercero. El sujeto toma conciencia de su propia insignificancia, de su pequeñez, de su impotencia frente a las fuerzas que lo rodean. El hombre toma conciencia de su finitud, de sus límites frente a lo inconmensurable.

Cuarto. El sujeto reacciona al miedo y al dolor mediante la razón. Frente a la angustia, frente al vértigo, el sujeto razona, reflexiona. A la conciencia de su insignificancia "física" se une la reflexión sobre su propia superioridad "moral". El hombre se siente moralmente superior frente a la naturaleza y llega a este sentimiento mediante la idea de la razón. Idea que es: concepción de lo infinito (en nuestra alma, en la naturaleza, en Dios). El objeto inconmensurable (abismo, océano, desierto) mueve física y sensiblemente en el sujeto la idea de razón. Lo sensibiliza en torno a una idea de lo infinito. La idea de infinito se transforma en una idea racional-moral de la infinitud. El sujeto alcanza su propia idea de superioridad moral frente a la naturaleza que, sin embargo, mueve en él la sensación de caos, desorden, desolación.

Quinto. Se establece la mediación entre el espíritu y la naturaleza en torno al sentimiento de infinitud. Lo infinito se hace finito a través del goce que representa el sentimiento de lo sublime. Se realiza la síntesis. El hombre "toca"

aquello que lo sobrepasa, aquello que no entiende y le causa temor. Lo divino se hace patente y presente en el sujeto. Su contacto con lo infinito es el contacto, en última instancia, con lo absoluto. El hombre goza en la tierra de una situación privilegiada: se ha puesto de manifiesto su capacidad de "tocar" lo absoluto. Los románticos harán de este "tocar" lo absoluto un programa y un sistema.

El sentimiento de lo sublime se encuentra en un espacio ambiguo, ambivalente, entre el dolor y el placer. La inmensidad del océano, un desierto sin límites, una tempestad en el mar, son objetos que, por lo menos en teoría, causan dolor en el sujeto. El hombre se siente amenazado, teme ser destruido. Para poder ser objeto de placer, para poder ser gozado (requisito indispensable, según Kant, del sentimiento estético), el objeto debe ser contemplado a distancia, el sujeto debe sentirse a salvo y no directamente amenazado. El distanciamiento es indispensable y sólo de ese modo podrá asegurarse el carácter "desinteresado" de la contemplación.

Junto al miedo y al dolor, el sujeto experimenta un sentimiento de placer. Se sobrepone a la angustia. La originalidad de Kant consiste en desviar la atención del objeto al sujeto. Es en la explicación de las estructuras del sujeto

donde encontramos la solución. El objeto material es sólo un pretexto para que el sujeto remueva alguna de sus facultades. ¿Cuáles son estas facultades? ¿Qué es lo que se mueve dentro del hombre? Lo que en última instancia se mueve dentro del hombre es una facultad superior al entendimiento, una facultad que plantea problemas sin encontrarles solución: la razón. La razón es la que pregunta por la inmortalidad del alma, por el principio y el fin del universo, por lo infinito, por el reino de la nada, por el abismo sin fundamento. La razón pregunta por Dios.

"Puede describirse así lo sublime: es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina al espíritu a pensar la innaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas". "Man kann das Erhabene so beschreiben: es ist ein Gegenstand (der Natur), dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken".(25)

En el sentimiento de lo sublime se unen, por un lado, el dato sensible (océano, tempestad, desierto, tiniebla), y por otro, una idea de la razón, produciendo en el individuo, en el sujeto, un goce moral. Es un punto donde ética y estética se encuentran. En el sentimiento de lo sublime se unen el placer moral y el placer estético. El hombre siente, en

sí mismo y a un mismo tiempo, su pequeñez y la grandiosidad de su destino. Siente la dignidad del sentimiento moral. La razón se encuentra con el deber. Dice Kant al concluir la Kritik der praktischen Vernunft (Crítica de la razón práctica): "Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes, cuanto con más frecuencia y aplicación se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí." "Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer uns zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir." (26)

Después de Kant, el sentimiento estético no queda restringido a la categoría limitativa de lo bello. Ojetos que carecen de armonía y justa proporción serán considerados como bellos. Gracias a Kant tenemos otra idea de lo bello y de lo que puede llegar a ser bello. El secreto de toda la estética moderna y contemporánea radica en eso.

Para Hegel, Schelling y el idealismo alemán, así como para los poetas románticos, la belleza será presencia divina, encarnación, revelación de lo infinito en lo finito, representación sensible de la idea.

Lo bello es el principio de lo que nos acerca a lo absoluto, a lo divino. Y lo divino tiene un rostro oculto. Nuestro viaje hacia lo infinito esté lleno de peligros, mie-

dos, obstáculos. La divinidad oculta tiene un rostro tenebroso, del que sólo percibimos, adivinamos, algunos velos. El rostro de la divinidad será el del hombre mismo: un rostro atormentado, en lucha y contradicción consigo mismo. ¿Qué encontraremos en el fondo del abismo, el rostro de Dios o el de Satán? ¿A quién debemos creer a Novalis o a Baudelaire? ¿Será un rostro maravilloso? ¿Será, como lo quería Hölderlin, una luz cegadora? ¿O será esa órbita hueca, ese ojo sin párpado y sin fondo, esa mirada vacía de Dios con la que soñaron Jean-Paul, Nerval y Victor Hugo? ¿Cuál será el final de ese camino, de esa "noche oscura"? ¿qué encontraremos cuando por fin podamos dar "a la caza alcance"? Baudelaire responde:

"Que vengas del cielo o del infierno, ¿qué importa?,
 ¡Oh belleza! ¡monstruo enorme, aterrador, ingenuo!
 Si tus ojos, tu sonrisa, tu pie, me abren la puerta
 De un infinito que amo y que no conozco.
 De Satán ode Dios, ¿qué importa? Angel o Sirena,
 ¿Qué importa, si por ti -hada con mirada de terciopelo,
 Ritmo, perfume, luz, ¡oh, mi única reina!-
 El universo es menos feo y los instantes menos pesados?"

"Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
 Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!"

Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?
De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, -fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!-
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?"(27)

Gracias a los románticos podemos ver el otro lado de las cosas, la otra cara de la realidad. Abrimos la puerta y pasamos del otro lado del espejo: paisajes interiores, desiertos gobernados por la imaginación, mundos poblados de ausencias, donde a cada paso nos sorprenden lo infernal y lo divino, el ángel y la sirena, lo sublime y lo siniestro.

VI.- Kant. Notas.

1.- "...¿Donde estás, pensamiento? que debes de vez en cuando hacerte a un lado, ¿donde estás, Luz?. Hölderlin.

2.- Pienso en el libro de Jean-Francois Revel: Socrate fonctionnaire.

3.- Kant, Vorlesungen über Logik. Werke. Band VIII. Verlegt bei Bruno Cassirer. Berlin, 1923. (604 pp.) Las mejores traducciones de Kant al español son las de Manuel García Morente.

4.- Cf. Crítica de la razón pura.

5.- Cf. Crítica de la razón práctica y Fundamentación de la metafísica de las costumbres.

6.- Cf. Crítica de la razón práctica.

7.- Heidegger, Was ist das -die Philosophie? Verlag Gunter Neske Pfullingen. Tübingen, 1956. p. 45

8.- Paul Claudel, Parabole d'Animus et d'Anima: Pour faire comprendre certaines poésies de Rimbaud. Positions et propositions. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1965. pp. 27 y 28.

9.- Kant, Kritik der Urteilkraft. Werke. Band V. Verlegt bei Bruno Cassirer. Berlin, 1922. p. 279.

Crítica del juicio. Traducción de Manuel García Morente. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1981. p. 109

10.- Kant, Op. Cit. p. 306. Trad. Morente, p. 136.

11.- Kant, Op. Cit. p. 289. Trad. Morente, p. 119.

12.- Kant, Op. Cit. p. 311. Trad. Morente, p. 141.

13.- Kant, Op. Cit. p. 274. Trad. Morente, p. 104.

14.- Kant, Op. Cit. p. 275. Trad. Morente, p. 105.

15.- Kant, Op. Cit. p. 382. Trad. Morente, p. 213.

16.- Kant, Op. Cit. p. 383. Trad. Morente, p. 214.

17.- Kant, Op. Cit. p. 392. Trad. Morente, p. 223.

18.- Victor Hugo citado por Paul Eluard en Les frères voyants (Anthologie des écrits sur l'art). Editions Gonthier.

Paris, 1952. p. 11

19.- Hacemos un análisis de lo sublime en Kant a partir de la Kritik der Urteilskraft (Crítica del juicio), no de su ensayo precrítico titulado: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime).

20.- Este es el ejemplo que da Eugenio Trias en su libro: Lo bello y lo siniestro. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1988. p.11. Trias sostiene que el asco forma parte de lo siniestro.

21.- Novalis citado por Eugenio Trias, Op. Cit. p. 18.

22.- Rilke citado por Christine Pries en Das Erhabene. Acta Humaniora. VCH. Heidelberg, 1989. p. 169.

23.- Kant, Op. Cit. p. 319. Trad. Morente, p. 149.

24.- Eugenio Trias, Op. Cit. pp. 23 a 27.

25.- Kant, Op. Cit. p. 340. Trad. Morente, p. 171.

26.- Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Werke. Band V.

Verlegt bei Bruno Cassirer. Berlin, 1922. p. 174.

Crítica de la razón práctica. Traducción de Manuel García

Morente. Colección de filósofos españoles y extranjeros.

Librería general de Victoriano Suárez. Preciados, 48.

Madrid. MCMXIII.

27.- Baudelaire, Oeuvres complètes. Tome I. Les fleurs du Mal.

Hymne à la beauté. Bibliothéque de la Pléiade. Editions

Gallimard, 1975. p. 25

"I balanced all, brought all to mind,
 The years to come seemed waste of breath,
 A waste of breath the years behind
 In balance with this life, this death."

William Butler Yeats. (1)

VII.- El negro sol de la melancolía.

¿Quiénes son los poetas románticos?. Quizás los últimos humanistas defensores de la palabra, de la poesía, de la más profunda e íntima reflexión. Los últimos que en su tiempo tuvieron hambre y sed de grandeza.

Los que se arriesgaron en la batalla romántica fueron todos, por esencia, poetas. Y lo fueron efectivamente aunque tengamos músicos como Beethoven, Schubert o Schumann. Filósofos como Schelling o el propio Hegel. (2) Prosistas como Chateaubriand, Jean-Jacques Rousseau o los Hermanos Grimm. (3) Añado, sin duda, a los maestros de la literatura erótica de finales del siglo XVIII : el Marqués de Sade y Restif de la Bretonne. (4)

Los románticos, al igual que los surrealistas, nos recuerdan, nos hacen ver, que la vida no es un "estar vivo". La existencia del hombre no es la existencia de la planta. La vida humana es acción, erotismo, sorpresa, pasión, asombro, riesgo. Y ese riesgo debemos asumirlo. Grandioso. Es lo que nos hace ser hombres. Lo que nos separa

radicalmente del mundo de la piedra y del árbol. La conciencia es riesgo. Vivir peligrosamente, decía Nietzsche. (5) Y aunque sea en otro contexto, se refiere exactamente a lo mismo. Vivir la vida a fondo. Vivir hasta los límites de nuestras propias fuerzas, sin importar el precio. Hasta las fronteras de nuestra propia conciencia, de nuestra propia racionalidad. Hasta la locura, hasta el suicidio.

Ninguno de ellos, y esto hay que recordarlo, tuvo una vida fácil. Vivieron con pasión y con violencia, llegaron hasta los límites últimos. Hasta el suicidio: Kleist, Nerval. Hasta la locura: Hölderlin, Edgar Allan Poe, Schumann. Hasta la desesperación sorda y ciega de la perpetua agonía: Hoffmann. Hasta aquellos que, como en el famoso poema, morían porque no morían: Novalis, Schubert. Más cercano a nosotros, el propio Baudelaire muere sifilítico y afásico. Pero muere sobre todo marcado por su signo y su destino: el vértigo y la intensidad.

Hay, como en todo, honrosas excepciones. Jean-Paul (1763-1825) y Goethe (1749-1832) murieron en la tranquilidad de sus hogares, rodeados por sus seres queridos, reconocidos y admirados por la sociedad de la época. Pero no todos alcanzaron el éxito social, no todos fueron tan "afortunados".

A partir de la publicación del Werther (1774), el suicidio se pone de moda. Podemos hablar de una verdadera epidemia de suicidios a la Werther, no sólo en Alemania, sino también en Francia, Inglaterra y Holanda. El propio Goethe señaló con orgullo que hasta los chinos habían pintado a Werther y a Lotte en porcelana. Cuentan que cuando Napoléon lo conoció dijo: "Voici un Homme..." (con mayúsculas, por supuesto) y le aseguró haber leído siete veces el famoso libro.

"...Cuando la epidemia se hallaba en su apogeo, un oficial dijo: "Un tipo que se mata por una muchacha con la que no pudo acostarse es un idiota, y un idiota más o menos en el mundo no tiene importancia." Había muchos idiotas semejantes. Un "nuevo Werther" se suicidó con especial éclat: después de rasurarse cuidadosamente, peinarse la coleta y vestir ropa limpia, abrió Werther en la página 218 y lo puso sobre la mesa; luego abrió la puerta, revólver en mano, para atraer al público y, habiendo mirado en torno para asegurarse de que estaban prestando suficiente atención, levantó el arma hasta la altura de su ojo derecho y apretó el gatillo." (6)

Gracias a Goethe, el suicidio no sólo era admisible, sino elegante. El Werther se convirtió en algo mucho más importante que un simple personaje de novela. Era un modelo de vida, un estilo de fervor y desesperación.

