

38



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras



“LA MUERTE DE DIOS EN LA POESÍA ROMÁNTICA”

Una reflexión sobre la experiencia poética

TESIS

que para obtener el título de:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

presenta

Germán Rueda Vázquez

Asesor de tesis:

Dra. Adriana Yáñez Vilalta

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



México, D.F.

2002

**COORDINACION DE
FILOSOFIA**



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 esta 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.

PAGINACIÓN
DISCONTINUA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: German Rueda

Vásquez

FECHA: 08/ octubre/ 2002

FIRMA: [Firma]

ESTA TESIS NO SE
DEBIA REGISTRAR EN LA

Agradecimientos

A mi madre Gloria Luz Vásquez Medrano, por su amor que es confianza y fortaleza; por darme un libro que se ha hecho ruta.

A mi padre Leonardo Rueda García, por haberme enseñado a caminar por el monte y ayudarme a caminar por la vida.

A los dos por su incondicional apoyo a largo de estos años.

A mi hermana Maira Gisela Rueda Vásquez, por el cariño, la esperanza y la rebeldía, sostén contra la renuncia.

A los maestros cuya esencial contribución me permitió la realización de este trabajo: Dra. Adriana Yáñez, Dr. Ramón Xirau, Dr. Cresenciano Grave, Dra. Mercedes Garzón, Mtro. Jaime Augusto Shelley, Lic. Omar Jiménez, Mtra. Mireille Sacotte. Por compartir su pasión por las letras y el pensamiento, y por ayudarme a vislumbrar el horizonte de la experiencia de una reflexión común desde la filosofía y la poesía.

A Gabriel Alvarado, por el eco incesante de su amistad y de su asombro; a Arturo Muñoz, por la hermandad, el exilio y la errancia; a Leopoldo Camacho, por el brillo del combate y la luz del naufragio; a Marco Antonio López, por el sol que emana del ojo oscuro del jaguar; a Ricardo Romero, por el mar sin nombre; a Luis y Beti, por el espacio de su esperanza; a Jezreel Salazar, por la palabra que alumbró la herida; a Pablo Martínez, por la sonrisa de la vida ante el gran silencio; a Enrique Mastachi, por compartir la ruta; a Ruy César Rodríguez, por la fidelidad que calla y no renuncia; a Pierre Cavard, por su corazón que mira; a Béatrice y Vincent Delegue, por el primer día que siempre vuelve; a Gabriela Mercedes Neffa, por el amor, las luces y las distancias; a Isabelle Brachet, por su amistad sin sombra; a Ingrid Medina, por la brevedad y la luz del encuentro; a Valérie Faurie, por abrir el espacio de un camino inconcluso; a José Israel Moreno, por la música de la selva que nos habita. Y a todos, porque sus voces y sus rostros vibran en estas líneas que se confunden.

Knowledge of speech, but not of silence;
Knowledge of words and ignorance of the Word.
All our knowledge bring us nearer to our ignorance
All our ignorance bring us nearer to death
But nearness to death no nearer to God.
Where is the life we have lost in living?
Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?
The cycles of Heaven in twenty centuries
Bring us farther from God and nearer to the Dust.

T. S. ELIOT
"Choruses from the Rock"

ÍNDICE

Introducción	I
Capítulos:	
1. El Poeta en el mundo: Spleen e Ideal	1
2. Tiempo poético y tiempo histórico	23
3. El viaje, el camino misterioso	39
4. La analogía universal	61
5. La experiencia de la muerte de Dios	83
Conclusiones	108
Apéndices:	
I. Reflexiones sobre la noción de Imaginación	118
II. Noticias biográficas	128
Bibliografía	136

INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis es "la muerte de Dios en la poesía romántica"; en él se señala el lugar en el que surge esta reflexión, así como el tema de la inquietud que anima este trabajo. El subtítulo es "una reflexión sobre la experiencia poética", en él se indica el punto de partida, al igual que el camino (o método) que sigue la elaboración de la presente tesis. Fundamentalmente, se trata de un investigación de carácter filosófico sobre un problemática expresada, como una experiencia común, en la poesía romántica: la ausencia de lo divino, su particular significación y las consecuencias ontológicas y existenciales que se derivan de dicha experiencia. Para alcanzar una comprensión suficiente de esta temática, se apela tanto al análisis de varios poemas y textos literarios, como al esencial apoyo del estudio de varios textos filosóficos, críticos e interpretativos relacionados con el tema.

Esta investigación surgió y fue encontrando en gran medida su conformación, a partir de las inquietudes y las preocupaciones manifiestas, a lo largo de cuatro semestres, durante el curso "Filosofía y literatura", impartido por la Dra. Adriana Yáñez. El proyecto halló eco en otros cursos sobre ontología, estética y poesía; siguió gestándose a través de las lecturas de diversos textos filosóficos y poéticos, para llegar a su actual conclusión luego de varios años. Así mismo, esta investigación se realizó no sólo partiendo de importantes experiencias académicas, sino también a través de múltiples vivencias personales. Su elaboración se prolongó a lo largo de distintos viajes: por las calles y los cementerios de París, en las visitas al bosque de las Ardenas al este de Francia, y en algunos cafés de Bruselas.

He reflexionado sobre el tema de la experiencia de la muerte de Dios —en su significación filosófica así como en su carácter poético, vital y ontológico— en cursos y seminarios durante mi formación académica en la UNAM y en el IFAL; pero también al visitar la casa de Rimbaud en su ciudad natal, ante la tumba de Nerval y frente al cenotafio de Baudelaire, o mirando la torre de Hölderlin al lado del Neckar. Por ello, me parece que el desarrollo y la consecución de esta tesis se constituyen en la conjunción de un trabajo estrictamente académico y de un horizonte de reflexión que comprende una constante experiencia viva. Tal vez, el esfuerzo reflexivo y el sentido filosófico —y con ello, también, el sentido poético— de esta investigación surjan y radiquen en esta confluencia.

* * *

La elaboración de este trabajo se halla, sin duda, enfrentada a una problemática de delimitaciones, en cuanto a su aspecto formal y a su horizonte teórico. Sin embargo, antes de delimitar sus características, me parece necesario precisar primero su espacio. Éste último se conforma, justamente, en la visión de la muerte de Dios como una experiencia común no sólo a las distintas formas de expresión de la palabra poética de los románticos, sino también a la propia reflexión filosófica. Esta investigación, más que intentar exponer una distinción precisa entre lo literario y lo filosófico, trata de constituir un señalamiento del umbral en el que confluyen la filosofía y la poesía. Este mutuo umbral se constituye como un solo *logos*, puesto que en él acontecen el señalamiento y la visión de una preocupación profunda: la palabra inquiera, se cuestiona, es búsqueda del ser y el destino del hombre en medio de un horizonte que vacila, y que parece incierto, sin fondo ni fundamento.

A través de los distintos autores aquí estudiados, la poesía se manifiesta como palabra originaria. Desde la perspectiva de los románticos el lenguaje está pensado y expresado en su forma primera y originaria como un vínculo esencial entre el hombre y el ser. Poesía y ontología coinciden como una sola indicación, como una sola búsqueda. La voz poética nace y fenece a la luz de una visión o de una ausencia: es ansia de plenitud, testimonio de comunión expresión y búsqueda del ser —trascendencia y errancia.

Hay palabras fundamentales, a veces uno las escucha en otro rostro, las mira emerger en otra voz, o se funde en ellas. Sólo duran un instante, pero abren el tiempo, lo vuelven a crear, hacen la fugacidad habitable. La palabra y la experiencia —reflexiva o poética— se con-funden, forman un solo fuego, que es pensamiento y vida. Tal es la con-fusión que acontece al penetrar en el sentido y en la significación de la experiencia de la muerte de Dios. Pues a partir de esta penetración, es posible vislumbrar la existencia de un punto en el que filosofía y poesía dejan de ser percibidas como ajenas o distantes. La reflexión toma cuerpo, un cuerpo sensible, ausente o habitable; la palabra poética se torna expresión del ser —en su alteridad, en su alejamiento y en su cercanía. Porque ambas confluyen en ese punto, que es umbral, indicación y ruta. Hacia ese espacio abierto, trata de señalar esta reflexión.