En alguna ocasión Byron señaló que "ningún hombre ha tomado nunca una navaja en la mano sin pensar al mismo tiempo cuán fácilmente podría cortar el hilo plateado de la vida".(7) Goethe, el creador de un nuevo estilo internacional de sufrimiento y a pesar del enorme éxito de su obra, aborda el tema con precaución. El mismo cuenta que en su juventud era gran admirador del Emperador Ottón, quién se había apuñalado a si mismo. Pero finalmente, dice, descubrió que no tenía el valor suficiente para morir de ese modo:

"Por esta convicción me salvé del propósito, o en realidad, hablando correctamente, del capricho del suicidio. Entre una considerable colección de armas, poseía yo una costosa daga muy afilada. Cada noche la colocaba a mi lado y, antes de apagar la luz, probaba si podría lograr introducir la aguda punta una pulgada o dos, finalmente empecé a reirme de mi mismo, dejé de lado esas chifladuras hipocondriacas, y resolví vivir". (8)

Los románticos pensaban en el suicidio por la noche al acostarse y volvían a pensar en él por la mañana al afeitarse. Lo cierto es que o se suicidaban o escribían sobre el suicidio. Vivían en una mezcla de ficción, mito, sueño

y realidad. El suicidio era un acto literario, pero también una reflexión cotidiana. Un acto de solidaridad de la vida diaria, con algún héroe imaginario.

"El único deseo, escribía Sainte-Beuve, de todos los "Renes" y todos los "Chatterton" de nuestro tiempo es ser grandes poetas y morir." (9) Cuando le mostraron, al entonces joven de veinte años, Alfred de Musset un paisaje especialmente hermoso, dijo: "¡Ah! ¡Será un lindo lugar para suicidarse!". (10)

Flaubert, inclusive, confiesa en sus cartas de juventud que "soñaba con el suicidio". Y escribe refiriéndose a sus amigos de aquellos tiempos: "vivíamos en un mundo extraño, os lo aseguro; nos balanceábamos entre la locura y el suicidio; algunos de ellos se mataron, otro se ahorcó con su corbata, varios murieron enviciados para huir del aburrimiento; ¡era muy bello!". (11)

El suicidio era para ellos el supremo, el dramático gesto de desprecio hacia el insípido mundo burgués.

Heinrich von Kleist (1777-1811) es quizás el ejemplo "clásico" del suicidio romántico. El veinte de noviembre de 1811, Kleist y su amiga Henriette Vogel, se instalan en una posada de Potsdam, cerca de Berlín. Juntos escriben varias cartas de despedida. Ella a su marido; él a su hermana y amigos. Al día siguiente, ambos se suicidan a

orillas del lago Wannsee. Kleist disparó al corazón de Henriette y luego dirigió a su propia boca el cañón de la pistola. Él tenía treinta y cuatro años, ella no había cumplido los treinta.

Al inicio de su libro: La Alemania romántica, Marcel Brion relata con detalle el trágico episodio. Al posadero Stimming "no le preocupaba saber quiénes eran aquel hombre y aquella mujer tranquilos, joviales, que se miraban con cariñosa alegría. Habría podido decir que nunca vió a dos seres que dieran tal impresión de serenidad." Toda la familia "quedó conquistada por la amabilidad y alegre animación de los desconocidos." "Después de la comida del mediodía declararon que iban a pasear en torno al lago y deseaban que a las tres les llevaran café a la orilla. ... Stimming envió a su sirvienta, la señorita Riebisch, a poner una mesa y dos sillas en el lugar indicado. Entre tanto, ellos andaban alegremente entre los pinos y tiraban piedras al agua. ... "

"Bebieron el café que la señora Riebisch les había puesto en la mesa de hierro, y luego la desconocida señora pidió a la sirvienta que hiciera el favor de ir a lavar la taza y se la volviera a traer. Un instante después de haberse alejado oyó un disparo, al que no prestó atención, y luego, al cabo de otros cincuenta pasos, una nueva detonación. Sin

duda la despreocupada pareja se divertía tirando al blanco, como hacen a veces los paseantes domingueros, pero el silencio cayó en el bosque, pesado y siniestro. Cuando volvió con la taza limpia en la mano ya no se oían conversaciones ni risas. Los desconocidos no estaban sentados en la mesa. La señora Riebisch miró en derredor: vio primero el cuerpo de la mujer, medio acostado, medio sentado en la falda de un montículo, con las manos cruzadas sobre el pecho. A su lado yacía el cadáver del hombre, casi arrodillado ante ella, con una pistola en la mano." (12)

Heinrich von Kleist y Henriette Vogel decidieron morir y morir juntos. Su muerte no fue un acto de desesperación. No huían de la sociedad, no obedecían al imperativo de un amor irrealizable, ni a la "epidemia" de suicidios que estaba de moda. Habían decidido morir hacia mucho tiempo. La resolución nació en ellos en el mismo momento en que se vieron por primera vez, dos años antes, en un salón de Berlín.

Se ha escrito mucho sobre la muerte de Gérard de Nerval (1808-1855). Su suicidio ha sido explicado de diversas formas: locura, neurósis sexual, leyes de una psicología oscura, exigencias espirituales, profundización en el misticismo, miseria económica y miseria moral, 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 razgos paranoi-des. Su médico, el doctor Blanche, con quién 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 persona. 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, uno de los barrios más pintorescos y sórdidos del viejo Paris. Se ahorcó con una cinta de delantal que, en medio de su crisis, creyó que era el cinto 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.

El por qué del suicidio de Nerval lo encontramos, aunque en un lenguaje cifrado, en su famoso soneto El desdichado, cuyo primer título es significativo: Le destin (El destino). Nerval, el poeta, hace un recuento de su propia vida:

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 del túmulo, tú que me has consolado,
Devuélveme el Posilipo y la mar de Italia,
La flor que amaba tanto mi corazón desolado,
Y la parra donde la rosa se une a la vid.

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

Y vencedor dos veces traspasé el Aqueronte:
Modulando por turno en la lira de Orfeo
Los suspiros de la santa y los gritos del hada."

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."(13)

Nerval escribe estos versos en 1853, un año antes de suicidarse. 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. Con El desdichado , 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. Todo es incertidumbre y nostalgia, todo angustia y resignación.

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 este extraordinario poema de soledad. Uno de los más extraños y bellos sonetos escritos en lengua francesa.

Pero no todos los románticos tuvieron el "privilegio" de decidir su muerte. Pasamos del suicidio, a la locura, al dolor y al delirio.

Friedrich Hölderlin (1770-1843) vive en realidad dos vidas: treinta y seis años lúcido y veintisiete años en la "noche de la locura". Profundamente significativo es el testimonio del carpintero Zimmer, que vivió al cuidado de Hölderlin y compartió con él los veintisiete años de su "segunda vida". Dice en 1836 el carpintero Zimmer:

"Ha estado en mi casa desde que lo soltaron de la clínica, donde estuvo dos años. Lo medicaron, lo revisaron y volvieron a revisar, sin encontrar lo que tenía. A nadie le ha dicho si le hace falta algo. A decir verdad, no le hace falta nada. Es lo que tiene de más lo que lo volvió loco."

"Si se volvió loco no fue por falta de espíritu, sino por sabio. Cuando un vaso está demasiado lleno y se tapa, necesariamente estalla. Y entonces, cuando se recogen los pedazos se ve que todo lo que estaba dentro se ha derramado. Todos nuestros sabios estudian demasiado."

"Todos sus pensamientos se han detenido en un punto en torno al cual dan vueltas y vueltas sin cesar. Como un vuelo de palomas alrededor de una veleta, sobre el techo. Dan vueltas en redondo todo el tiempo hasta caer, hasta que ya no tienen fuerzas. Créame, es lo que lo volvió loco. Todo el día están ahí sus pobres libros, abiertos sobre la

mesa y cuando está solo, de la mañana a la noche, lee para sí mismo pasajes enteros en voz alta, declamando como un actor, con aires de querer conquistar el mundo. No vale la pena obstinarse así, siempre sobre la misma cosa, es lo que llaman la "idea fija"..."

"Se levanta con el sol. No soporta estar en la casa y se pasea por el jardín. Se tropieza con las paredes, recoge hierbas y flores, hace ramos y los destruye. ... Todo el día habla en voz alta, preguntándose y contestándose cosas -todo el tiempo- y sus respuestas casi nunca son afirmativas. Hay un fuerte espíritu de negación en él."

"Cuando está cansado de haber caminado se retira a su cuarto y declama con la ventana abierta, en el vacío. No sabe cómo hacer para deshacerse de tanta sabiduría... Sus palabras confusas tienen a menudo mucho sentido."(14).

El propio Hölderlin recibe con júbilo la idea de la muerte. En el poema A las Parcas (An die Parzen), dice:

"¡Bienvenida la paz del mundo de las sombras!
Contento voy aunque sin lira vaya
a la tiniebla: si por una vez
viví como los dioses, ya nada necesito".

"Willkommen dann, o Stille der Schattenwèit!

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel

Mich nicht hinabgeleitet; Einmal

Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarf's nicht".(15)

Edgar Allan Poe (1813-1849) también fue víctima del delirio. Admirador y traductor entusiasta de Poe, Charles Baudelaire relata la muerte del escritor norteamericano en su ensayo: Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres:

"...tenía trabajo en Nueva York y se fue el cuatro de octubre, quejándose de temblores y mal^lstar. Sintiendo bastante mal, llegó a Baltimore el día seis por la tarde, mandó su equipaje al embarcadero desde el cual debía dirigirse a Filadelfia, y entró en una taberna para tomar un excitante cualquiera. Ahí, desgraciadamente, se encontró con viejos conocidos y se demoró. A la mañana siguiente, entre las pálidas brumas del amanecer, un cadáver fue encontrado en la calle, -¿así debe decirse?- no, un cuerpo todavía vivo, pero marcado por la Muerte con su sello real. En ese cuerpo, del que se ignoraba el nombre, no se encontraron ni papeles ni dinero, y se le llevó al hospital. Ahí, Poe murió en la tarde del domingo siete de octubre de 1849, a la edad de treinta y siete años, vencido por el delirium tremens, ese horrible visitante que había habitado ya en su cerebro una o dos veces. Así desapareció de este mundo uno de los más grandes héroes literarios, el hombre de genio que había escrito en El gato negro estas fatídicas palabras: "¡Qué enfermedad es comparable al alcohol!".

"Esta muerte es casi un suicidio, -un suicidio preparado desde hace tiempo. Por lo menos, causó escándalo. El clamor fue grande y la virtud dio rienda suelta a su canto enfático, libre y voluptuoso. Las oraciones fúnebres más indulgentes no pudieron tomar el lugar de la inevitable moral burguesa, que no pudo faltar en una tan admirable ocasión. ... Aquél que había franqueado las alturas más arduas de la estética y se había sumergido en los abismos menos explorados del intelecto humano, aquél que, a través de una vida que se asemeja a una tempestad sin reposo, había encontrado nuevos medios, procedimientos desconocidos para sorprender a la imaginación, para seducir a los espíritus sedientos de lo Bello, acababa de morir algunas horas antes en una cama de hospital, -¡qué destino!. ¡Y tanta grandeza y tanta desdicha, para provocar un torbellino de fraseología burguesa, para convertirse en alimento y tema de periodistas virtuosos!". (16)

El "infierno musical" en el que cae Robert Schumann, (1810-1856), afectado por la enfermedad que provocará su locura y su muerte, ha sido comparado al infierno musical pintado por el Bosco en el tríptico del Museo del Prado.

Lector apasionado de Jean-Paul, Goethe y Schiller, el joven Schumann duda entre la música y la literatura. Desde 1844 son cada vez más frecuentes e intensas sus llamadas "depresiones nerviosas" y sus ideas suicidas. Lo persigue la idea de que una de sus hermanas se suicidó a los dieciséis años. Con el tiempo su situación se agrava. Las depresiones se acompañan de dificultad en el habla. Padece alucinaciones auditivas, espléndidas y aterradoras. Habla en voz alta durante noches enteras. Piensa que es capaz de matar a alguien en un momento de inconsciencia. El veintisiete de febrero, para escapar a la locura, se tira al río Rhin. Lo rescatan. Pero la crisis ha sido definitiva. Delira. Se le interna en el asilo de Enderich, cerca de Bonn, donde muere dos años más tarde, a la edad de cuarenta y seis años, el veintinueve de julio de 1856. (17)

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) vivió en un mundo desgarrado por la dualidad e intentó rescatar la Unidad originaria. En la obra del poeta podríamos subrayar la oposición que se da entre lo real y lo ideal, entre el mundo superior del sueño y el mundo inferior de la vida. Hoffmann trató de llegar a la totalidad por vías distintas: el sueño, el alcohol, la música y, sobre todo, los "paraísos artificiales".

Murió a los cuarenta y seis años de fiebre nerviosa, "tabes" y agotamiento moral, después de un largo período de depresión y parálisis por ataxia motora. Las causas de su agotamiento fueron la tensión nerviosa que le producía su afán de invención fantástica, su aptitud visionaria y su inestabilidad emocional.

"Hoffmann se burlaba de sus males con una ironía amarga que recuerda a Heine, pero en el fondo poseía un amor a la vida tal que le hizo gritarle a su amigo Hitzig en respuesta al comentario de éste de que la vida, después de todo, no era tan bella : "¡Vivir, vivir a cualquier precio!". (18)

La vida y la obra de Novalis (1772-1801) están íntimamente relacionadas con la figura de su amada Sophie von Kühn. Una joven adolescente de trece años, que se convertirá en una imagen mítica para el poeta, después de su muerte por tuberculosis, el diecinueve de marzo de 1797, a los dos años de haberla conocido. Su amor por ella continúa después de la muerte. Ella vive para él, lo acompaña, lo rodea. El veintiocho de marzo Novalis escucha: "el llamado del mundo invisible", "der Beruf zur unsichtbaren Welt". El trece de mayo vive junto a la tumba de su novia una experiencia extraordinaria: los límites del espacio y del tiempo desaparecen; ve y siente a Sophie cerca de él, ve "la aurora

de la vida nueva": "Fue el primer sueño, el único -y sólo entonces nació en mí el sentimiento de una fe eterna, inmutable, en el cielo de la noche y en su luz, la Amada".

"Es war der erste einzige Traum -und erst seitdem fühl ich ewigen unwandelbaren Glauben an der Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte". (19)

El VI poema de los Himnos a la noche (Hymnen an die Nacht), que lleva por título: Sehnsucht nach dem Tode (Nostalgia de la Muerte), dice en una de sus estrofas finales:

¿Qué es lo que nos detiene aún aquí?,
 Los amados descansan hace tiempo.
 En su tumba termina nuestra vida,
 Vivimos de dolor y de miedo.
 Ya no tenemos nada que buscar-
 Harto está el corazón -vacío el mundo".

"Was hält noch unsre Rückkehr auf,
 Die Liebsten ruhn schon lange.
 Ihr Grab schliesst unsern Lebenslauf,
 Nun wird uns weh und bange.
 Zu suchen haben wir nichts mehr-
 Das Herz ist satt -die Welt ist leer."(20)

El anteriormente citado Marcel Brion, ensayista francés dedicado al estudio del romanticismo alemán y uno de los grandes intérpretes de la Alemania romántica, nos habla de los últimos momentos de la vida de Novalis, que muere a los veintinueve años:

"La muerte de Novalis fue exactamente como él la había deseado y a la que hacía tiempo se había preparado. Ya estaba en compañía de los suyos y "los suyos" eran Sophie von Kühn, muerta a los quince años; su hermano Bernhard ahogado a los catorce ... Desde hacía algunas semanas, su tos había disminuido y dormía mejor por las noches. A pesar de los avances que hacía la tisis en su organismo agotado, Novalis hablaba con animación de sus propios trabajos y de los de sus amigos. El 19 de marzo celebró con grave y feliz emoción el aniversario de la muerte de Sophie."

"El 25, a las seis de la mañana, cuenta Tieck, le rogó a su hermana que le llevara algunos libros, después pidió el desayuno y, hasta las nueve, se entretuvo afectuosamente con las personas que le rodeaban. Obedeciendo a su deseo, su hermano se sentó al piano y empezó a tocar... Se adormeció en las olas de la música, mientras pasaban dulcemente las horas de esa última etapa del viaje terrestre, y sin despertar, sin hacer un solo movimiento ni exhalar un solo suspiro, pasó sin darse cuenta de los brazos de la vida a los de la muerte." (21)

La tradicional imagen de Franz Schubert (1797-1828) es la de un músico-poeta perseguido por la muerte. Su actitud frente a ella tiene sin embargo un doble aspecto. Es a veces el hombre vencido, el que se abandona y hunde en el dolor, el que piensa en la muerte como en un consuelo. Otras, se muestra rebelde y desesperado frente a la fatalidad de su destino. Sus bruscos y angustiosos contrastes musicales crean, en ocasiones, un verdadero universo de pesadilla: Erlkönig (Rey de los elfos). Las conocidas Lieder (Canciones) que son, según algunos comentaristas, lo mejor de Schubert, están llenas de paisajes paradisíacos y maléficos.

Desde 1823, Schubert padece graves malestares de origen sifilítico. Los fármacos de la época le ofrecen un alivio más aparente que real. El mismo se encuentra deprimido y se hace pocas ilusiones: "Imagínate, le escribe a un amigo, a un hombre cuya salud no se recupera nunca y que por la tristeza que esto le causa, ve cómo su estado empeora en vez de mejorar". Su organismo debilitado no pudo resistir una tifoidea que lo acabó en tres semanas. Murió en el mes de noviembre de 1828, a los treinta y un años. Algunos testigos cuentan que, en sus últimos momentos, murmuraba el nombre de Beethoven. (22)

Hölderlin decía: "Donde el peligro crece, crece también lo que salva". "Wo aber die Gefahr ist, wächst das Rettende auch."(23) Los poetas románticos vieron crecer el peligro, vieron crecer el desierto y lo arriesgaron todo. Su lucha fue un combate de individuos solos. Ciertamente es que el solipsismo no existe. No hay soledad absoluta para el hombre. Pero aislados en su tiempo, se convirtieron en melancólicos y solitarios. Y eso los obligó a bajar hasta el fondo de sí mismos para encontrar una solidaridad más profunda.

Los románticos: nuestros contemporáneos. Hombres que asumieron sus vidas con plenitud, con autenticidad. Hombres que vivieron "peligrosamente", a la manera de Nietzsche. Trascendieron los límites del sueño, de la locura, de la enfermedad. Avanzaron en la tiniebla, en el abismo. Bajaron a los infiernos, sin luz, sin compañía. Únicos testigos del delirio y del dolor. Bajaron a la noche, en un viaje sin retorno.

Que no nos sorprenda la profunda relación del pensamiento de Heidegger con los románticos, cuando dice: "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."

"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 Welzeit vollständig zu der dürftigen Zeit." (24)

VII.- El negro sol de la melancolía. Notas.

1.- "Todo lo consideraré, todo lo tomé en cuenta,
Los años por venir parecían un desperdicio de aliento,
Un desperdicio de aliento los años pasados
Comparados con esta vida, esta muerte."

William Butler Yeats.

2.- Aunque no es la clasificación tradicional, me parece necesario incluir a Hegel y al Idealismo alemán, dentro del movimiento romántico.

3.- Hay que reflexionar en el hecho de que los precursores y teóricos más importantes del movimiento romántico sean dos prosistas: Chateaubriand y Rousseau.

4.- Este tema merece un capítulo aparte. En lo que se refiere al Marqués de Sade, véase Adriana Yáñez, El movimiento surrealista, capítulo Eros y poesía. Joaquin Mortiz. Menos conocido, Restif de la Bretonne, véase una de sus más importantes y divertidas novelas: Le paysan perversi, seguida de: La paysanne perversie. Les classiques interdits. Editions Jean-Claude Lattès. Paris.

5.- Cf. Nietzsche, La gaya scienza y Así hablaba Zarathustra, fragmentos citados en el capítulo: Dios ha muerto.

6.- A.Alvarez, The savage God. Traducción al español: El Dios salvaje. (Un estudio del suicidio). Editorial Novaro. México, 1973. p.217.

7.- y 8.- Ibidem, p. 219.

9, 10 y 11.- Ibidem, p.221.

Marcel Brion, La Alemania romántica. Barral Editores. Barcelona, 1971. pp.9 a 11.

13.- Nerval, Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin. Librairie Droz. Genève, 1969. p.5.

14.- Gilles Jallet, Hölderlin. Editions Seghers. Paris, 1985. pp. 76 a 79.

15.- Versión de Jaime García Terrés, Baile de máscaras. Ediciones del Equilibrista. México, 1989. p.153. Ver también: Hölderlin, Obra completa en poesía. Tomo I. Edición bilingüe. Libros Rio Nuevo. Ediciones 29. Barcelona, 1978. p.100.

16.- Baudelaire, Curiosités Esthétiques. L'art romantique. Editions Garnier Frères. Paris, 1962. pp. 604 y 605.

17.- Cf. The Larousse Encyclopedia of Music. Edited by Geoffrey Hindley. Hamlyn. Hong Kong, 1978. p. 278.

18.- Marcel Brion, Op. Cit. Tomo II, p. 230.

19.- Novalis, Hymnen an die Nacht. Edition bilingue aleman-français. Aubier Montaigne. Paris, 1943. p. 11.

20.- Novalis, Op.Cit. pp.114 a 116.

21.- Marcel Brion, Op.Cit. pp. 125 y 126.

22.- Cf. Larousse, Op.Cit. p. 273.

23.- Hölderlin citado por Heidegger en Holzwege (Sendas perdidas). Del ensayo: Wozu Dichter? (Para qué poetas?) Vittorio Klostermann. FRankfurt am Main, 1950. p.273.

24.- Ibidem p. 248.

"Hinunter in der Erde Schoss,
 Weg aus des Lichtes Reichen...
 Gelobt sei uns die ewge Nacht,
 Gelobt der ewege Schlummer."

Novalis.(1)

VIII.- Verdadero y falso romanticismo.

Se ha escrito mucho y muy mal sobre el romanticismo. Lamentablemente no contamos (casi) con estudios serios y precisos sobre las principales tesis románticas. Peor aún, se ha menospreciado este aspecto de nuestra tradición cultural. (2)

El vocablo romántico ha sido despojado de su verdadero contenido. Cuando hablamos de romanticismo pensamos, por deformación o por ignorancia, en algo vago, discursivo, sentimental, cursi... Estamos acostumbrados a asociar el romanticismo con el verbalismo, la espontaneidad o la elocuencia. Lo vemos como un idealismo confuso y desordenado.

Pensamos en el romanticismo pálido y teatral: los golpes de pecho, la Musa de Musset, los paisajes de Lamartine, los chalecos rojos, las patéticas y dolorosas escenas en los cementerios, el rosa azulado de los atardeceres de calendario... Asociamos también el romanticismo con un concepto equivocado de libertad. Y, como afirma André Breton, "nada hay más peligroso que tomarse libertades con la libertad".(3)

En el conocido poema La nuit de Mai (La noche de Mayo, 1835), Alfred de Musset establece un diálogo entre la Musa y el Poeta. La Musa llama al genio, al creador para que supere la tristeza, la depresión y busque nuevos horizontes. El Poeta se nos presenta como un hombre traicionado, vacío, casi perdido en el dolor. Este es el primer poema que escribe Musset después de su ruptura definitiva con George Sand. A pesar del tono general del texto, que es de un sentimentalismo exacerbado, rescatamos algunos versos admirables:

"Les plus désespérés sont les chants les plus beaux".

"Los más desesperados son los cantos más bellos".(4)

Otro ejemplo de lo que llamamos "falso" romanticismo, lo encontramos en las Méditations poétiques (Meditaciones poéticas, 1820), de Lamartine. Sobre todo en los poemas: Le lac (El lago), L'isolement (El aislamiento), Le vallon (El valle), L'automne (El otoño).

"Que el viento que gime, la caña que suspira,
Que los ligeros perfumes de tu porte aromático,
Que todo lo que se oye, lo que se ve o se respira,
Todo diga: "¡Ellos han amado!". "

"Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: "Ils ont aimé!"." (5)

El verdadero romanticismo ni gime, ni suspira, envuelto en un halo de femeninos perfumes. Yo pregunto: ¿podemos hablar despectivamente o comparar a Novalis, a Hölderlin, a Jean-Paul o a Nerval, con todo eso que podemos llamar la "gran farsa romántica"?

En su ensayo sobre Nerval, Xavier Villaurrutia nos habla de "el más romántico de los poetas del romanticismo francés y el más y mejor penetrado por el romanticismo alemán".(6) El ejemplo no podía ser mejor. El verdadero romanticismo francés lo representa, sin duda alguna, la obra de Gérard 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..."(7) 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 estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes en la poesía moderna." (8)

Podríamos añadir algunas otras características esenciales del verdadero romanticismo: la profundidad, la intensidad y la interiorización. Porque el romanticismo fue ante to-

do un movimiento involutivo, reflexivo, interior. Un bajar a los infiernos. Fue como un naufragio, por dentro. (9)

Pensemos en los verdaderos románticos, en el verdadero romanticismo que aquí nos ocupa. Pensemos en Hölderlin: ese genio deslumbrado, solo, terriblemente solo en el epicentro de su propio ser. Único testigo del avance de su propia sombra. Hölderlin: el visionario, el profeta. Ciego y sordo para las realidades de la tierra: el ausente, el extranjero. Ahogado de tanta noche, de tanta orfandad. En medio de su desierto: abierto a todos los silencios. Alejado de su propia conversación. Enajenado, alienado, separado de sí mismo, hecho "Otro".

El "Otro" es uno de los grandes temas de la literatura romántica. Después de Hölderlin, Nerval dirá: "Je suis l'autre" (Soy el otro). Años más tarde Rimbaud corrige: "Je est un autre" (Yo es otro). Y así sucesivamente, hasta llegar a Piedra de sol, donde Octavio Paz dice: "Soy otro cuando soy".

Pensemos también en Jean-Paul Richter: el amo y maestro del sueño, el pintor minucioso de paisajes interiores. El que nos hace pasar del otro lado del espejo, el que nos rodea de un universo fantástico, donde todo está permitido, donde todo es posible.

Jean-Paul: el ángel y el demonio. Mensajero de Dios y embajador del diablo. Nos muestra la felicidad extrema y el extremo terror. Su canto puede ser tan dulce y bondadoso, la alegría puede ser tan intensa, que los personajes desfallezcan, como en el caso de Walt cuando escucha el diálogo de Dios consigo mismo. (10) Pero su palabra es también apocalíptica. El sueño se convierte en pesadilla. Es el primero de los románticos que pone en boca de Cristo el: "No hay Dios", "Es ist kein Gott". (11) Estamos solos. El desierto crece. Después de la muerte nadie cierra las heridas. Es el reino de la orfandad y de la desesperanza. Es la descripción de los campos de batalla, del sufrimiento, de la agonía, de la sangre y del terror. Hombres mutilados, cuerpos en descomposición, figuras sin cabeza, siluetas sin manos, rostros de hombres sin ojos...