* * *

Al hablar aquí de poesía romántica, no se ha tratado en ningún momento de seguir alguna de las definiciones que presentan los manuales de historia literaria, sino de ubicar el contexto de una preocupación común que atañe a distintos poetas. Más que una escuela estilística o literaria, la poesía romántica podría entenderse como una inquietud que surge a finales del siglo XVIII y continúa hasta el siglo XX, cuya nota esencial se hallaría en la constante preocupación por un cambio radical de la vida y del hombre en un ámbito que se ha cerrado a la posibilidad de una participación mutua, de una vivencia común y religiosa. En este sentido, el movimiento romántico constituiría una de las más fuertes respuestas al intento de reducir la realidad a un espacio definido por el avance de la tecnificación y por la escisión del ser humano en relación a una experiencia armónica con el universo.

La preocupación central del romanticismo es de carácter religioso: a través de la palabra, se trata de recuperar el vínculo esencial que reúne al hombre con el otro, que lo hace reconocerse en una participación mutua. Pero igualmente, la poesía romántica es reconocimiento del vacío, de la falta de fundamento que arroja la existencia a un espacio sin referencias, sin sentido. Bajo esta doble dinámica se ubican las experiencias poéticas de los autores aquí estudiados. Y es en este sentido que más que desarrollar una exposición puntual de cada uno de los poetas —o de los filósofos— a los que sería lícito llamar románticos, se ha preferido comprender la diversidad de sus expresiones a partir de una preocupación esencial y común.

De esta forma, he construido mi reflexión privilegiando, en primer lugar, la lectura y el análisis directo de los textos poéticos, tratando de encontrar en ellos las notas esenciales y comunes de la problemática estudiada. En segundo lugar, me he dirigido a las aportaciones más importantes de diversos textos filosóficos y críticos cuya lectura me ha permitido una comprensión más precisa. Así, el aspecto metodológico de esta tesis se halla en la conjunción de estas dos formas de aproximación al problema planteado. Puedo afirmar, por tanto, que el método de investigación seguido en la elaboración de este trabajo, se caracteriza como una constante reflexión primordialmente filosófica sobre el sentido y la significación de la palabra poética respecto a la experiencia de la muerte de Dios — esta labor reflexiva encuentra un sustento mayor en la continua referencia a diversas fuentes teóricas e interpretativas.

Para entender de manera más cabal y profunda el sentido de la experiencia de la muerte de Dios, me ha parecido necesario estructurar esta investigación tratando de responder previamente a varias interrogantes. De esta forma los cuatro primeros capítulos constituyen la exposición de las características centrales y comunes de la poesía romántica en relación al tema principal. En el último capítulo se desarrolla de manera más puntual y precisa la preocupación central de la investigación. Y finalmente, he considerado pertinente agregar dos apéndices que complementan y permiten contextualizar el lugar de mi reflexión.

En el primer capítulo se trata de responder a la pregunta por la identidad del poeta —y del hombre mismo— así como por su lugar en el mundo cotidiano. A partir de esta doble interrogante se deriva la conformación de un yo contradictorio y escindido, enfrentado a un ámbito de limitación y hastío. Pero también se presenta la experiencia del poeta en el mundo en tanto percepción de un ámbito desacralizado, en el que se revela la ausencia de lo divino. Ante esta perspectiva, la identidad del poeta parece desvanecerse: se vuelve tránsito y ruta.

En el segundo capítulo, se expone la oposición entre la noción del tiempo cronológico, cotidiano o histórico, y la vivencia temporal del instante, propio de la experiencia poética. Resulta necesario entender la comprensión del tiempo en la cual acontece toda palabra poética. Dicha comprensión halla su significación más profunda en la vivencia del retorno, en tanto recreación de un instante primero y originario, así como en su carácter de apertura a una auténtica experiencia ontológica.

En el tercer capítulo se analiza la conformación de la experiencia poética en tanto vía privilegiada de superación de las limitaciones de la existencia cotidiana, y de acceso a la verdad del ser y del universo. Se trata de analizar la forma en como la poesía se vuelve compenetración con la realidad más profunda, Visión y conocimiento. Así, el aspecto fundamental de esta vía se presenta en las nociones de viaje, experiencia onírica, y camino.

En el cuarto capítulo se expone la configuración de la visión de la unidad del ser, presentida y expresada como universo de correspondencias. Esta experiencia de reunión acontece en la palabra misma. Así, la palabra poética alcanza su

caracterización esencial en tanto expresión de la verdad y del vínculo que reúne lo distintos entes bajo una sola forma, un solo ser que se expande y vibra en todos los ecos del poema universal. Sólo a partir de la comprensión de esta visión es posible acceder a la significación de la experiencia de la muerte de Dios.

En el último capítulo, se aborda directamente el problema de la muerte de Dios desde la poesía romántica, en sus implicaciones filosóficas, vitales y existenciales. Las aproximaciones a esta experiencia se presentan desde la posición de la figura de Cristo en el monte de los olivos, pero igualmente desde el reconocimiento de la ausencia de lo divino a partir del agotamiento del sentido de una vivencia común expresada a través de los mitos. En la parte final de este apartado se expone la significación de la palabra poética en un ámbito sin fondo ni referencias. Se trata de comprender el sentido peculiar de lo sagrado a partir del reconocimiento de la 'Noche del mundo'. La poesía se vuelve peregrinaje, ruta y errancia.

Finalmente, se agregan dos apéndices. En el primero se realiza una breve exposición sobre distintas ideas relacionadas o bien a la depreciación de la Imaginación, o bien a la revalorización de dicha noción como vía de compenetración y conocimiento. En el segundo, se esbozan algunas referencias biográficas fundamentales de varios de los poetas analizados a lo largo de la investigación, esto con el fin de contextualizar la elaboración de la obra poética, así como para poder alcanzar una mayor comprensión del sentido de los poemas estudiados.

* * *

Pese a las dificultades de su elaboración, este trabajo no constituye una investigación exhaustiva sobre el tema tratado. Con el fin de centrar y delimitar la reflexión, múltiples temáticas han sido puestas de lado: he evitado abordar el estudio de las diferencias estilísticas en las diversas composiciones poéticas. De igual forma, considero no haber abordado de manera suficiente la relación de la poesía romántica con las religiones antiguas, especialmente con la mitología griega y con la religión egipcia. Así mismo, pese a haber sugerido ampliamente la mutua preocupación que anima a la poesía romántica y al pensamiento filosófico, me parece que esta problemática podría profundizarse aún más. Esta tesis no agota su temática, pues constituye más bien un intento por señalar un horizonte común de experiencia y de reflexión en el que confluyen la expresión poética y la

La muerte de Dios en la poesía romántica.

inquietud filosófica respecto al problema ontológico de la ausencia de fundamento y de la falta de una auténtica vivencia sagrada del ser.

Nota sobre la traducción.

He preferido, en la medida de lo posible, la consulta y el análisis de las obras en su lengua original, o en su defecto, en ediciones bilingües; especialmente en lo que se refiere a los textos poéticos. Esta labor me ha parecido necesaria para llegar a una mayor comprensión del tema que aquí me ocupa. Es por ello que yo mismo he realizado las traducciones al español de las obras estudiadas, salvo que se mencione la fuente de la cual dichas versiones fueron obtenidas.

Nous, les hommes fous et aveugles qui voyons^{*}
Swinburn

Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète,
le prêtre et el soldat, l'homme qui chante, l'homme
qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie...^{**}
Baudelaire

1. EL POETA EN EL MUNDO, SPLEEN E IDEAL

Una atmósfera húmeda y sombría llena la galería. Prisioneros, atados de pies y manos, los hombres apenas respiran. Frente a ellos, la infranqueable oscuridad tenuemente se ilumina a la luz de un frágil fuego. En el muro se proyectan sombras y ecos: reflejos de lo que sucede a espaldas de los prisioneros. Tal es el mundo, la cárcel del mundo, el lugar de la pálida apariencia. De pronto, un hombre logra soltar sus amarras, se pone de pie y sale de la caverna. Afuera, el sol intenso lastima sus ojos, que sólo un momento después empiezan a habituarse a la luminosidad recién descubierta. Todo brilla, se muestra, todo es verdadero, ya no son las sombras de la caverna. El hombre regresa a la galería: quiere comunicar a sus compañeros la noticia. El mundo real está afuera, detrás de los muros. Pero los hombres, ciegos y sordos a sus palabras, lo toman por un loco, por un alucinado, y prefieren seguir contemplando, cual si fuese la única forma por mirar, el triste espectáculo de la ceniza.¹

^{*} Nosotros, los hombres locos y ciegos que vemos.