Nada resultaría más fácil que añadir, al pretendido desorden romántico, algún otro concepto confuso, alguna sombra más para oscurecer su propia noche. No vamos a caer aquí en ese tradicional error. Tampoco vamos a buscar, en una aparente voluntad de rigor, etiquetas, definiciones, que falsean de fondo el espíritu romántico. Los románticos van mucho más allá que eso. Friedrich von Schlegel le escribía en una carta a su hermano August:

"No te puedo enviar mi explicación de la palabra romántico ("Romantisch"), ya que consta de ciento veinticinco páginas".(12) Lo más probable es que la explicación en cuestión nunca haya existido. Friedrich von Schlegel quería simplemente poner en evidencia el carácter indefendible del término.

Al movimiento surrealista le debemos sin duda el rescate del romanticismo y la revaloración de sus verdaderos contenidos. Apollinaire decía de Gérard de Nerval que de haberlo conocido lo habría amado como a un hermano, como a un alma gemela. (13)

Gracias a Paul Eluard tenemos hoy los preciosos textos manuscritos de Les Chimères (Las Quimeras). Eluard conservó los manuscritos originales con anotaciones hechas por el propio Nerval. Las indicaciones son indispensables para una interpretación correcta 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 densidad. El mismo escribe, entre malicioso e irónico, refiriéndose a Las Quimeras, en su dedicatoria a Alejandro Dumas:

"No son más oscuras que la metafísica de Hegel o las Mémorables de Swedenborg, y perderían su encanto al ser explicadas, si esto fuera posible, concedame usted al menos el mérito de la expresión..." "Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les Mémorables de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression..."(14)

Cuando Albert Béguin, el gran intérprete, poeta y traductor de los románticos alemanes, leyó por primera vez un sueño de Jean-Paul Richter, pensó: esto es surrealismo.(15) Y efectivamente el surrealismo heredó lo mejor del romanticismo. Supo buscar en los románticos sus verdaderas raíces, su verdadera tradición revolucionaria.

La pequeñez de los comentaristas y de las escuelas literarias ha negado la grandeza romántica. Lo pequeño, por tradición, se ensaña contra lo grande. Ciertamente es que hemos heredado una concepción falsa y deformada de lo que fue el verdadero romanticismo. Pero la vulgar reputación "romántica", se la debemos también a los malos lectores, a los letrados y semiletrados maestros de escuela, profesores encargados de ordenar y clasificar el alma romántica. Los románticos repiten una y otra vez la palabra "genio".(16) Ellos también necesitan lectores con genio, con ingenio. Lectores inteligentes, con imaginación. Lectores profundos, con experiencia interior.

VIII.- Verdadero y falso romanticismo. Notas.

- 1.- "Descendamos al seno de la tierra,
Lejos del reino de la luz...
Alabada sea la Noche eterna,
Alabado el eterno sueño".

Novalis, primeros versos del poema: Sehnsucht nach dem Tode.
(Nostalgia de la muerte). Hymnen an die Nacht. Aubier
Montaigne. Paris, 1943. p. 113.

2.- La excepción es el extraordinario estudio de Albert
Béguin, L'âme romantique et le rêve. Librairie José Corti.
Paris, 1939. Traducción al español en el Fondo de Cultura
Económica.

3.- Breton citado por Xavier Villaurrutia en su ensayo:
La poesía de Nerval. Obras. Fondo de Cultura Económica.
México, 1953. p.894.

4.- XIXe Siècle. Lagarde et Michard. Bordas. Paris, 1969.
p. 212.

5.- Ibidem, p. 90.

6.- Xavier Villaurrutia, Op. Cit. p.894 y 895.

7.- Ibidem, p.894.

8.- Ibidem, p. 895.

9.- "El romanticismo fue ante todo una interiorización de la visión poética". Octavio Paz, Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1974. p.93.

10.-Cf. Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve. Librairie José Corti. Paris, 1939 p. 174.

11.-Cf. Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei. (Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio de Mundo: No hay Dios.) De la novela, Siebenkäs. Edición bilingüe alemán-francés. Aubier, editions Montaigne. Paris, 1963. pp. 446 a 457.

12.- Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, L'Absolu littéraire. Editions du Seuil. Paris,1978. p.15.

13.- André Billy amigo personal de Apollinaire dice: "Gérard de nerval es según yo el escritor que más se le parece, principalmente en su prosa que es exquisita..." Guillaume Apollinaire. Editions Seghers. Paris, 1954. p.39.

14.- Nerval, Oeuvres. Classiques Garnier. Paris, 1986. p.503.

15.- Cf. Albert Béguin, Choix de rêves. Librairie José Corti Paris, 1964. p.9.

16.- Ver la explicación que hace Kant sobre el genio como un "don natural", en la Crítica del Juicio.

"Le rêve est vrai. Tous les rêves sont vrais".

Antonin Artaud. (1)

IX.- El movimiento surrealista: convergencias.

El punto de partida del surrealismo es una toma de conciencia y un rechazo de los límites que definen la condición humana. Un rechazo de la evidencia absurda del escándalo de ser y de ser limitado sin conocimiento de sí. André Breton afirma que lo que llamamos la vida de un hombre se define por "la manera como parece haber aceptado la inaceptable condición humana". (2)

En este sentido, el surrealismo retoma los principios fundamentales del romanticismo: expresa la nostalgia y el deseo de un estado casi perfecto del ser. En ambos casos se trata de una conciencia herida, de una dolorosa contradicción entre la evidente grandeza de la vocación humana y la realidad de su condición limitada.

Cuando Rimbaud decía: "La verdadera vida está en otra parte. No estamos en el mundo," se unía a las lamentaciones románticas acerca de la inadecuación de la realidad al deseo y al sueño. Sin embargo, se operaba ya en él un giro que los surrealistas habrían de acentuar. Los surrealistas parten de los fundamentos del romanticismo alemán, rescatan sus verdaderos valores, sus figuras esenciales, y llevan hasta sus últimas

consecuencias las formas literarias de Jean-Paul, Hölderlin o Novalis, pasando por el idealismo satánico de Baudelaire y la rebeldía de Lautréamont.

"Cambiar la vida", decía Rimbaud. Y el lema fundamental del romanticismo alemán y de los surrealistas franceses será la idea de una vida más rica, más bella y más profunda de la que viven la mayoría de los hombres. Existen en el hombre dominios inexplorados, nuevas fuentes aún por descubrir. Apollinaire hablaba de "esperar la aventura en todas partes". Apollinaire, el "inventor" de la palabra "surrealismo", palabra que define la corriente literaria que él mismo inicia. Antes que él, Nerval había hablado de una literatura "supernaturalista".

Surrealistas y románticos son, por definición, los que se aproximan a las fronteras y a los límites, los que juegan con las sombras para ver la realidad. La ambición surrealista, dice Paul Eluard, es construir un mundo "a la medida inmensa del hombre". Lautréamont decía: "La poesía debe ser hecha por todos, no por uno". "La poésie doit être faite par tous, non par un". Y Eluard comenta la frase:

"Los hombres han devorado un diccionario y lo que ellos nombran existe. Lo innombrable, el fin de todo, comienza en las fronteras de la muerte impensable. Poco importa el que habla y poco importa lo que dice. El lenguaje es común

a todos los hombres y no son las diferencias de idioma, aunque nos parezcan nocivas, las que pueden comprometer gravemente la unidad humana, sino más bien esta prohibición, siempre formulada, al menos en nombre de la razón práctica, en contra de la libertad absoluta de la palabra...". "La poesía involuntaria, aunque sea banal, imperfecta, vulgar, está hecha de las relaciones entre la vida y el mundo, entre el sueño y el amor, entre el amor y la necesidad." (3)

El surrealismo reacciona violentamente contra la idea de una medida humana, heredada de la cultura greco-cristiana. El odio de Aragon a Anatole France, que encarna "todo lo mediocre del hombre, el limitado, miedoso... rosal que piensa"; el desprecio de Breton a los "defensores del orden"; el horror de Bataille frente al "amor tibio". Todo esto traduce el rechazo de una visión del mundo organizado, sujeto a reglas, que asegura una tranquilidad intelectual en una zona intermedia de la conciencia, que no alteran ni la quietud ni el entusiasmo.

El entusiasmo constituye una de las características esenciales del romanticismo. Para los antiguos griegos la palabra entusiasmo que ría decir literalmente: "Dios en nosotros". Mme de Staël recoge este significado y dedica varios capítulos de su libro: De l'Allemagne, al estudio y análisis del término, situándolo como uno de los temas fundamentales del romanticismo alemán. (4)

Las nociones de límite, de ley, de naturaleza humana, las ideas de división entre el bien y el mal, entre el alma y el cuerpo, son rechazadas por románticos y surrealistas como tantos otros lastres del intelecto que le impiden ir más allá de lo posible. Son, en este sentido, lo contrario de una sabiduría: ponen los valores de intensidad por encima de los valores de equilibrio, prefieren la violencia a la paz, la inquietud al reposo, el silencio o el grito al simple enunciado. Como si a través del exceso se pudieran romper las paredes que delimitan nuestra condición.

El delirio verbal, la pasión erótica, la voluntad de escándalo, las geografías y paisajes interiores, los paraísos artificiales, todo tiende a ensanchar el dominio del hombre y a enriquecer su universo. En Novalis es el amor como religión, en Jean-Paul el sueño como poesía, en Breton la pasión por la vida, en Artaud la crueldad... Todos ellos son hombres que han tendido desesperadamente a un límite y que a su vez proyectan en nosotros su afán de una condición sin límites. La existencia media, la existencia "normal", lo que llamamos (con todo el acento de la mediocridad) "vida cotidiana", es lo que todos ellos rechazan. Artaud lo define diciendo: "Vivimos como si el nacer apestara ya a muerte".(5)

Ni Baudelaire, ni Poe, ni De Quincey, ni Hoffmann, ni más tarde los surrealistas, vieron en los paraísos artificiales una evasión del mundo, un escape, una fuga. Este sería, para ellos, un enfoque pequeño burgués, carente de profundidad. Por el contrario, vieron en el alcohol, en el opio, en el hachish una nueva manera (al menos momentánea) de borrar las fronteras del tiempo y del espacio. Tampoco debemos olvidar un rasgo que los une: su inquebrantable voluntad de escándalo. Dejemos a un lado la tediosa seriedad de las interpretaciones tradicionales, recordemos que los románticos reinventaron la ironía y releamos sin prejuicios Los Paraísos artificiales (Les paradis artificiels) de Baudelaire, o las extraordinarias Confesiones de un comedor de opio inglés (Confessions of an english opium-eater) de Thomas De Quincey.

Dice Baudelaire en uno de sus Pequeños poemas en prosa (Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose.): "Hay que estar siempre ebrio. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir el horrible peso del Tiempo que vence nuestras espaldas y nos inclina hacia la tierra, hay que embriagarse sin tregua. ¿Pero de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que prefieran. Pero embriáguense". "Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous". (6)

Surrealismo y romanticismo no son un capricho intelectual. No son tampoco filosofías en el sentido escolar o sistemático del término. No demuestran tesis alguna en base a razonamiento abstracto. Por el contrario, quieren sumergirse en la vida y no en la zona de las abstracciones. Y sin embargo, son una filosofía en el sentido más amplio de la palabra, ya que expresan una concepción del mundo y del hombre frente al universo de lo posible.

Románticos y surrealistas intentan reestablecer la unidad del hombre con el mundo. Viven la nostalgia de un estado anterior, donde la conciencia no estaba ni fragmentada ni escindida. La tradición humanista y cristiana es particularmente responsable de esta separación entre el espíritu y la experiencia. Situación que caracteriza fundamentalmente al hombre occidental. Se pretende descubrir al hombre como totalidad: totalidad inacabada y sin embargo capaz de comprenderse como Una. Se trata de crear ciertas condiciones necesarias que hagan posible la vivencia del "instante privilegiado". Es entonces cuando se alcanza el lugar descrito en el Segundo Manifiesto Surrealista, lugar donde "la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente." (7)

IX.- El movimiento surrealista: convergencias. Notas.

1.- "El sueño es verdadero. Todos los sueños son verdaderos".

Antonin Artaud.

2.- Cf. Adriana Yáñez, El movimiento surrealista. Joaquín Mortiz.

3.-Citado por Raymond Jean, Lectures du désir. Editions du Seuil. Paris, 1977. p.162.

4.- Mme de Staël, De l'Allemagne. Tome II. Quatrième partie. La religion et l'enthousiasme. Garnier Flammarion. Paris, 1968.

5.- Cf. Artaud, Le théâtre et son double. Especialmente: Le théâtre et la cruauté. Editions Gallimard. Paris, 1964.

6.- Baudelaire, Le spleen de Paris. Oeuvres Complètes. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. p.337.

7.- André Breton, Manifestes du surréalisme. Gallimard. Paris, 1971. p.65.

"Noch eins ist aber zu sagen..."

Hölderlin.(1)

"Wir kommen für die Götter zu spät und zu früh
für das Seyn. Dessen angefangenes Gedicht ist
der Mensch." Heidegger. (2)

X.- Heidegger y Hölderlin.

Decíamos, con Bachelard, que la Poesía era una metafísica instantánea.(3) Decíamos también, siguiendo la metáfora de Heidegger, que la Poesía y la Filosofía habitan cada una en montañas separadas, "wohnen auf getrenntesten Bergen"(4) , pero coinciden sin embargo en lo más importante: el nivel de las preguntas, la profundidad de los planteamientos, la búsqueda de las verdades esenciales. (5). Quisiera concluir estas reflexiones en torno al romanticismo, con una lectura o interpretación del movimiento romántico, que reúne a dos grandes montañas, a dos grandes cimas: la Filosofía y la Poesía, el Filósofo y el Poeta: Heidegger y Hölderlin.

Nuestra pregunta inicial era, ¿por qué el romanticismo?, ¿por qué volver a los románticos? Preguntemos ahora: ¿por qué Heidegger vuelve a Hölderlin?, ¿qué es lo que Heidegger encuentra en su lectura de Hölderlin?. Heidegger descubre en Hölderlin la esencia de la poesía.

A.- El arte y la poesía.

"Todo arte es en esencia Poesía". "Alle Kunst ist... im Wesen Dichtung". (6) Toda obra de arte es el resultado de una visión poética. La Poesía (die Dichtung), para Heidegger, tiene un sentido muy diferente al comunmente aceptado. La Poesía, la visión poética no es "fantasía", "sueño" o "imaginación", desprendida de la realidad. La Poesía es "el proyectarse en la apertura del Ser", "der entwurf -werfen". La Poesía es revelación, es el proceso que devela al ente. La Poesía se realiza en la Verdad.

"Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía." "Was die Dichtung als lichtender Entwurf an Unverborgenheit auseinanderfaltet und in den Riss der Gestalt vorrauswirft, ist das Offene, das sie geschehen lässt und zwar dergestalt, dass jetzt das Offene erst inmitten des Seinenden dieses zum Leuchten und Klingen bringt". (7)

Si todos los géneros de arte son esencialmente poéticos, entonces la Poesía se da en la pintura, en la arquitectura, en la música. Esta parece ser una afirmación arbitraria. Y es arbitraria si identificamos Poesía con obra verbal. Heidegger distingue entre la Poesía en el sentido estricto (obra verbal) y la Poesía en el sentido amplio.

La primera es lo que Heidegger llama "die Poesie" y la segunda "die Dichtung". La Poesía en el sentido estricto, "die Poesie", no es más ^(que) un aspecto de la visión de la Verdad, una visión de la Verdad particularmente privilegiada. La Poesía en el sentido amplio, "die Dichtung", es la expresión del Ser en la visión. Esta expresión se encarna de diferentes maneras: en la piedra, en la madera, en el sonido. Es, como dice el propio Heidegger, "die Sage des Seins", el decir del Ser, lo nombrado del Ser, la palabra del Ser, la fábula del Ser, la Saga del Ser. Del mismo modo, la Poesía es también "el decir de la desocultación del ente". "Die dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seinenden" . (8)

En su origen el lenguaje es Poesía. El lenguaje es el acontecimiento en el cual, por primera vez, el ente se revela al hombre, se revela al hombre en tanto que ente. Es por esto que el arte del Verbo, la Poesía en el sentido estricto, "die Poesie", es al mismo tiempo, por esencia, la Poesía en el sentido amplio, "die Dichtung".

"Así, pues, el habla no es Poesía (Dichtung) porque es la poesía primordial (die Urpoesie), sino que la Poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía". "Die Sprache ist nicht deshalb Dichtung, weil sie die Urpoesie ist, sondern die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese das ursprüngliche Wesen der Dichtung verwahrt." (9)

El lenguaje guarda en sí mismo la esencia original de la Poesía en cuanto tal, porque es el primero que nombra al Ser. Los otros géneros de arte, las otras artes, se realizan en la apertura ya hecha por el nombrar poético. Cada género de arte, cada uno a su manera, constituye la vía por la cual o a través de la cual la Verdad, "die Wahrheit", puede manifestarse en la obra.

"La esencia del Arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la Verdad." "Das Wesen der Kunst ist die Dichtung. Das Wesen der Dichtung aber ist die Stiftung der Wahrheit". (10)

Todas las artes son poéticas. La música, la pintura, la arquitectura son Poesía, en el interior de un dominio ya abierto, de un reino ya iluminado.

B.- La esencia de la Poesía.

Decíamos que en la concepción de Heidegger, "la Poesía es la expresión del Ser". "Die Dichtung ist die Sage des Seins". Se entiende la Poesía en el sentido amplio del término, se la relaciona con todos los géneros de arte, es "die Dichtung". La Poesía en el sentido estricto, "die Poesie" es el nombrar al Ser por las palabras o a través de las palabras, es el arte de la palabra y su esencia se desprende de la palabra en tanto que es "el nombrar originario del Ser", "la voz originaria del Ser", "das ursprüngliche Nennen des Seins".

Al definir así la Poesía se entiende su significado fundamental. Veamos ahora otras características particulares de la Poesía. Tratemos de descubrir el arte de la palabra. Sigamos el método del propio Heidegger que, para mostrarnos la esencia de la Poesía, utiliza la obra del "poeta de poetas", "Dichter des Dichters": Friedrich Hölderlin.

"Por qué, dice Heidegger al inicio de su ensayo: Hölderlin y la esencia de la Poesía, (Hölderlin und das Wesen der Dichtung), 1936, se ha escogido la obra de Hölderlin con el propósito de mostrar la esencia de la Poesía? ¿Por qué no Homero o Sófocles, por qué no Virgilio o Dante, por qué no Shakespeare o Goethe?". (11)

Y en la respuesta encontramos la clave de toda su interpretación de Hölderlin: porque la Poesía de Hölderlin "está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la Poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta". "Hölderlin ist nicht darum gewählt, weil sein Werk als eines unter anderen das allgemeine Wesen der Dichtung verwirklicht, sondern einzig deshalb, weil Hölderlins Dichtung von der dichterischen Bestimmung getragen ist, das Wesen der Dichtung eigens zu dichten. Hölderlin ist uns in einem ausgezeichneten Sinne der Dichter des Dichters." (12)

Hölderlin hace Poesía de la Poesía. Su tema de reflexión es la Poesía misma. El filósofo escoge en la obra del poeta cinco versos, cinco temas poéticos fundamentales y los comenta. A lo largo de este comentario, Heidegger explica la esencia de la Poesía. Recorramos, aunque sea brevemente, estos cinco momentos.

I

"Poetizar: la más inocente de todas las ocupaciones".

"Dichten: Diss unschuldigste aller Geschäftte". (13)

¿Por qué dice Hölderlin que escribir es la más inocente de todas las ocupaciones? ¿En qué sentido es la Poesía una ocupación inocente? Parecería que la Poesía es un juego, un juego inocente. ¿Es la Poesía un juego? "La Poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. La Poesía es inofensiva e ineficaz". "Dichtung ist wie ein Traum, aber keine Wirklichkeit, ein Spiel in Worten, aber kein Ernst der Handlung. Die Dichtung ist harmlos und wirkungslos." (14)

La Poesía es un juego en la medida en que pertenece al dominio de las palabras. En sentido estricto, la Poesía no "hace" nada, no "construye" nada, no tiene nada que ver con la "acción" práctica. La Poesía es una ocupación que pertenece al dominio inofensivo (?) de las palabras. No dejemos de ver en el comentario a este primer verso la ironía que manejan tanto Hölderlin, como Heidegger.

Pero, ¿qué son las palabras?, ¿qué es el lenguaje?. ¿Por qué es el hombre el único animal que tiene el don del lenguaje?. ¿Cuál es el sentido del lenguaje?

II

"Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es..."

"Darum ist der Güter Gefährliches, die Sprache dem Menschen gegeben... damit er zeuge, was er sei..."(15)

La respuesta a estas preguntas la encontramos en la segunda aseveración. El lenguaje es, para Hölderlin, "la ocupación más inocente", pero es también "el más peligroso de los bienes". ¿De qué manera podemos complementar, unir, estas dos afirmaciones aparentemente contradictorias? Antes de contestar a esta pregunta, reflexionemos sobre tres problemas fundamentales, tal y como los plantea Heidegger:

- 1.- ¿Qué clase de bien es el lenguaje?
- 2.- ¿En qué sentido es un bien peligroso?
- 3.- ¿En qué sentido es el lenguaje un bien?

1.- El hombre es un ser que da testimonio de lo que es. El hombre es testimonio y testigo de su propio Ser-ahí, de su propio Dasein. Es testigo de su propio devenir como hombre. ¿De qué debe dar testimonio el hombre? En su Dasein el hombre debe dar testimonio de su pertenencia a la Tierra. Y, ¿cómo se hace esto posible?. Creando su propio mundo. Al crear su propio mundo el hombre se convierte en lo que es, es decir, en un habitante de la Tierra. Y el testimonio de pertenencia en tanto totalidad (im ganzen) se realiza en tanto que historia. Es para que la historia sea posible que el lenguaje se da al hombre. En este sentido el lenguaje es un bien para el hombre.

2 .- ¿En qué sentido es el lenguaje un bien peligroso?

El lenguaje es el más peligroso de todos los bienes porque es él mismo, en suma, el que crea el peligro en cuanto tal. En donde no hay lenguaje, no hay peligro. ¿Y cuál es este peligro? El peligro que nos amenaza sin cesar es la pérdida del ser. La puesta en peligro del ser por la multitud de los entes. El peligro es perderse en los entes. "El peligro es la amenaza del ser por el ente". "Gefahr ist Bedrohung des Seins durch Seindes". (16) Y en La doctrina platónica de la Verdad (Platons lehre von der Wahrheit), así como en la Carta sobre el humanismo (Über den Humanismus) subraya Heidegger:

"El permanecer en la claridad del Ser es para mí la existencia del hombre". "Das Stehen in der Lichtung des Seins nenne ich die Ek-sistens des Menschen". (17)

La existencia humana es permanecer en la claridad del Ser. El lenguaje crea el peligro de perderse, de alienarse, de evadirse del Ser.

Habiendo perdido el verdadero contacto con el Ser, el Dasein se limita a asimilar las apariencias: ya no quiere penetrar, se limita a ver. Se desarrolla en él, en la medida en que crece, una curiosidad superficial que lo hace saltar sin cesar de una apariencia a otra. Se busca lo nuevo, no para comprender, sino para distraerse. Se quiere lo nuevo por lo nuevo, porque se quiere sobre todo, presos de un círculo in-

fernal, llenar el vacío de las conquistas adquiridas con nuevas adquisiciones, más superficiales en la medida en que son más numerosas.

La curiosidad cotidiana no tiene nada que ver con el asombro: *θαυμάζειν* que está en la raíz, en la fuente del descubrimiento del Ser. Sólo engendra dispersión, agitación estéril, vana inestabilidad. La curiosidad está en todas partes y en ninguna, porque es incapaz de "retener" el valor del Ser a lo que ante nuestros ojos hace desfilar "al galope de la vida". La curiosidad contribuye a agravar el desenraizamiento de la existencia. Crea una serie de instantes, de "presentes sin presencia", que son exactlymente lo opuesto al presente auténtico. El presente de la curiosidad es un vacío, un vacío del que nos esforzamos por escapar en cuanto se convierte en "presente" verdadero. La agitación que provoca hace cada vez más difícil la reflexión profunda. La curiosidad nos lleva al olvido y a la pérdida de nosotros mismos. Nos convence con la ilusión de una vida activa, "interesante", "intelectual". El curioso está siempre "al día", "al corriente" de todo lo que pasa. Es en este sentido que el lenguaje es un peligro para el hombre.

3.- ¿En qué sentido es el lenguaje de manera general un bien? El lenguaje es una propiedad del hombre. Se emplea para la comunicación. Sirve para transmitir el pensamiento, las ideas. En este sentido es un bien. Más aún. El lenguaje es un bien porque garantiza la posibilidad de mantenerse en la apertura del ente. El papel fundamental y principal del lenguaje es, como vimos ya, el nombrar al Ser. Sólo donde hay lenguaje hay mundo y hay historia. Es por ello que el lenguaje es esencialmente un bien. Es el bien por excelencia. El lenguaje no es un instrumento que el hombre pueda utilizar como otro instrumento cualquiera. El lenguaje es el que hace posible que el hombre tenga acceso a la Verdad. Y eso es lo que debemos retener si nos interesa la esencia de la Poesía.

Ahora bien, ¿cómo es posible que el lenguaje se realice en estos valores que son los más profundos? El propio Holderlin responde a esta pregunta.

III

"El hombre ha experimentado mucho,
 Nombrado a muchos celestes,
 Desde que somos un diálogo
 Y podemos oír unos de otros."

"Viel hat erfahren der Mensch,
Der Himmlischen viele genannt,
Seit ein Gespräch wir sind
Und hören können voneinander." (18)

El Ser del hombre se funda en el lenguaje, pero el lenguaje no se realiza plenamente sino en el diálogo. El lenguaje es, por esencia, diálogo. No es sólo un conjunto de palabras/^ade reglas gramaticales, que ordena ciertas ideas. Es diálogo, es decir, posibilidad de establecer un contacto recíproco. Y como dice el propio Hölderlin: "podemos oír unos de otros". El lenguaje nombra al Ser y no es otra cosa sino diálogo con el Ser.

Ese diálogo contiene en sí/mismo una idea de unidad. Todo auténtico diálogo une. Y la unidad del diálogo consiste en esto: en la palabra esencial dicha por el poeta se expresa la esencia de la cosa; en ella nos unimos los unos a los otros y somos, a final de cuentas, nosotros mismos, somos Dasein. Esto es lo que debemos entender cuando se dice que somos un diálogo y un diálogo único.

"Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia." "Die Einheit eines Gesprächs besteht aber darin, dass jeweils im wesentlichen Wort das Eine und

Selbe offenbar ist, worauf wir uns einigen, auf Grund dessen wir einig und so eigentlich wir selbst sind. Das Gespräch und seine Einheit trägt unser Dasein. (19)

Donde el diálogo se establece debe ser revelada, develada "una sola y la misma cosa", que debe durar continuamente en cuanto tal. La duración y la continuidad son posibles para el hombre cuando se convierten para él en presente, pasado y futuro. Somos un diálogo y un diálogo único, a partir del momento en que el tiempo es. A partir de ese momento, somos históricos. Ya que ser un diálogo y ser históricos significan una sola y la misma cosa.

"Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo." "Beides -ein Gesprächsein und Geschitlichsein- ist gleich alt, gehört zusammen und ist dasselbe."(20)

Dice Hölderlin: "Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho. Nombrado a muchos celestes." A partir del momento en que el lenguaje aparece como un diálogo, aparece también un mundo. En sentido figurado, Holderlin entiende por "los dioses" toda la atmósfera espiritual de un pueblo histórico, las ideas, las creencias, las normas morales. Digámoslo de nuevo: la aparición de un mundo no es una consecuencia de la realización del diálogo, sino que surgen simultáneamente. Mundo y diálogo surgen al mismo tiempo.

¿Quién es el que es capaz de hacer aparecer un mundo, de develar la Tierra y de mantenerse en el diálogo? ¿Quién tiene el poder de detener lo que dura, de sujetar el cambio, de arrancarlo a lo fugaz?

IV

"Pero lo que queda, lo instauran los poetas".

"Was bleibt aber, stiften die Dichter." (21)

Esta aseveración nos permite adentrarnos aún más tanto en el pensamiento de Heidegger, como en el de Hölderlin. Decíamos que Heidegger define la Poesía como: "la expresión del Ser", "la saga del Ser", "die Sage des Seins". (22) Hölderlin sigue por la misma vía.

La Poesía es instauración en la palabra de aquello que permanece. "La Poesía es instauración por la palabra y en la palabra". "Dichtung ist Stiftung durch das Wort und im Wort".(23)

El poeta es aquél que tiene el poder de nombrar las cosas. Aquello que permanece no debe mezclarse con la confusión y la ambigüedad. El poeta combate el caos, la incertidumbre, la evasión. El poeta es aquél que, en el lenguaje, funda lo que es. "Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El Ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente." "Jenes muss ins Offene kommen, was

das Seiende im Ganzen trägt und durchherrscht. Das Sein muss eröffnet werden, damit das Seiende erscheine."(24)

Pero aquello que permanece es al mismo tiempo difícil de atrapar, de fijar. Para que se manifieste como permanente hace falta el poeta. La Poesía "que llama a las cosas por su nombre", es la encargada de nombrar las cosas, de arrancarlas al caos primitivo. En palabras de Hölderlin: esta es la tarea que se ha "confiado al cuidado y servicio de los poetas". "Zu Sorg' und Dienst den Dichtenden anvertraut." (25)

Pero el nombrar poético no consiste en dar un nombre a una cosa conocida. El poeta tiene el poder de decir la palabra, en la cual y por la cual, el ente se convierte en lo que es. "Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La Poesía es la instauración del Ser con la palabra."

"Dieses Nennen besteht nicht darin, dass ein vordem schon Bekanntes nur mit einem Namen versehen wird, sondern indem der Dichter das wesentliche Wort spricht, wird durch diese Nennung das Seiende erst zu dem ernannt, was es ist. So wird es bekannt als Seiendes. Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins."(26)

El lenguaje común y corriente se refiere a la utilidad práctica. Ya no se encuentra en él ninguna presencia original. Sólo el poeta puede nombrar al ente tal como es, en su presencia fundamental. Aquello que perdura, lo que permanece no puede venir de lo cotidiano, de lo común y corriente, de lo pasajero, "aus dem Vorhandenen".

"La razón de ser no la encontramos en el abismo. El Ser nunca es un ente. Pero puesto que el Ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración." "Den Grund finden wir nie im Abgrund. Das Sein ist niemals ein Seiendes. Weil aber Sein und Wesen der Dinge nie errechnet und aus dem Vorhandenen abgeleitet werden können, müssen sie frei geschaffen, gesetzt und geschenkt werden. Solche freie Schenkung ist Stiftung." (27)

El nombrar poético tiene el carácter de una donación libre.

Si entendemos la creación en este sentido, llegamos a una de las ideas filosóficas más profundas de Heidegger: el hombre, al fundar todo lo que es, es fundamento también de sí mismo. Y como este acto se realiza en la Poesía, Heidegger sostiene que el hombre es un ser fundamentalmente poético. La existencia del hombre, el Ser-ahí del hombre, es un Dasein profundamente enraizado en la Poesía. "Dasein ist im Grunde dichterisch". (28)

La palabra del poeta, das Sagen des Dichters, es una fundación no solamente en el sentido de una libre donación, sino también en el sentido de la construcción de los fundamentos del Dasein humano. "Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en el sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser." "Das Sagen des Dichters ist Stiftung nicht nur im Sinne der freien Schenkung, sondern zugleich im Sinne der festen Gründung des menschlichen Dasein auf seinen Grund." (29)

En suma, Heidegger piensa que la esencia de la Poesía es: "la expresión del Ser", "la saga del Ser", "el nombrar originario del Ser", "la instauración del ser con la palabra". "Das Sage des Seins", "das ursprüngliche Nennen des Seins", "die werthafte Stiftung des Seins".
Pero volvamos a Holderlin.

V

"Pleno de méritos, pero es poéticamente
Como el hombre habita esta tierra".

"Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt
Der Mensch auf dieser Erde". (30)

Es el quinto y último verso que nos propone Heidegger como motivo de reflexión. El hombre habita esta tierra de una manera fundamentalmente poética, es decir, cercana al Ser. El Ser-ahí del hombre es un Dasein poético. "Dichterisch ist das Dasein in seinem Grunde". (31)

En la concepción de Heidegger, la Poesía es algo absolutamente diferente a lo que cotidianamente entendemos por Poesía. No es un placer, un lujo o un adorno al margen de la existencia. La Poesía no es un arrullo melancólico, un acariciar sentimientos dudosos o sentimentalismos confusos. La Poesía es el lugar en el que se devela el Ser y como tal es el fundamento mismo de la historia. Es, "el fundamento que soporta la historia", "der tragende Grund der Geschichte". (32)

La Poesía no es la expresión de la cultura o una de las expresiones de la cultura. Por el contrario, la Poesía es la que hace posible la cultura. La Poesía crea y funda la cultura. El arte y la Poesía no son "el resultado" de un alto grado de civilización, sino que el arte es lo que hace posible la cultura.

C.- El sentido de la Poesía.

"Hölderlin poematiza la esencia de la Poesía", dice textualmente Heidegger, y "esta esencia de la Poesía pertenece a un tiempo determinado." "Hölderlin dichtet das Wesen der Dichtung... dieses Wesen der Dichtung gehört in eine bestimmte Zeit".(33) Es decir, que Hölderlin no le da un concepto de valor intemporal a la esencia de la Poesía. Cuando Hölderlin instaure de nuevo la esencia de la Poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo. "Es el tiempo de los dioses que han huído y del dios que vendrá", dice Heidegger. Y prosigue: "La esencia de la Poesía que instaure Hölderlin es histórica en grado supremo, porque anticipa un tiempo histórico. Pero como esencia histórica es la única esencia esencial!" "Es ist die Zeit der entflohenen Götter und des kommenden Gottes... Das Wesen der Dichtung, das Hölderlin stiftet, ist geschichtlich im höchsten Masse, weil es eine geschichtliche Zeit vorausnimmt. Als geschichtliches Wesen ist aber das einzig wesentliche Wesen!" (34)

"En la suprema soledad de su destino", el poeta "elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo". "... der Dichter so in der höchsten Vereinzelung auf seine Bestimmung bei sich selbst bleibt, erwirkt er stellvertretend und deshalb wahrhaft seinem Volke die Wahrheit". (35) Y éste es el sentido último de la elegía Pan y Vino, cuando

Hölderlin pregunta: "¿Y para qué poetas en tiempos aciagos?".
 "...und wozu Dichter in dürftiger Zeit?". (36)

Coincidimos con Hölderlin una vez más. Nuestros tiempos son de indigencia, de carencia, de negación. A veces todo se nos aparece como un enorme y profundo vacío. La ciencia moderna desconoce por completo la "calidad" de nuestras aventuras interiores. El mundo moderno ha olvidado lo que es realmente el Ser propio del hombre. La técnica, el positivismo, el nihilismo, el llamado "progreso": todo nos lleva a pensar una humanidad superficial y pobre; todo parece acercarnos a un hombre mecanizado, sin sueños, sin esperanzas; todo nos obliga a creer en un mañana regido por cifras, fechas y números.

La vida espiritual no puede reducirse al común denominador de la ciencia. La historia, la psicología, la antropología, la psiquiatría, todas las ciencias particulares tienden a inmovilizar los conceptos, ignorando el doble movimiento, esa doble respiración que se da de un abismo a otro: de la enneguecedora luz del abismo de arriba, a las deslumbrantes tinieblas del abismo de abajo.

El poeta se encuentra en el centro de esta nueva "realidad", de este mundo mucho más verdadero, mucho más abrupto, con el que no se puede negociar o transigir. El poeta, dice Heidegger, "se mantiene de pie en la nada de esta noche".
 "...er hält stand im Nichts dieser Nacht". (37)

El pensador, el verdadero filósofo se burla de las exactitudes y de las inexactitudes. Salta sobre ellas. Reflexiona, profundiza en las preguntas últimas de la filosofía. "El error, dice Hölderlin, nos ayuda como un adormecimiento, y nos hacen fuertes la necesidad y la noche."
"...das Irrsal hilft, wie Schlummer und stark machet die Noth und die Nacht." (38)

Todo está en el silencio y en el saber escuchar la voz del origen. La expresión de aquello que permanece: la palabra del Ser:

"Y aquél que tan silente reina y dicta secreto las cosas por venir, el dios o espíritu tras el verbo del hombre, por fin a plena luz, encontrará de nuevo su voz originaria."

"Und Er, der sprachlos waltet und unbekannt
 Zukünftiges bereit, der Gott, der Geist
 Im Menschenwort, am schönen Tage
 Kommenden Jahren, wie einst, sich ausspricht."(39)

Los misterios que Novalis buscó en la noche, Hölderlin los encontró en la luz. En medio del holocausto, en el corazón del incendio, la voz de Hölderlin es como una llama más intensa. Su palabra, su transparencia nos hacen ver "otra" flama y "otro" fuego.

"...nosotros los poetas hemos de soportar,
 desnuda la cabeza, plurales tempestades
 de dios para mejor asir con esta mano
 el rayo paternal, el relámpago mismo,
 y brindar a la gente, cantando, el don del cielo".

"Ihr Dichter! mit entblösstem Haupte zu Stehen,
 Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
 Zu fassen und dem Volk ins lied
 Gehüllt die himmmlische Gabe zu reichen". (40)

Pero los dioses no permiten que se muestre el "otro" lado de las cosas. El atrevimiento y la soberbia son castigados. Hölderlin está herido de muerte. Su llamada locura no fue sino un atrincherarse, una estrategia para defenderse. El que escribe necesariamente se escinde, se divide, se mutila.

Todo en Hölderlin adquiere la dimensión de la grandeza, la medida heroica de la grandeza. Y es que, a partir de él, la Poesía cambia de sentido. El relámpago se convierte en espera. El fuego, detenido, se torna silencio, vacío, evocación. Por primera vez, en la historia entera del Espíritu, se abren las puertas del misterio. Y el misterio es luz.

"El hombre, dice Hölderlin, no soporta sino por breves instantes la plenitud de lo divino". (41) Digamoslo con Heidegger: "El pensador nombra el Ser, el poeta lo sagrado". (42)

X.- Heidegger y Hölderlin. Notas.

1.- "Más queda todavía algo por decir..." Hölderlin,
Los últimos Himnos. (1800-1803) Obra completa en Poesía.
tomo II. Edición bilingüe. Libros Río Nuevo. Ediciones 29.
Barcelona, 1978. p.164.

2.- "Venimos demasiado tarde para los dioses y demasiado pronto para el Ser. Su "expresión" inicial es el hombre."
Heidegger, Aus der Erfahrung des Denkes. Günther Neske Pfullingen. 1947. p.7

3.- Cf. Capítulo: Infancia y tiempo interior.

4- "Habitan en montañas separadas". La imagen textual es de Hölderlin. Citado por Heidegger en: Was ist das -die Philosophie? Verlag Günther Neske Pfullingen. Tübingen, 1956. p.45

5.- Cf. Capítulo: Kant. La pregunta por el hombre.

6.- Heidegger, Holzwege. Der Ursprung des Kunstwerkes.
Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 1950. p.345
Traducción al español de Samuel Ramos. Arte y poesía.
El origen de la obra de arte. Breviarios. FCE. México, 1973.
p.110.

7.- Heidegger, Op.Cit. p. 60. Tr.Ramos, Op.Cit. p.111

8.- Heidegger, Op.Cit. p.61. Tr.Ramos, Op. Cit. p. 113.

9.- Heidegger, Op.Cit. p.61. Tr. Ramos, Op. Cit. p. 114.

10.- Heidegger, Op.Cit. p.62. Tr.Ramos, Op.Cit. p.114.

11.- La esencia de la Poesía es un tema al que Heidegger dedica varios ensayos. Su investigación gira en torno a la obra de dos poetas alemanes: Hölderlin y Rilke. El libro: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, (Aclaraciones sobre la Poesía de Hölderlin), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1951, reúne los siguientes ensayos:

Heimkunft /An die Verwandten. (Retorno al país /A los míos).

Hölderlin und das Wesen der Dichtung. (Hölderlin y la esencia de la Poesía). Wie wenn am Feiertage... (Como en un día de fiesta...). Andenken. (Recuerdo).

El estudio sobre Rilke: Wozu Dichter? (¿Para qué poetas?)

esta publicado en Holzwege (Sendas perdidas).

La segunda parte de Arte y poesía es el ensayo: Hölderlin y la esencia de la poesía. Seguimos citando la traducción de Samuel Ramos. p.127

12 y 13.- Heidegger, Op.Cit. p. 32. Tr. Ramos, Op.Cit. p.128.