^{**} Sólo son grandes entre los hombres el poeta, el sacerdote y el soldado, el hombre que canta, el hombre que bendice, el hombre que sacrifica y se sacrifica.

¹ Cf. PLATÓN, La República, 514b-518b. No se trata de asimilar aquí a Platón con el romanticismo, sino de señalar la estrecha relación entre ambos. Respecto a la relación de la poesía romántica con la filosofía de Platón, existe una amplia bibliografía. La mayoría de los críticos e historiadores del movimiento romántico coinciden en el reconocimiento de la profunda influencia del pensamiento de Platón en el romanticismo, especialmente en la reinterpretación del "mito de la caverna" como imagen para señalar tanto la consideración del mundo cotidiano como

De acuerdo con Platón, en este relato se muestra la tarea del filósofo en el mundo: él es quien logra evadirse de la caverna, del ámbito de las apariencias para acceder así a la visión del universo inteligible. Mientras permanecemos en la realidad sensible, nuestra percepción es limitada, pues estamos encadenados a las apariencias, débiles reflejos de las verdaderas realidades. El ejercicio de la razón adquiere así, desde la perspectiva platónica, un carácter de búsqueda y de evasión: pues sólo a través de la superación de los límites del mundo sensible es posible acceder a una contemplación de la verdad. En este sentido, el filósofo es, no sólo el prisionero rebelde que en su fuga de la caverna es capaz de acceder a la visión de la luz —el vidente—, sino también aquel que comunica, que transmite a los demás la ruta hacia una comprensión verdadera. Sin embargo, lo que parece más importante resaltar, principalmente respecto a la revaloración del relato platónico por parte de los poetas románticos, es que la búsqueda de la verdad se caracteriza como un movimiento hacia afuera de los límites: porque nunca puede realizarse dentro del ámbito de la apariencia, desde donde creemos haber entendido el mundo al no mirar nada más que sus sombras. Y es que la luz no está en la prisión. La búsqueda de la verdad tiene, por ello, la forma de una evasión, pues se trata de ir más lejos, de romper las barreras que nos impiden ver realmente; y de hacer ver a los demás el umbral por donde se abre la ruta.

La poesía romántica, en su impulso más profundo, es también rebelión, y rechazo de los límites que impone una realidad cotidiana y sensible; es por ello que el poeta romántico se reconoce en el prisionero que se evade de la caverna — el filósofo— recuperando para sí la imagen tal como la plantea el propio Platón. No obstante, para el romántico, en la búsqueda de la verdad y la Visión, el ejercicio de la razón no basta: es la experiencia poética, entendida como actividad de exploración constante lo que permitirá al hombre la comprensión del universo, el acceso a las realidades que escapan a la percepción de la apariencia. Es el poeta quien logra evadirse del encierro para acceder a una visión verdadera: la poesía se convierte, con los románticos, en auténtica actividad de búsqueda y transmisión del conocimiento del universo, del ser mismo. Por encima de los demás hombres, el poeta logra llegar al hogar de los dioses para robarles el saber y la verdad, el fuego: "le poète est vraiment voleur de feu" (el poeta es en verdad ladrón de

ámbito de limitación y de apariencia, así como la labor del poeta en tanto 'buscador' de la verdad y de la Visión. A partir de estas consideraciones, se podría afirmar que en el romántico confluyen el poeta y el filósofo. Cf. M. RAYMOND, De Baudelaire al surrealismo, Introducción; J. RICHER, Nerval, expérience et création, cap. I "Mythes et archetypes".

fuego)². La tarea de este nuevo Prometeo consistirá entonces en comunicar su visión a los hombres, a sus hermanos vueltos de espaldas —en la sombra. Para ello regresa a la caverna, al mundo sensible, cotidiano. Pero ¿quién es el poeta romántico y cómo ha llegado a convertirse en héroe prometeico? ¿cuál es su lugar y su papel en el mundo? ¿Cómo experimenta la vida cotidiana, en sus límites y en sus peligros?

El poeta, al nacer, viene al mundo “por un decreto de supremas potencias”³. Él es el elegido, un hombre entre los hombres, un ser dispuesto a beberse el sol y a hundirse en el barro oscuro para encontrar el oro primigenio: porque él ha nacido con los ojos abiertos, y la agudeza de su mirada es capaz de penetrar en los más íntimos secretos. El poeta, el primer hombre, nace, y se despierta a la luz, fundiéndose con todo lo que mira:

...sous la tutelle invisible d'un Ange
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil

Il joue avec le vent, cause avec le nuage
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix
Et l'esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.⁴

(Bajo la tutela invisible de un Ángel
El niño desheredado se embriaga de sol
Y en todo lo que bebe y en todo lo que come
Encuentra la ambrosía y el néctar bermejo

Juega con el viento, habla con la nube
Y se embriaga cantando al camino de la cruz
Y el espíritu que lo sigue en su peregrinaje
Llora al verlo alegre como un ave de los bosques.)

Ángel de las profundidades o ave de la altura: su llegada se anuncia, está predestinado a habitar la tierra. La naturaleza se vuelca ante sus ojos como el sol brillante al salir de la caverna. El poeta, el recién nacido, participa en la

² RIMBAUD, “Lettre à Paul Demeny”, (“Carta a Paul Demeny”) en Oeuvres Complètes. Este texto es una de las llamadas “Cartas del vidente” en las cuales Rimbaud, apoyado en sus lecturas de Baudelaire, de Hugo y de algunos textos de la tradición ocultista, expresa su doctrina acerca de la poesía como experiencia de transgresión de las convenciones del lenguaje cotidiano, y como búsqueda de la verdadera Visión. Cf. RAYMOND, De Baudelaire al surrealismo. E. STARKIE, Arthur Rimbaud; y R. RENÉVILLE, Rimbaud le Voyant.

³ BAUDELAIRE, “Bénédiction” (“Bendición”) en Les fleurs du mal, Gallimard.

⁴ Ibidem

consagración del viento y de la nube, de la flor y del árbol; se funde en la savia que anima todo lo viviente. La infancia es ya una revelación: en los labios del niño germina la voz que expresa la verdad del universo en todos sus seres, en todos sus ecos. El niño mira y se confunde con lo mirado, habla y su voz se vuelve anuncio y canto.⁵ Antes de cualquier otro lenguaje o enseñanza, antes de cualquier prejuicio, de cualquier convención y de cualquier palabra, el poeta se hunde en la fascinación de la tierra, de lo natural y de lo maravilloso. Ahí, en ese estado de desnudez y de asombro, en esa experiencia originaria y por momentos inefable, habita el misterio: el niño desconoce el lenguaje de los hombres, y sin embargo es capaz de acceder al ámbito donde habitan los dioses, y de penetrarse en él.

Cuando era niño
un dios a menudo me salvaba
del griterío y la palmeta de los hombres

Así jugaba tranquilo y sin temor
Con las flores del soto
Y las brisas del cielo
Jugaban conmigo

{...}

¡Fieles dioses,
dioses bienhechores!
¡Si supierais
cuánto os he querido!

Verdad es que entonces

No os llamaba por vuestros nombres
Y tampoco vosotros
Me nombrabais a la manera de los hombres

⁵ Es importante recalcar aquí, en relación a una cierta "predestinación" del poeta, la referencia a la imagen de Cristo, retomada de manera peculiar por los románticos. Pues el poeta no considera venir a salvar al mundo del pecado ni a redimirlo de la muerte para ofrecerle una vida eterna; su tarea consiste, más bien, en mostrar a los demás el carácter sagrado de todo lo que vive y muere, de todo lo que es. El 'Cristo' romántico está más cerca, en este sentido, de la estirpe del héroe griego y del mismo Dioniso: es quien sacrifica y se sacrifica para aportar a los hombres la Visión, el fuego que ilumina y consume el universo. De ahí las múltiples referencias a Prometeo y al propio Caín, pues el romántico, al transgredir los límites y acceder al ámbito de los dioses, se reconoce también como un rebelde, un "hijo del fuego", tal y como lo hace notar Nerval. La transgresión romántica no constituye un fin en sí mismo, sino que es el paso necesario para acceder a una nueva Visión, y para que ésta se vuelva común. Cf. NERVAL, *Les filles du feu*, ("Las hijas del fuego") *Les illuminés* ("Los iluminados"); y J. RICHER, *op.cit.* Otra perspectiva sobre el 'Cristo' romántico, se presenta en la figura del redentor en el monte de los olivos, presa de la angustia y de la duda ante la visión del vacío. *Vid infra*: capítulo V de esta investigación.

Como si se conocieran

Nunca conocí tan bien a los hombres
Como a vosotros.
Comprendía el silencio del Éter,
Pero jamás entendí las palabras del hombre

Yo fui educado
Por el murmullo armonioso del bosque
Y aprendí a querer
Entre las flores.

He crecido en brazos de los dioses.⁶

Tanto Hölderlin como Baudelaire, al igual que los demás románticos, comparten la experiencia de la infancia como revelación: en ella viven "en brazos de los dioses", todo es único y divino. Todo habla con un lenguaje familiar y, sin embargo, misterioso, intraducible al discurso humano, o mejor dicho, al discurso de las cifras y de los conceptos propio del hombre 'maduro', del hombre que ha envejecido en la herrumbre de las palabras huecas, de las definiciones. Nada puede sorprender a quien mira con los ojos del adulto: pues para él, el mundo ya ha sido dicho y explicado —no hay nada más allá de las sombras en el muro de la caverna— porque en él ha sido olvidada la infancia, la fascinación, el asombro. Pero para el poeta, en cambio, todo lo llena el misterio: al venir al mundo, nada ha sido aún visto ni nombrado. Es necesario volver al principio, comenzar a decir, a nombrar, y a participar de la fascinación de lo viviente.⁷ Es porque lo que nos rodea está habitado por voces misteriosas, y porque desde los más breves rincones nos asaltan las miradas de los dioses, que nuestra experiencia se vuelve una iluminación, una vivencia religiosa. Fascinación y espanto, asombro, experiencia originaria: el poeta es el recién nacido, el poeta siempre, acaba de llegar.

⁶ F. HÖLDERLIN, 'Cuando era niño' (Da ich ein Knabe war) en *Poesía Completa*, Ed.29

⁷ Sin duda, al hablar aquí de la infancia como estado de apertura y de desnudez, se hace referencia a una cierta actitud de 'ingenuidad'. Bachelard, en sus estudios sobre la poesía, afirma que la relación del poeta con el mundo se caracteriza por un estado de *ingenuidad* (naïveté) y de *encantamiento* (émerveillement) que le permiten una comprensión de la realidad mayor a la del conocimiento argumentativo. Estas nociones, permiten al autor francés elaborar una "fenomenología de la imagen poética" que sigue de cerca el pensamiento de Merleau-Ponty. Para éste último, la filosofía en tanto que fenomenología es básicamente una escuela de *ingenuidad* y de *encantamiento* que hace al hombre "participar y ser participado" por el mundo: "Mi cuerpo está hecho de la misma *carne* (chair) que el mundo." En esta experiencia de mutua compenetración, se anulan las distinciones tradicionales entre un sujeto y un objeto, un observador y un fenómeno observado; pues el hombre participa y es participado, y así, a través de la experiencia poética, uno se vuelve lo que mira, se funde en lo mirado. Para profundizar en esta nociones, se hace referencia a: BACHELARD, *La poétique de la rêverie*; y MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*.

Habitar la tierra, beber la luz, hundirse en la oscuridad; buscar el fuego. Esto es vivir entre los dioses. Sentir que todo es uno en el universo: escuchar la voz del viento que corre, el júbilo de la semilla que abre el surco, el estertor de la bestia que agoniza, el sacrificio del rayo. Dar testimonio, en la palabra, de esta experiencia: tal es la tarea del poeta. Dice Rimbaud: "J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges."⁸ (Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpressable. Fijaba vértigos.) El poeta se reconoce entonces como un mago, un vidente, espejo y eco del ser, del universo; pero su fin no es guardar el secreto para sí mismo, sino compartir su experiencia con los hombres. Dar a ver: invitación a reunirse, fuera de la caverna, más allá de los límites de un mundo gris de antemano explicado y configurado; volver a habitar la tierra, volver al tremendo y hermoso fluir de la vida. Éluard, acaso uno de los máximos surrealistas, expresa magistralmente lo que es un poeta:

Le poète, lui, pense toujours à *autre chose*. L'insolite lui est familier, la préméditation inconnue. (...) C'est *un* homme qui parle pour l'homme, c'est *un* arbre qui parle pour toutes les forêts, pour l'écho sans visage, seul à subsister, seul, en fin de compte, à avoir été exprimé. Un écho general, une vie composée de chaque instant, de chaque objet, de chaque vie, la vie⁹

(El poeta, siempre piensa en *otra cosa*. Lo insólito le es familiar, la premeditación desconocida. (...) Es *un* hombre que habla por el hombre, es una piedra que habla por las piedras, es *un* árbol que habla por todos los bosques, por el eco sin rostro, único en subsistir, único a fin de cuentas que ha sido expresado. Un eco general, una vida compuesta de cada instante, de cada objeto, de cada vida, la vida.)

En estas breves líneas, de una vibrante musicalidad, se nos muestra la autenticidad de la voz poética, que consiste en testimoniar la experiencia sagrada del hombre sobre la tierra, la comunión del universo en todas sus voces y en todos sus seres. El poeta romántico no es, en este sentido, un "autor", sino un "medium" —un transmisor de la vibración propia a toda vida. Es el receptor de un eco que se apodera de sus labios: en él habla, y debe hablar, la voz de la tierra, la voz del misterio —y de la vida misma. Es por eso que al poeta, nos dice Heidegger, le ha sido dado el mayor y el más peligroso de los bienes: el habla, para que con ella de testimonio de su pertenencia a la tierra¹⁰. En su carácter testimonial así como en su ser vibración, eco y canto, radica su máximo valor: pero en el riesgo del olvido

⁸ RIMBAUD, "Alchimie du verbe" ("Alquimia del verbo") en Une Saison en Enfer.

⁹ ÉLUARD, "Physique de la poésie" ("Física de la poesía") en Donner à voir, Gallimard.

¹⁰ M. HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía", (en Arte y poesía pp.128 y ss.)

de este valor se halla justamente su mayor riesgo. Donde hay habla, hay peligro, pues existe la posibilidad de perderse en el ámbito de los entes, de las meras apariencias, y con ello, el riesgo de olvidar que la palabra en su impulso más profundo es iluminación: pues nos liga con el Todo, con el ser.

La palabra poética es entonces el habla auténtica, es aquella que muestra al ser en su fluir, en su radical tensión. En el poema conviven, mutuamente y sin anularse, palabra y silencio. Esta permanente paradoja no es sino el conflicto propio del ser, la tensión ontológica. El ser es luz y también penumbra, se muestra y se oculta. La poesía dice, sugiere y también calla, habita en lo decible y en lo inefable, es un diálogo entre la palabra y su oscuridad; es un diálogo con los dioses. Por ello, en su sentido más profundo, la palabra poética es revelación¹¹. Y justamente por ello, esta palabra, esencial y verdadera, no puede quedar ahogada en los labios del poeta: es necesaria la escucha, es necesario volverla común.

El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto, así como lo indeciso y común. La palabra esencial, para entender y hacerse posesión más común de todos, debe hacerse común.¹²

El habla es un bien, pues sólo en ella acontece el decir de la revelación, el decir auténtico. Sin embargo, también conlleva un doble peligro. El primero es el de la confusión o el olvido: el hombre puede perder el sentido más profundo de la palabra, el testimonio de la pertenencia a la tierra y a la vida misma, y nombrar sólo lo aparente, lo inesencial. En esta disyuntiva se halla uno de los mayores riesgos del habla, y por ello de la poesía y de la filosofía: nombrar al ente en su determinación, en su inesencialidad, y no al ser en su apertura, en su carácter abierto que entraña los contrarios. Decir al ente y no al ser.¹³ Así, el poeta tiene

¹¹ La consideración de la experiencia poética como conocimiento, como revelación, es el tema central del capítulo 3 de esta investigación donde se expone la idea del viaje romántico y la distintas vías de acceso a la Visión, a la verdad del universo, de las que se vale el poeta romántico. En este primer capítulo, el interés primordial es mostrar el papel del poeta en cuanto a la necesidad del acceso a la revelación de la palabra, y al requerimiento de hacer común esta experiencia.