14 y 15.- Heidegger, Op. Cit.p.33. Tr. Ramos, Op.Cit.p.129.

16.- Heidegger, Op.Cit. p.34. Tr.Ramos, Op.Cit. p. 131.

17.- Heidegger, Über den Humanismus. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1947. p.13.

18.- Heidegger, Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung.p.36.

Traducción de Samuel Ramos, Arte y Poesía. p. 133.

19.- Heidegger, Op.Cit. p.36. Tr.Ramos, Op.Cit. p. 134.

20.- Heidegger, Op.Cit. p.37. Tr.Ramos, Op.Cit. p. 135.

21.- Heidegger, Op.Cit. p. 38. Tr.Ramos, Op.Cit. p. 137.

22.- La palabra saga se utiliza en español para designar las "narraciones legendarias de carácter épico de la antigua literatura nórdica. Las más importantes eran las historias transcritas de la tradición oral, en las que se cuentan hechos reales con lenguaje y estilo sencillos". Diccionario Enciclopédico. Prefacio de Jorge Luis Borges. Ediciones Grijalbo, S.A., 1986. p.1643.

23, 24, 25 y 26.- Heidegger, Op.Cit. p. 38. Tr. Ramos p.137.

27.- Heidegger, Op.Cit. p.38. Tr. Ramos, Op.Cit p.138.

28 y 29.- Heidegger, Op. Cit. p.39. Tr. Ramos, Op.Cit. p.138.

30, 31 y 32.- Heidegger, Op.Cit. p.39. Tr. Ramos,Op.Cit.p.139.

33.- Heidegger, Op.Cit. p.44. Tr.Ramos, Op.Cit.p. 146.

34 y 35.- Heidegger, Op.Cit. p.44. Tr.Ramos, Op.Cit. p.147.

36.- Heidegger, Op.Cit. p.45. Tr. Ramos, Op.Cit.p.148.

37.- Heidegger, Op.Cit.p.44. Tr. Ramos, Op.Cit. p.147.

38.- Heidegger, Op.Cit. p.45. Tr.Ramos, Op.Cit. p. 148.

39.- Versión de Jaime García Terrés. Poema Incitación.
(Ermunterung). Del libro: Baile de máscaras. Ediciones
del Equilibrista. México, 1989. p.148. Ver también:
Hölderlin, Obra completa en poesía. Tomo I. Edición
Bilingüe.Río Nuevo. Ediciones 29.Barcelona,1978. p.188.

40.- Versión de García Terrés, Op.Cit. p. 150.

Ediciones Rio Nuevo, Op.Cit. Tomo II. p. 75.

41.- Hölderlin, elegía: Pan y vino.

42.- Heidegger, Über den Humanismus.

"Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer
 Liberté." Paul Eluard.(1)

XI.- El compromiso.

"El romanticismo, dice Octavio Paz, fue un movimiento literario, pero a sí mismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir".(2)

Hay una forma de ser "romántico". Existe un estilo de vida "romántico" como hubo, años más tarde, un estilo de vida "surrealista" o "existencialista". El romanticismo es una concepción del mundo, de la vida, una manera de enfrentarse a la realidad. Representa una lucha desesperada contra el abismo y contra el vacío. Una lucha por la totalidad. Un combate por lo Absoluto.

Pero el romanticismo debe entenderse también como una reacción violenta en contra de la Ilustración y de la era moderna. Es lo que hace de los románticos, efectivamente, nuestros contemporáneos. En medio de un siglo proyectado al progreso, a la modernidad y a la razón (en el sentido más peyorativo del término), los románticos lucharon por la conquista

interior, por los verdaderos valores humanos. Representan un momento de capital importancia en la Historia del Espíritu. La fuerza del romanticismo está en haber defendido un humanismo profundo y radical a través de los tiempos. Es la defensa del Hombre frente a los absurdos límites que la razón impone.

Schiller decía: "El poeta perfecto es aquél que expresa el conjunto de la Humanidad." No es circunstancial el que Beethoven haya escogido la oda: A la alegría (An die Freude) de Schiller para su novena sinfonía. Es un canto a la alegría, pero es también un canto a la hermandad, a la fraternidad, a la libertad. Una exaltación del hombre romántico.

Schiller sostiene que la alegría es de origen celeste. Da a los hombres conciencia de la fraternidad que los une. (Primera estrofa). Todos los seres creados buscan la alegría, material para algunos, espiritual para otros. (Tercera estrofa). La alegría mueve a la naturaleza, anima los cuerpos celestes. Pero mueve también el mundo espiritual: el sabio, el mártir, el creyente. (Cuarta estrofa). Olvidemos todo lo que ensombrece y divide a la humanidad. (Sexta estrofa). Compromisos solemnes de un grupo de amigos: constancia en la adversidad, ayuda al inocente en su desamparo, fidelidad inquebrantable a los compromisos, sinceridad, valentía frente a los poderosos. (Octava y última estrofa).

Recordemos los inconfundibles primeros versos:

"Alegría, bella chispa divina,
 Hija del Eliseo,
 Entramos, ebrios de tu luz,
 ¡Oh celeste!, en tu santuario.
 Tus hechizos unen de nuevo,
 Lo que los prejuicios separaban.
 Todos los hombres son hermanos,
 Ahí, donde tu suave ala se detiene."

"Freude, schöner Gotterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt.
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."(3)

Muchos piensan que los románticos se confundieron en su lucha. Quizás fue una lucha equivocada la que los llevó al fondo de su propio abismo. Quizás no lograron, como pretendían, modificar el mundo, transformar al hombre, cambiar la realidad. Pero no les podemos quitar la grandeza del acto, la justicia de su acción. "Sólo fracasa en grande quién piensa en grande", decía Heidegger.

Fracasaron en su intento por transformar el mundo, pero cambiaron la literatura. Y cambiaron también nuestra manera de ver la realidad, de percibirla, de entenderla.

Nuestro modo de relacionarnos con las cosas. Cambiaron nuestra manera de pensar y de sentir, nuestra manera de vivir. Nos enseñaron a ser "otros" frente a la vida y frente a la muerte. En ese intento, en ese cambio y en esa su enseñanza, merecen ser comparados con dos de los movimientos más importantes del siglo XX: el surrealismo y el existencialismo.

No veamos, no pensemos en el romanticismo como en una cosa muerta. La historia del movimiento romántico no son cronologías y cenizas. Si queremos entender el romanticismo debemos pensar que su historia no es ir de una cosa muerta a otra cosa muerta, de un hombre muerto a un poema muerto, para llegar a verdades muertas, anónimas, tranquilas, a verdades sin riesgo. Encerrar al romanticismo en un círculo de tiempo histórico, apresarlo entre fechas y números, es un error, una injusticia, una mentira. Una manera de protegerse, una forma de defenderse. Una venganza de lo pequeño frente a lo grande. Stendhal decía: "El romanticismo es lo que nos es contemporáneo". Y añade: "Todos los grandes escritores han sido románticos en su tiempo".(4)

La suficiencia de los tiempos modernos nos engaña una vez más. El tiempo del romanticismo es un tiempo que está absolutamente presente en el nuestro. Los románticos son nuestros contemporáneos. El movimiento romántico es un momento del espíritu que vive en nosotros hoy. Un momento que nos llega

vital y renovado, a la vez próximo y diferente, del aburrimiento moderno y de la náusea existencialista.

Pensemos en el movimiento romántico como en un gran libro. Un libro que en vez de enseñar, sugiere, evoca. Un conjunto de obras de soledad que exige una lectura de solitarios. Al abrir el libro nos encontramos entrando dentro de nosotros mismos. Apenas cerrado renace ya el deseo de volver a abrirlo. Y cuando lo hemos recorrido todo, cuando todo lo hemos comprendido..., seguimos escuchando dentro de nosotros mismos el eco de su música. Seguimos oyendo el canto de sus preguntas fundamentales. Las preguntas últimas de la reflexión metafísica.

Lejos de ser una escuela literaria, el romanticismo fue una lucha desesperada por volver a conquistar el espacio interior. Fue el último gran intento de síntesis universal. Quiso conciliar saber y conocer, ser y tener, sentimiento y razón, pensamiento y lenguaje, eternidad y ruptura, movimiento y quietud. Quiso hacer posible la armonía del hombre con el mundo y del mundo con el hombre.

Nuestra época moderna experimenta una verdadera nostalgia, Sehnsucht en el sentido romántico de la palabra, del hombre interior, de sus valores más originarios y más íntimos.

Quizás el gesto romántico por excelencia sea terriblemente cercano a un Adiós: el último momento definitivo en la Historia del Espíritu. Sus verdaderas raíces están en nuestro tiempo. Y en nuestro tiempo encontramos también su justificación.

No estamos viviendo el "fin de la historia", como algunos pretenden. Sin embargo, frente a la crisis en el mundo de la filosofía y de las ideas, se hace cada vez más evidente la necesidad de volver a un tipo de reflexión originaria, llena de asombro, de imaginación, de pasión.

Estamos acostumbrados a pensar de una manera unívoca, limitada. En el fondo, seguimos creyendo que cada cosa tiene su porqué, su principio de razón. Hemos olvidado otras formas de pensamiento. Seguimos sujetos al porqué. Seguimos sometidos al principium reddendae rationis de Leibniz, que en su forma más rigurosa es: nada es sin porqué. Es decir, todo tiene una razón de ser. Todo tiene su porqué. La palabra del poeta contradice bruscamente este principio:

"La rosa es sin porqué, florece porque florece,
No se ocupa de ella misma, no pregunta si es vista."

"Die Ros ist ohn warum; sie blühet, weil sie blühet,
Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet".

Angelus Silesius citado por Heidegger. (5)

Para los poetas románticos, tan cercanos a la mística, el principio de razón carece de validez. Nos enseñan a reflexionar de una manera nueva. Nos hacen comprender la totalidad de lo real como un proceso en constante contradicción. Estamos en otro plano, en otro nivel. Estamos en otra forma de reflexión y de pensamiento. El mundo de la razón no es el único. Existe otro orden: "La rosa es sin porqué". Las flores florecen sin porqué. Dice Octavio Paz:

"Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta."

Necesitamos sueños, no lógica y estructura. Necesitamos reflexión y pensamiento, no un orden con pretensiones de verdad. Frente a las prácticas políticas, económicas y científicas de nuestro mundo moderno: el hombre interior, la victoria del hombre interior, de un hombre "otro", de un hombre nuevo, a la manera romántica.

Hoy más que nunca nos solidarizamos con la voz de los poetas románticos: nuestros contemporáneos. Una voz que nos hace llegar hasta el fondo de nosotros mismos. Una voz que sale de la noche, desgarrada de sombras y de luz. Esa, la auténtica voz del hombre, que reaparece cíclicamente en los momentos más importantes, más decisivos de la Historia del Espíritu.

El compromiso del hombre romántico es el compromiso de nosotros mismos frente a la realidad que nos rodea. Frente a una humanidad pobre, intencionalmente disminuida, el romanticismo nos ofrece su entusiasmo, su desmedida esperanza, su profunda desesperación.

El romanticismo nos libera de la rutina literaria, de la repetición filosófica. Nos cura de la fatiga social en la que estamos acostumbrados a reflexionar. Rejuvenece nuestra percepción gastada. Le devuelve verdad a la emoción y realidad al sentimiento. Nos enseña a ver y a escuchar el universo. Nos muestra la naturaleza que despierta: un amanecer lleno de creaciones nuevas. Nos devuelve al hombre maravillado que escuchó nacer las voces en el templo de la naturaleza. El hombre que escucha, como ante un altar, el sonido del viento en la copa de los árboles; la voz del oráculo que se manifiesta en el habla de los robles milenarios. El hombre que dirige su mirada hacia el firmamento. El que interroga a Dios. El que pregunta al cielo por el silencio de Dios, por la ausencia de Dios. El solitario que se ve a sí mismo como a un desconocido.

La grandeza del romanticismo consiste en la búsqueda de lo esencial, del Ser, del fundamento. En la continua e incansable orientación hacia lo Absoluto, hacia la Totalidad. Los románticos, al igual que más tarde los surrealistas, saben que la dignidad humana, el ser propio del hombre, reside precisamente en esa entrega desesperada, en esa ansia de perfección que crece enraizada en el abismo, en ese absurdo sueño que se alimenta en la tiniebla de la incertidumbre.

El romanticismo redescubre el poder de la palabra, la fuerza de la pregunta filosófica, la magia de la poesía. Sus poetas son visionarios y profetas. Hombres profundamente comprometidos con su destino. Hombres que arriesgaron su racionalidad y muchas veces hasta su propia vida, movidos por una esperanza sin límites y una gran fe en la posible transformación del hombre.

XI.- El compromiso. Notas.

1.- "Y por el poder de una palabra

Vuelvo a empezar mi vida

He nacido para conocerte

Para nombrarte

Libertad."

Paul Eluard. Última estrofa del poema Liberté (Libertad),

del libro: Poesie et Vérité (Poesía y Verdad).

2.- Octavio Paz, Los hijos del limo. Seix Barral.

Barcelona, 1974. p.89

3.- Schiller, Gedankenlyrik. Poèmes philosophiques.

Edición bilingüe alemán-francés. Aubier, editions Montaigne.

Paris, 1954. p. 72.

4.- Stendhal, Racine et Shakespeare. 1825.

5.- Heidegger, Der Satz vom Grund. Verlag Günther Neske

in Pfullingen, 1957. p. 68.

XII.- Bibliografía.

Alvarez, The savage God. Traducción al español: El Dios salvaje. (un estudio del suicidio). Editorial Novaro. México, 1973. (300 pp.)