¹² HEIDEGGER, *op.cit.* op. 131-32

¹³ Esta disyuntiva ya había sido planteada en el pensamiento de Kierkegaard. Al hablar de la experiencia de la angustia, el filósofo danés afirma que ésta se deriva del peligro que abre la ignorancia propia —e insuperable— de la condición humana. Así, al nombrar y distinguir entre lo verdadero y lo falso, el existente se juega su destino pues la verdad es el fin último de la existencia, su motor, su meta y su camino. De esta manera, si creyendo decir el ser, lo que se dice es la nada, el error nos conduciría hacia el nihilismo, hacia la falta absoluta de sentido en la existencia. No es pues un riesgo de carácter epistemológico sino ontológico: en esta disyuntiva se

que permanecer fiel al habla esencial, seguir atento a la revelación de toda vida a través de su palabra, y no olvidar las experiencias que lo han hecho reconocer ese lado de oscuridad y de silencio que habita en toda palabra auténtica, en toda palabra poética. Pues el error o el olvido no solamente nos conducirían, en este sentido, a una comprensión parcial o inconclusa, sino a una pérdida del sentido del habitar humano en la tierra. Porque en la palabra se juega el destino de la existencia humana.

El otro riesgo del habla radica en el egoísmo, en la imposibilidad de volverla un bien común. El poeta no es un poseedor exclusivo de la revelación o de la palabra misma, él es tan sólo la voz a través de la cual los hombres escuchan la canción de su mutua pertenencia con la tierra. El poeta es el hombre que se evade de la prisión y de la apariencia para acceder al bien máspreciado de los dioses: la iluminación, la visión de la unidad. Porque Prometeo no roba el fuego para hacer de él un uso propio o egoísta: su labor, su sacrificio, consiste en ofrecerlo a los hombres, en compartirlo. El poeta tiene una visión, revelación del universo, del ser; es necesario entonces que esta experiencia se vuelva común. Por eso el prisionero regresa a la caverna, al mundo cotidiano, para liberar a sus hermanos de un gris espectáculo: no hay lugar para lo sagrado, todo se reduce a útiles y a conceptos; se rechaza la alteridad, se niega el misterio. No hay fuego, no hay voz oscura que ilumine y abra el encierro de la apariencia. La eficacia de la máquina, la idealización del progreso, tales son los móviles de la existencia humana.¹⁴ La

resume el drama del hombre, su angustia entre el Ser y la Nada. De ahí la necesidad, desde la perspectiva kerkegaardiana, del reconocimiento de lo inefable, y por ello, del "salto" hacia la experiencia de la fe. Al respecto, pueden consultarse varias obras del pensador danés, especialmente El concepto de la angustia, Temor y temblor y el Postscriptum a las migajas filosóficas. El planteamiento de este problema, aún si no se trata aquí de asimilar a Kierkegaard con los románticos, nos ayuda a entender cabalmente la relación del poeta con el habla y especialmente la noción que de dicha relación desarrollará más tarde el propio Heidegger en su reflexión sobre Hölderlin al hablarnos de la poesía como posibilidad de riesgo y como "cuidado del ser".

¹⁴ Habría que señalar aquí que la consideración del mundo como ámbito de comprensión parcial y de rechazo a la experiencia de la otredad, -y con ello la imposibilidad de acceso a una participación de lo sagrado y del ser mismo-, no es una advertencia exclusiva de la poesía romántica. La respuesta al afán de comprensión total por medio del conocimiento racional, científico o pragmático, se halla también presente en Kant (diferencia entre lo bello y lo útil, cf. Crítica del Juicio), en Kierkegaard (delimitación de los ámbitos del conocimiento racional y de la experiencia religiosa) y ya en nuestro siglo, en la obra de múltiples autores entre los que cabría resaltar a M. Heidegger y a G. Marcel (cf. Aproximación al misterio del ser). Es necesario recalcar, no obstante, que los románticos tal vez fueron los primeros en experimentar y hacer notar el carácter limitado y desacralizado del mundo en el que vivieron. Esta experiencia de un horizonte desacralizado, se desarrolla a lo largo de la presente investigación y especialmente en el capítulo V, donde se aborda directamente el problema de 'la muerte de Dios'. *Vid infra*.

imagen del fuego, por su parte, ilustra perfectamente la visión del ser que tiene el poeta. En él se halla lo que vive, lo que arde. En él se confronta lo luminoso y lo incomprensible: ilumina y hace arder. En él todo renace, brilla y se consume. Es el juego de los contrarios, la constante tensión del universo.

Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire: il est donc un des principes d'explication universelle.¹⁵

(Brilla en el paraíso. Quema en el infierno. Es dulzura y tortura. Es cocina y Apocalipsis. Es placer para el niño sentado cerca de la chimenea; y sin embargo, castiga todo desobediencia cuando se quiere jugar muy de cerca con sus flamas. Es bienestar y respeto. Es un dios tutelar y terrible, bueno y malo. Puede contradecirse: es entonces uno de los principios de explicación universal.)

Así pues, la caverna no es de muros físicos, aunque sí palpables: es justamente este mundo cotidiano, esta visión parcial donde el pensamiento se reduce a la eficiencia, donde todos los acontecimientos se vuelven problemas susceptibles de hallar respuesta a la luz de la ciencia y el progreso, donde la palabra —y con ello la poesía— ha perdido su sentido más auténtico. Habría que volver a abrir los ojos —primeramente hacia lo interno, hacia lo oscuro— para que estos muros se derrumbaran y nos permitieran mirar de nuevo. Habría que volver a habitar la tierra, alrededor de este fuego primigenio que todo lo ilumina y lo consume. Desde esta perspectiva, comprendemos el mito platónico de la caverna de manera peculiar, que es la forma en como la poesía romántica lo retoma: es la idealización de la razón instrumental, de la ciencia y de la técnica, lo que nos ha encerrado, lo que nos ha robado la visión y la vida verdadera por medio de la cenizas, de un mundo mecanizado, resuelto y vacío. Es por ello que el poeta se reconocerá como el gran buscador, como el vidente, capaz de hacer mostrar a los hombres una luz nueva que permita reinventar el amor y la vida a través de la palabra poética.¹⁶ Pues el hombre, para iluminar su voz y su existencia, necesita de la visión del fuego y no del tenue reflejo de una luz mezuquina.

¹⁵ G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, ("El psicoanálisis del fuego") pp. 23-24.

¹⁶ Cf. A. RIMBAUD, "Les lettres du Voyant" ("Las cartas del Vidente"), ed.cit.; y NOVALIS, *Los discípulos en Saïs*, ed.cit. Es especialmente a partir de estos textos que se emplean aquí las nociones de Vidente (Voyant) y de Buscador (Chercheur, Hyacinthe).

Y he aquí que el poeta llega, con el fuego y la visión entre sus manos, a comunicar el secreto; sacerdote de una religión nueva y antigua: en su voz aguarda y nace la palabra del primer hombre, la furia de la tormenta, el vuelo del ave, el murmullo misterioso de los dioses, - en una palabra, la experiencia originaria del ser. Sin embargo, esta comunicación se vuelve imposible pues la palabra poética topa con un muro difícilmente franqueable: los hombres, inmersos en lo cotidiano -en el 'spleen'- son incapaces de escuchar y de comprender la palabra del poeta romántico.¹⁷ El es ahora tan sólo un loco, víctima de una extraña enfermedad, vive en la irrealidad y en el ensueño: porque el mundo real está aquí, en el rugir de la máquina que devora la sombra, en la verdad utilitaria de la ciencia, en la irrefrenable carrera del progreso. El poeta se vuelve entonces el extraño, el extranjero, un ave de la altura que tropieza en medio de la multitud que camina con la mirada vuelta hacia el suelo, hacia el polvo.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec une brûle-gueule,
L'autre mime en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer
Exilé sur le sol au milieu des huées.
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.¹⁸

(Este viajero alado, ¡cómo es torpe y endeble!
Él, antes tan bello, ¡cómo es cómico y feo!
¡Uno se burla de su pico como de una corta pipa
Otro mima cojeando al inválido volador!

El Poeta es similar al príncipe de las nubes
Que hechiza la tormenta y se burla del arquero
Exiliado en el suelo en medio de abucheos
Sus alas de gigante le impiden caminar.)

¹⁷ Cf. F. NIETZSCHE, la confrontación entre el sabio y el pueblo en el Prólogo a Así habló Zaratustra. Es posible establecer un vínculo cercano entre esta confrontación planteada por Nietzsche y la noción de "spleen" que desarrolla Baudelaire en varios de sus poemas. En ambos casos se reconoce la imposibilidad de comunicación con los demás y la consecuente existencia de exilio y de incompreensión que caracteriza, en este sentido, tanto al filósofo como al poeta.

¹⁸ BAUDELAIRE, "L'Albatros" en Les Fleurs du Mal. Cf. el primer poema de los Petits poèmes en prose, "L'étranger" ("El extranjero") donde el poeta reconoce igualmente su imposibilidad de adaptarse al mundo cotidiano, a sus valores tradicionales y a sus exigencias. La palabra *étranger* - o *étrange* - en francés significa no sólo *extranjero*, sino también *ajeno*. Baudelaire hace patente, en este texto, el carácter de exilio que adquiere entonces la existencia del poeta.

Desde la experiencia del romántico, hemos llegado a la casa del hastío, del *spleen*. Nos hallamos ahora en el ámbito de la uniformidad, de las multitudes solitarias, dedicadas incesantemente a una actividad repetida y aparentemente incuestionable. Más allá de las fronteras de esta ciudad inmensa —de este mundo cotidiano y de su mecánica infranqueable— no se puede soñar, está prohibido el pensamiento que no se ciña a las leyes de una razón instrumental, eficaz. El vuelo de la imaginación cae en el ámbito del error y de la fantasía, pero nunca en el de la verdad. La existencia humana se restringe a la tarea diaria, al trabajo en la oficina, en la fábrica, o en la escuela. En la noche millares de antenas se conectan a la ruidosa soledad, al aislamiento del hombre contemporáneo. Los románticos, más de un siglo antes que nosotros, prefiguraron y sufrieron el asfixiante espectáculo que hoy nos rodea. No hay aquí lugar alguno para la poesía pues es una tarea inútil, una palabra ilusoria. Estas cuatro paredes llenas de polvo que te encierran —se nos ha dicho y se nos dice— son tu casa, tu mundo, tu destino. Poesía: ilusión, enfermedad, evasión de la realidad. Sólo unos pocos escuchan el sentido profundo y verdadero de la voz poética.

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.¹⁹

Tal vez es Baudelaire quien con mayor intensidad sufrió aquello que él mismo calificó como "*spleen*". Esta incapacidad de adaptación al mundo se halla, no obstante, presente en la mayor parte de los románticos. Dicho conflicto no proviene de una impotencia sino de la ceguera del mundo frente a las visiones de la imaginación y de la poesía. Para el poeta romántico el hombre posee la capacidad de estar en armonía con el universo. Lo que permite este reconocimiento del ser humano con el todo es la Imaginación. "Para el alma romántica, imaginar es igualmente creer y conocer, es participar en la vida del gran todo."²⁰ La Imaginación no es la asociación más o menos arbitraria que resulta de reunir distintos elementos de lo real en una síntesis degradada, sino el medio privilegiado del hombre que, superando las limitaciones del conocimiento discursivo o estrictamente racional, permite acceder a un reconocimiento con el universo, con el ser mismo.²¹ A través de la Imaginación, la parte inconsciente del

¹⁹ HEIDEGGER, *op. cit.* p. 143

²⁰ M. RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, Introducción.

²¹ El tema de la Imaginación, como fuente privilegiada de acceso al conocimiento, se presenta y se desarrolla a lo largo de esta tesis. Por el momento, sólo se menciona su importancia en relación al enfrentamiento del poeta con un mundo cerrado a la participación común y al conocimiento,

hombre, al superar las convenciones y las distinciones de la vida cotidiana, se comunica con el todo, recuperando así la unidad perdida. Es a partir de la Imaginación que la comprensión humana se ilumina y accede a una Visión privilegiada del universo: es en este territorio donde el poeta reconoce la auténtica patria del hombre.

El "*spleen*" es, en este sentido, la experiencia del exilio en un mundo donde todo se halla explicado, diferenciado y asignado a una función específica. No hay mayor afán de unidad, la Imaginación es vista como una fantasía irreal y sin sentido. Inmerso en esta uniforme y pálida atmósfera, el poeta vive pues en el desarraigo, y experimenta la imperiosa necesidad de huir, de regresar al jardín donde el niño era uno con todo, al mundo sagrado de la infancia, ahí donde los dioses y los hombres habitan alrededor del fuego primero. El hombre, sin embargo, cree haber despertado, haber llegado a su madurez olvidando la infancia: la luz de su razón pretende haber develado el misterio a través de los conceptos y de la ciencia. La humanidad se encamina en la ruta del progreso. Pero en verdad, la máquina y el útil comienzan a dominarnos, el monstruo se ha vuelto contra su creador. Hemos perdido la capacidad de asombro, vivimos en un ámbito diferenciado, desacralizado, en el que los dioses están ausentes. El mundo se ha transformado en un espacio inhabitable para el poeta.

Presa del hastío y la melancolía, el romántico comienza a sentir la magnitud de la caída y el dolor de la pérdida. Ángel caído en el río que arrastra hacia el olvido, en medio del polvo cotidiano, sus alas se agitan buscando recuperar la altura de su destino:

Un être d'une grandeur démesurée –homme ou femme je ne sais,-
voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre
parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba en
fin au milieu de la cour obscure, accrochant et froissant ses ailes le
long des toits et de balustres. Je pus le contempler un instant. Il était
coloré de teintes vermeilles, et ses ailes brillaient de mille reflets
changeants. Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à

experiencia de con-fusión que sólo el desencadenamiento de la propia Imaginación es capaz de crear. En esta revalorización, la poesía romántica se opone a algunas tendencias generales del pensamiento filosófico que insisten en la depreciación de la Imaginación, en tanto facultad susceptible de inducirnos al error. Me parece importante recordar aquí, sólo a manera de referencia, la noción de Imaginación que tienen Pascal (cf. Pensées, sección II, 82) y Malebranche (La recherche de la vérité, sección 2 "De l'imagination") en ambos casos reconocida como la fuente "del error y de la falsedad". *Ver, infra*. Apéndice I de esta investigación.

l'Ange de la Mélancolie , d'Albrecht Dürer. —Je ne pus m'empêcher de de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut.²²

(Un ser de una dimensión desmesurada —no sé si hombre o mujer— se agitaba penosamente por encima del espacio y parecía debatirse entre espesas nubes. Al faltarle el aliento y la fuerza, cayó al fin en medio del patio oscuro, aferrando y rozando sus alas a lo largo de los techos y las balaustradas. Pude contemplarlo un instante. Estaba coloreado de tonos granates, y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Cubierto con un largo vestido de pliegues antiguos, se asemejaba al Ángel de la Melancolía, de Albrecht Durer. —No pude evitar lanzar gritos de espanto, que me despertaron sobresaltado.)

El poeta ha entrevisto el peligro mayor de su caída en el mundo cotidiano, sabe que puede hundirse para siempre en el hastío, reducirse a un eslabón más en la máquina ciega. Él sabe, en una palabra, que puede sucumbir, volverse presa del olvido mientras el mensaje poético se ahoga en sus labios. Lo sagrado se ha perdido, su huella se borra en los trazos que definen al mundo cotidiano. Es necesario partir en su búsqueda. Es necesario seguir el camino interrumpido, volver a caminar desde el principio. Porque un poeta será siempre un errante, un buscador, un peregrino.²³ Por ello su vida se vuelve entonces una perentoria e irrenunciable búsqueda, una sinuosa línea "trazada sobre un patrón invisible, y que indica un camino a seguir bajo pena de perderse. Ya no más zigzags, aquí y allá: el viaje tiene, a partir de este momento, una meta ineludible, y la ruta que prescribe a cada viajero se llama su destino."²⁴ Es por ello que Nerval, lo mismo que los demás poetas románticos, después de tener la visión del ángel caído, emprende el viaje siguiendo la Estrella, persiguiendo la luz que ha de completar su único e irrenunciable camino. Porque el hombre vaga a tientas, ciego, perdido en el laberinto que acaso él mismo ha construido, lejos de sí mismo, lejos de los dioses; y sin embargo, en su sangre murmura, como la vibración de una sola estrella, la flecha del destino que lo impulsa a mirar otra vez, a reunirse de nuevo.