Angeloz J.F., Le romantisme allemand. Presses Universitaires de France. Paris, 1973. (127 pp.)

Artaud Antonin, Le théâtre et son double. Collection Idées. Editions Gallimard. Paris, 1964. (246 pp.)

Ayrault Roger, La genèse du romantisme allemand. 4 tomes. Editions Aubier Montaigne. (1928 pp.)

Bachelard, L'intuition de l'instant. Editions Stock. Paris, 1932. Traducción al español en la colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1986. (132 pp.)

Barzun Jacques, Classic, romantic and modern. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1975. (255 pp.)

Baudelaire Charles,

Oeuvres complètes. L'intégrale. Editions du Seuil. Paris, 1968. (760 pp.)

Oeuvres complètes. Tome I. Les fleurs du Mal. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris, 1975. (1604 pp.)

Poesía bilingüe francés español. Ediciones 29. Rio Nuevo. Barcelona.

Les petits poèmes en prose. (Le spleen de Paris). Gallimard. Paris, 1973. (225 pp.)

Traducción al español en La nave de los locos. Premiá Editora. México, 1985.

Curiosités esthétiques. L'art romantique. Editions Frères Garnier. Paris, 1962. (958 pp.)

Bataille Georges, L'érotisme. Les éditions de minuit. Paris, 1957. (305 pp.)

Béguin Albert,

L'âme romantique et le rêve. Jose Corti. Paris, 1939. (409 pp.)
Traducción al español Fondo de Cultura Económica. México, 1954. (500 pp.)

Création et destinée. Editions du Seuil. Paris, 1973. (317 pp.)

Gérard de Nerval. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1987. (111 pp.)

Choix de rêves. Jean-Paul. Librairie José Corti. Paris, 1964. (239 pp.)

Benjamin Walter,

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán.

Editiones peninsula. Barcelona, 1988. (169 pp.)

Billy André, Guillaume Apollinaire. Editions Seghers. Paris, 1954.

Borges Jorge Luis, Obras completas. Emecé Editores.

Buenos Aires, 1974. (1161 pp.)

Breton André, Manifestes du surrealisme. Gallimard. Paris, 1971. (188 pp.)

Anthologie de l'humour noir. Le livre de poche. Brodard et Taupin. Paris, 1970. (445 pp.)

Bretonne Restif de la,

Le paysan perverti. Suivi de : La paysan^he pervertie.

Les classiques interdits. Editions Jean-Claude Lattés. Paris, 1979.

Brion Marcel, L'Allemagne romantique. 2 tomes. Albin Michel.

Paris, 1978 (275 pp. y 323 pp.)

Traducción al español en dos tomos. Barral Editores. Barcelona, 1971. (167 pp. y 355 pp.)

Cardoza y Aragón Luis,

Antología. Lecturas mexicanas. SEP. México, 1986. (219 pp.)

Ojo/Voz. Edicione Era.méxico, 1988. (105 pp.)

Claudel Paul,

Positions et propositions.

Connaissance de l'Est.Bibliothèque de la Pléiade.

Gallimard. Paris, 1965.

Dilthey Wilhelm,

Gesammelte Schriften. 12 Bände. Verlag und Druck von

B.G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1938.

Vida y poesía. Fondo de Cultura Económica. México, 1953.

(429 pp.)

Hegel y el idealismo. Fondo de Cultura Económica. México,

1956. (315 pp.)

Eluard Paul,

Oeuvres complètes. 2 tomes. Bibliothèque de la Pléiade.

Gallimard. Paris, 1968. (1663 y 1505 pp.)

Les frères voyants. (Anthologie des écrits sur l'art).

Editions Gonthier. Paris. 1952. (149 pp.)

Ferry Luc, Homo Aestheticus. (L'invention du goût à l'âge démocratique). Le collège de Philosophie. Editions Grasset et Fasquelle. Paris, 1990. (441 pp.)

Friedrich Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baedeker (Herausgeber zur Gegenwart) Rowohlt Verlag. Hamburg, 1956. (215 pp.)

García Terrés Jaime, Baile de máscaras. Ediciones del Equilibrista. México, 1989. (171 pp.)

Hegel Georg Wilhelm Friedrich,
Ästhetik. Zwei bände. Aufbau Verlag. Berlin und Weimar, 1976.
(591 y 667 pp.) Traducción al español en el Fondo de Cultura Económica. México.

Phänomenologie des Geistes. Herausgegeben von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Felix Meiner Verlag. Hamburg.
Traducción al español de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra.
Fondo de Cultura Económica. México.

Gesammelte Werke. Band 9. Düsseldorf, 1980.

Heidegger Martin,

Gesamtausgabe. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main.

Edición programada en 57 tomos. No todos han sido publicados.

Sein und Zeit. Neomarius Verlag. Tübingen, 1949.(438 pp.)

Ser y tiempo. Fondo de Cultura Económica. México, 1967.(478 pp.)

Der Satz vom Grund. Verlag Günther Neske in Pfullingen,1957,(211 pp.)

Was ist das -die Philosophie? Verlag Günther Neske in Pfullingen. Tübingen, 1956 (46 pp.)

Aus der Erfahrung des Denkes. Günther Neske Pfullingen. 1947.(25 pp.)

Über den Humanismus. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1947.(47 pp.)

Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1951. (144 pp.)

Arte y poesía. Traducción y prólogo de Samuel Ramos.

Breviarios. Fondo de Cultura Económica.

Nietzsche. Zwei Bände. Verlag Günther Neske. Pfullingen, 1961.

Traducción al francés en dos tomos. Gallimard. Paris, 1971.

Holzwege. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1950.

Hoffmann E.T.A.,

Les élixirs du diable. Editions Stock. Paris, 1987 (335 pp.)

Hölderlin,

Samtliche Werke. 6 Bände. Im Auftrag der Württembergischen Kulturministeriums. Stuttgart, 1972.

Obra completa en poesía. Bilingüe. dos tomos. Libros Rio Nuevo. Ediciones 29. Barcelona, 1978. (247 y 199 pp.)

Gedichte. Poèmes. Bilingüe alemán francés. Aubier Montaigne. Paris, 1943. (480 pp.)

Oeuvres. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard. Paris, 1967 (1270 pp.)

Hugo Victor,

Cromwell. Garnier Flammarion. Paris, 1978 (500 pp.)

Les contemplations. Editions Gallimard. Paris, 1973. (511 pp.)

Jallet Gilles,

Hölderlin. Editions Seghers. Paris, 1985. (217 pp.)

Jean Raymond,

Lectures du désir. Editions du Seuil, 1977. (188 pp.)

Kant Immanuel,

Vorlesungen über Logik. Werke. Band VIII. Verlegt bei Bruno Cassirer. Berlin, 1923. (604 pp.)

Kritik der Urteilskraft.

Kritik der praktischen Vernunft. Werke. Band V.

Verlegt bei Bruno Cassirer. Berlin, 1922. (643 pp.)

Crítica del juicio. Traducción de Manuel García Morente.

Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1981. (406 pp.)

Crítica de la razón práctica. Traducción de Manuel García

Morente. Colección de filósofos españoles y extranjeros.

Librería general de Victoriano Suárez. Preciados, 48. Madrid,

MCMXIII. (330 pp.)

Kleist Heinrich von,

Werke und Briefe. 4 Bände. Aufbau Verlag. DDR, 1978.

Lacoue-Labarthe et Nancy,

L'absolu littéraire. (Théorie de la littérature du romantisme allemand). Editions du Seuil. Paris, 1978. (445 pp.)

Lagarde et Michard, XIXe Siècle. Editions Bordas.

Paris, 1969. (579 pp.)

Lautrémont Isidore Ducasse Cmte de,

Oeuvres complètes. Garnier Flammarion. Paris, 1979 (307 pp.)

Nerval Gérard de,

Les chimères. Exégèses de Jeanine Moulin. Librairie Droz.

Genève, 1969. (94 pp.)

Oeuvres. Classiques Garnier. Paris, 1986. (986 pp.)

Aurélia. Gallimard. Paris, 1972.

Traducción al español con Prólogo de Xavier Villaurrutia en

La nave de los locos. Premiá Editora. S.A. México, 1984. (142 pp.)

Les filles du feu. Les chimères. Garnier Flammarion. Paris,

1965. (244 pp.)

Gérard de Nerval. Ensayo de Ramón Gomez de la Serna. Incluye

texto bilingüe francés español de Las quimeras. Ediciones Júcar. Madrid, 1982. (161 pp.)

Nietzsche Friedrich,

Werke. Kritische Gesamtausgabe.

Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

Walter de Gruyter. Berlin. New York. 1970.

Hay traducción al francés de esta misma presentación en la Editorial Gallimard.

Obras completas. Cinco tomos. Editorial Aguilar. Madrid.

Buenos Aires. México. 1962.

La gaya ciencia y Así hablaba Zarathustra se encuentran en ediciones de bolsillo en Alánza Editorial.

Novalis,

Werke, Tagebücher und Briefe. Carl Hanser Verlag. München,
Wien, 1978. Zwei Bände. (786 y 855 pp.)

Hymnen an die Nacht. Geistliche Lieder.

Hymnes à la nuit. Cantiques. Bilingüe alemán francés.

Aubier Montaigne. Paris, 1943. (186 pp.)

Heinrich von Ofterdingen. Bilingüe alemán francés.

Aubier Montaigne. Paris. (450 pp.)

Traducción al español. Editora Nacional. Madrid, 1981. (301 pp.)

Fragmente. Fragments. Bilingüe alemán francés.

Aubier Montaigne. Paris, 1973. (237 pp.)

Traducción al español. Juan Pablos Editor. México, 1984. (131 pp.)

Granos de Polen. Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen.

Colección Cien del Mundo. SEP. México, 1987. (227 pp.)

Pascal, Pensées.

Chez Henri Wetstein. Amsterdam. Anno DCCIX. (145 pp.)

Paz Octavio,

Libertad bajo palabra. Obra poética. Letras Mexicanas.

Fondo de Cultura Económica. México, 1960. (262 pp.)

Los hijos del limo. Seix Barral. Barcelona, 1974. (224 pp.)

Paz Octavio,

México en la Obra de Octavio Paz. Tres tomos.

I.- El peregrino en su patria. (766 pp.)

II.- Generaciones y semblanzas. (693 pp.)

III.- Los privilegios de la vista. (513 pp.)

Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1987.

El arco y la lira.

Fondo de Cultura Económica. México, 1973. (305 pp.)

La otra voz. (Poesía y fin de siglo)

Seix Barral. Barcelona, 1990. (141 pp.)

Poe Edgar Allan,

Narraciones completas. Ediciones Huracán. Cuba, 1973. (411 pp.)

Pries Christine, Das Erhabene.

Acta Humaniora. VCH. Heidelberg, 1989. (390 pp.)

Quincey Thomas de,

Confessions of an english opium-eater. Collection bilingue

des Classiques étrangers. Aubier, Editions Montaigne.

Paris, 1964. (363 pp.)

Raymond Marcel, De Baudelaire au surréalisme.

Librairie Corti. Paris, 1985.

Richter Jean-Paul,

Werke. In 6 Bände. Carl Hanser Verlag. München, 1959-1966. (7705 pp.)

Konjectural Biographie. Biographie Conjecturale.

Bilingüe alemán francés. Editions Aubier Montaigne. Paris, 1981. (180 pp.)

Siebenkäs. Bilingüe alemán francés. Classiques étrangers.

Aubier Montaigne. Paris, 1963. (1033 pp.)

Choix de rêves. Introduction de Claude Pichois. Préface et traduction d'Albert Béguin. Collection romantique. Librairie José Corti. Paris, 1964. (238 pp.)

La edad del pavo. Alianza Editorial. Madrid, 1981. (508 pp.)

Introducción a la estética. Librería Hachette. Buenos Aires, 1986. (95 pp.)

Sueños. La nave de los locos. Bilingüe alemán español.

Premiá Edotira, S.A. México, 1985. (69 pp.)

Rimbaud Arthur,

Poesía completa. Edición bilingüe francés español.

Libros Rio Nuveo. Ediciones 29. Barcelona, 1983. (399 pp.)

Rougemont Denis de,

L'amour et l'occident. Editions 10-18. Librairie Plon.

Paris, 1986.

Rousseau Jean-Jacques,

Oeuvres complètes. Trois volumes. L'intégrale.

Editions du Seuil. Paris, 1971. (1728 pp.)

Schelling Friedrich Wilhelm Joseph,

System des trszendentalen Idealismus.

Verlag Philipp Reclam. Leipzig, 1979. (391 pp.)

Zur Geschichte der neueren Philosophie.

Verag Phillippp Reclam. Leipzig, 1975. (222 pp.)

Schiller,

Gedankenlyrik. Poèmes philosophiques.

Collection bilingue des classiques étrangers.

Aubier, Editions Montaigne. Paris, 1954. (347 pp.)

Staël Germaine de,

De l'Allemagne. Deux tomes. Garnier Flammarion. Paris, 1968.

(382 y 318 pp.). Traducción al español (parcial). Colección

Austral. Espasa Calpe. Argentina, S.A. (167 pp.)

Trias Eugenio, Lo bello y lo siniestro.

Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1988. (190 pp.)

Vigny Alfred,

Les destinées. Presses Universitaires de France. Paris, 1967.

Villaurritia Xavier,

Obras. Letras Mexicanas.

Fondo de Cultura Económica. México, 1953. (1096 pp.)

Xirau Ramón,

Poesía y conocimiento. Cuadernos de Joaquín Mortiz.

México, 1978. (141 pp.)

Yáñez Adriana,

El movimiento surrealista. Serie del volador.

Joaquín Mortiz, México, 1979. (95 pp.)