²² NERVAL, *Aurélia* ed. cit. p.173. Cf. el poema "El Desdichado" en *Les Chimères*, en el cual reaparece la imagen del poeta como 'ángel caído' que canta la pérdida y la escisión, pues su "taud constelado ostenta el negro sol de la Melancolía".

²³ Sería necesario insistir y ahondar en esta noción del poeta como errante y peregrino. Porque la poesía, con los románticos, no es una actividad inocua sino una experiencia de constante exploración y búsqueda. Al respecto, y para profundizar en el tema, habría que remitirse, no sólo a los innumerables textos poéticos que nos presentan esta experiencia, sino también al análisis de varias obras biográficas y críticas. Cf. A. BORER, *Rimbaud l'heure de la fuite*, Gallimard; P. BERTAUX, *Hölderlin ou le temps d'un poète*, Gallimard; y A. BEGUIN, *Gérard de Nerval*, FCE (versión castellana). En relación a esta noción de la poesía como exploración y peregrinaje constante, se desarrolla un análisis a partir de Hölderlin y Rimabud en la parte final del capítulo V de esta investigación. *Vid infra*.

²⁴ J.P. RICHARD, *Poésie et Profondeur*, p.19

El poeta romántico es el viajero que emprende la ruta, guiado por la Estrella; es aquél que busca la Flor azul, y retorna a Grecia para recuperar la mirada y la experiencia perdidas. El romántico desciende al abismo, o se lanza hacia la luz desnuda: es siempre el caminante, el buscador, el peregrino. La infancia se ha perdido y con ella la revelación, la experiencia originaria. Los ojos del Vidente ahora se han cubierto de polvo. El amor, la poesía, el fuego que reúne a los hombres con los dioses, amenazan con extinguirse. Una voz sin rostro –o tal vez el eco que surge de todos los rostros- la agreste y oscura voz de la tierra viva, llama al poeta. Hay que partir, hacia el re-encuentro. En la palabra, tal como lo hemos visto, no sólo se da testimonio de una pertenencia, pues también en ella se juega el camino, el destino del hombre y del ser mismo.²⁵ Hyacinthe –el buscador- el joven poeta, parte de la casa paterna hacia la pedregosa planicie, hacia el seno de la tierra. Es necesario recuperar la palabra perdida que el mundo ha olvidado.

Cayó en brazos de sus padres y lloró. Es preciso que parta les dijo. Quizá regrese pronto, quizá nunca. Saludad a Rosenblüchten; hubiera deseado hablarle, no sé lo que me pasa; algo me empuja, me arrastra. Cuando quiero pensar en los días transcurridos, se interponen dominantes pensamientos; la paz ha huido, y con ella, el corazón y el amor. Es preciso que vaya en su busca. Quisiera decirlo a donde voy, pero yo mismo lo ignoro. Me encamino hacia la morada de la madre de las Cosas, la virgen velada; mi alma se inflama y se consume por ella. Adiós.²⁶

Es necesario regresar a la "madre de las Cosas", a la Naturaleza; escuchar la sabiduría que se halla en el seno de la tierra. Tal vez, el diálogo con los dioses y el retorno hacia la Naturaleza conformen en realidad la dinámica de un solo periplo. Viaje en la sombra, ruta hacia el encuentro de la experiencia originaria. Hacia la re-uniión. Volver a habitar en el asombro, volver a abrir los ojos al misterio. Tal es el impulso que anima la partida del poeta para rebasar los muros del mundo cotidiano. No obstante, la travesía es tortuosa, llena de trampas que amenazan con un naufragio definitivo: porque es posible no recuperar nunca la mirada perdida, y hundirse de nuevo en el ámbito de los útiles, de la máquina, del hastío. En la prisión del mundo, el suelo no es fértil, de él no puede nacer ninguna visión, ninguna esperanza. Por ello, el poeta romántico se convierte en un exiliado, en un desheredado. El jardín se ha perdido, está olvidado: hemos cerrado los ojos a la vida verdadera. En este momento, la angustia llena el corazón y la palabra del

²⁵ Cf. HEIDEGGER, *op. cit.*

²⁶ NOVALIS, *Los discípulos en Sais*, (Edición y traducción del texto de Félix de Azúa) p.47. Se cita aquí el texto de Novalis, y sin embargo el tema del Viaje constituye una experiencia esencial y común para los poetas románticos. Baste nombrar tan sólo: "Le Voyage" (El Viaje) de Baudelaire, "Andenken" (Recuerdo) y "Brott und Wein" (Pan y Vino) de Hölderlin, así como "Le Bateau ivre" (El Barco ebrio) de Rimbaud. En todos estos poemas, se expresa la experiencia del Viaje como superación de límites, errancia, y búsqueda de recuperación de una experiencia originaria.

poeta. Su andar vacila, pues es posible que los trazos que indican el camino hayan desaparecido o pronto se desvanezcan. El poeta vive y sufre en el desarraigo, su canto es la voz nostálgica de un alma escindida y exiliada: es el canto de la melancolía.

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 Mélancolie²⁷

(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*)

La experiencia del "spleen", del hastío, no es una enfermedad pasajera o un estado propio y exclusivo del poeta: es la condición misma del hombre que se ha alejado de lo sagrado, de los dioses, de la experiencia de la infancia. Es el hombre vuelto de espaldas al fuego, al otro, a lo Otro: al ser. Lo que acontece entonces es, en este sentido, el nihilismo, la frenética carrera hacia el vacío, hacia la muerte definitiva. Es también el olvido, la experiencia originaria a punto de sucumbir. Lo insoportable de esta situación arrastra al poeta y lo hace evadirse de la cárcel del mundo para salvarse del olvido, para recuperar su destino. Pero la ruta a seguir es a más peligrosa, un verdadero "descenso a los infiernos" pues múltiples riesgos amenazan la ruta: la pérdida de la visión poética, y la propia muerte.²⁸ En la imagen de Orfeo, una de las figuras más emblemáticas del poeta, se resume y se vislumbra la tarea y el riesgo del romántico: en el retorno del Hades, Euridice —el ser amado— puede desaparecer para siempre. La imagen de Orfeo conjunta aquí, por un lado, el impulso de acceso a lo sagrado, y por otro, la falta de fuerza que en este intento de recuperación conduciría al fracaso.

²⁷ NERVAL, "El Desdichado" en *Les filles du feu suivit des Chimères*.

Presento aquí la traducción de Adriana Yáñez en *Nerval y el romanticismo*.

²⁸ Podemos afirmar que, a través de su vida y de su obra, los románticos experimentaron este "viaje de iniciación", este "descenso a los infiernos" en busca de la luz, del ser amado, y de la experiencia perdida. Baste recordar, además de *Aurélia* de Nerval, la *Saison en Enfer* de Rimbaud / los testimonios de Baudelaire en sus *Journaux Intimes*. De este "descenso" también es testimonio a propia vida así como la obra de Holderlin. En esta experiencia, podemos ver que los románticos siguen muy de cerca el periplo de *iniciación* que Apuleyo ha retratado en *El asno de oro*, donde el protagonista, en su afán por acceder a la magia y a la Visión, es transformado justamente en un asno y deberá atravesar distintas pruebas hasta llegar a su redención en la contemplación y el reconocimiento de la diosa Isis, "madre de todas las cosas", símbolo de la unidad del universo. Cf. APULEYO, *l'Ane d'or ou Les Métamorphoses*. Libro XI, (versión francesa de Pierre Grimal), Gallimard.

Orfeo simbolizaría la falta de fuerza del alma, al no lograr escapar a la contradicción entre sus aspiraciones hacia lo sublime y hacia lo banal, y al morir por no haber tenido el coraje para escoger. (Igualmente), Orfeo es el hombre que ha violado lo prohibido y se atrevió a mirar lo invisible.²⁹

Este impulso doble, hacia lo banal o hacia lo sublime, caracteriza el espíritu del poeta al experimentar el "*spleen*". En su alma confluyen "dos postulados contrarios y simultáneos: el horror de la vida y el éxtasis de la vida, el dolor que fascina y el placer que mata; el ideal infinito del gozo y la eternidad de la condenación, la ebriedad del arte y los terrores del abismo".³⁰ Por ello, en el afán por recuperar la Visión, hay también una voluntad de caída; y el romántico llega a servirse, en su búsqueda, de las drogas, de los llamados "paraísos artificiales". El uso del vino y del haschisch surge, así, de la imperiosa necesidad por escapar de lo cotidiano, por abandonar el "*spleen*" donde todo se torna gris y monótono. Es un acto de rebeldía contra un mundo que condena el sueño y la imaginación, pero al mismo tiempo, responde a un llamado a la evasión inútil, a la irrefrenable caída en lo banal.

Sin embargo, querer abandonar un ámbito que se vuelve insoportable no puede llevar necesariamente al abandono de sí, a la renuncia. Hay momentos de espiritualidad suprema, acaso extraños y fugaces, que tratan de recuperarse a través de la visión provocada por medio del uso de las drogas. Pero lejos de acceder a la experiencia de la unidad o de la re-uniión, el poeta se da cuenta que sólo logra tener una sensación modificada de su propia interioridad, en donde el aislamiento y la sensación de incomunicación persisten, una vez que la 'alucinación' se ha desvanecido, aún con mayor fuerza.

La utilización de la droga tal vez puede calmar, por momentos, el dolor que provoca el aislamiento y el hastío del mundo, mas no conduce nunca a una verdadera experiencia poética. Porque es necesario, desde la perspectiva del romántico, tener una experiencia auténtica y no solamente una visión provocada o artificial.³¹ El propio Baudelaire, en tanto consumidor de opio, confiesa el carácter

²⁹ CHEVALIER, GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, p.712

³⁰ P. De BOISDEFRE, *Les écrivains de la Nuit*, pp.69-70

³¹ Se han realizado múltiples estudios acerca de la utilización de las drogas por parte de varios de los poetas románticos. Sin embargo, dicha utilización no constituye en ninguno de los casos un fin en sí mismo, sino que se vive como parte de un proceso de experimentación y búsqueda. Dice Rimbaud que el poeta "experimenta en sí mismo todos los venenos, para sólo conservar las *quintaesencias*." ("Cartas del vidente") Pues el romántico no busca la simple 'alucinación' en tanto evasión, sino la transformación de las convenciones y de los límites que el mundo cotidiano

engañoso que puede llegar a tener la supuesta visión derivada del uso de la droga:

Este señor visible de la naturaleza visible (me refiero al hombre) ha querido entonces crear el paraíso por medio de la farmacia, de las bebidas fermentadas, similar a un maniático que reemplazara muebles sólidos y jardines verdaderos por escenarios pintados sobre un lienzo y montados sobre un bastidor.³²

En medio del "spleen", las palabras abandonan su sentido más profundo, su sentido poético: dejan de significar un auténtico testimonio, dejan de mostrar la tensión de los contarios, la tensión del ser. Ya sólo son herramientas, útiles a la mano del hombre, al servicio del lenguaje científico o instrumental y de las ideas de progreso y confort. La palabra del hombre se ha vuelto un habla inauténtica, un discurso, una voz que ya no testimonia, sino que tan sólo refleja el olvido de la re-
unión, de lo sagrado: nuestra palabra es, en el sentido más profundo de lo que el decir significa, una traición o una blasfemia. Hemos abandonado el reino, hemos construido la ciudad del exilio, de nuestro propio exilio. Los discursos se suceden, se entrecruzan, se niegan y se anulan a sí mismos, perdiéndose del mismo modo que las multitudes culminan su tediosa carrera cotidiana en el aislamiento y en la soledad insalvables.

Pese a la gravedad de este horizonte, la palabra poética no puede ceder ante el hastío, ni sucumbir al olvido o a la traición. Es cierto que el poeta está también ensimismado, y con ello, persiste en el aislamiento; pero su soledad es distinta a la de cualquier otro hombre, pues lo que él busca es la palabra primera, el rostro auténtico, el nombre verdadero. Lo que él busca, y en esto radica todo el sentido de su soledad, es encender el fuego que nos re-una de nuevo, recuperar la experiencia de la comunión:

Si el poeta abandona su destierro —única posibilidad de auténtica rebeldía— abandona también la poesía y la posibilidad de que ese exilio se transforme en comunión. (...) La soledad gesticulante de la tribuna es total e irrevocable. Ella —y no la soledad del que lucha a

impone al hombre. Se trata pues, como el propio poeta lo anuncia, de hacer el alma "monstruosa", es decir de superar la apatía y el conformismo propios de una época marcada por la mediocridad y el aislamiento. Frente a la profundidad de esta intención, se abandona rápidamente la utilización de la droga pues ésta no constituye un medio válido y suficiente para transformar verdaderamente la vida humana. Cf. H. MILLER, Le temps des assassins, pp.50-53 Ed. Halhier.

³² BAUDELAIRE, "Le poème du Haschisch" ("El poema del Haschisch") en Les Paradis Artificiels. (Los paraísos artificiales)

solas por encontrar la palabra común- sí que es una soledad sin salida y sin porvenir.³³

El poeta romántico es aquel que experimenta y sufre la pérdida y el desarraigo. Sucede que un día al miramos al espejo, o al contemplar con fascinación los ojos del ser amado, nos hemos llenado de vértigo. En ese momento cesa todo discurso, nuestras palabras cotidianas son incapaces para expresar el milagro que en ese instante acontece; toda la ciencia y el saber se revelan inútiles ante la visión. Es real, llega, acontece: lo hemos llamado azoro, misterio, espanto o dios. Es lo Otro, el Otro, el extraño: el rostro que me mira, que me habita llenándome de dicha o de llanto, el cuerpo que en la noche nos devuelve al mar de lo desconocido, los labios que te arrancan para volver a ser, para fundirse en una sola flama temblando en la penumbra. Caída al pozo ciego donde las sombras se devoran, hasta confundirse con la luz: retorno a la unidad, comunión. Presencia inefable, evocadora y evasiva: la hemos llamado con mil nombres y con ninguno la hemos llamado con el silencio. Esto es lo que hemos perdido, de esta experiencia nos hemos alejado. Estamos solos, desgarrados; y ya ni siquiera somos capaces de reconocerlo. Por eso la voz poética es clamor en medio del exilio, hambre de volver, hambre de ser.

No podemos considerar entonces, la vida de un poeta como algo extraño y ajeno a nosotros mismos. La palabra y el destino de un poeta no son acontecimientos aislados y exclusivos de una sola persona; al contrario, ellos son el fiel reflejo de los peligros que nos amenazan y de las dudas que nos consumen, así como también de la violenta esperanza que nos alimenta. Dice Gérard de Nerval:

...la vie d'un poète est celle de tous.³⁴

(...la vida de un poeta es la de todos.)

Es desde este horizonte que debemos entender cómo el poeta ha sido expulsado de la ciudad, del mundo dominado por la razón instrumental y por la ciencia. Porque esta exclusión no se da de la misma forma ni por el mismo motivo por el que Platón pretende expulsar a los poetas de la *polis*.³⁵ La poesía queda fuera del

³³ O. PAZ, El Arco y la Lira, p.41 (El subrayado es nuestro)

³⁴ NERVAL, Préface de "Petits Châteaux de Bohême", en Oeuvres complètes, Gallimard, La Pléiade.

³⁵ Cf. PLATÓN, La República, 607a - 608b. Es necesario aclarar que Platón considera necesario expulsar de la *polis* a ciertos poetas, pero no rechaza con ello toda forma de poesía. Lo que el filósofo niega es la poesía "placentera e imitativa", es decir aquella que no "atiende a la verdad" ni

mundo porque en él ya no hay cabida para la diferencia, para el misterio. Este destierro significa que el hombre mismo ha dado la espalda al fuego verdadero, que se ha alejado de su religiosidad primera, de la experiencia originaria, pues ha dejado de habitar la tierra con fascinación y asombro. La caverna persiste, lo mismo que el encierro, en ella nos hemos exiliado del Otro, de nuestro destino; en nuestro ojos navega una mirada perdida, separada, sin rumbo. El exilio del poeta quiere decir que es el hombre quien se ha alejado de su ser, del ser mismo, y del ser otro.

Estamos escindidos. El rostro verdadero, el rostro de nuestro destino, nos ha sido robado: ya no nos reconocemos más que en la llana mismidad que lo reduce todo a cifras y datos; nuestra identidad parece reducirse a una imagen grabada en la estadística de lo útil o, según sea el caso, de lo inservible. Es por ello que cuando el poeta romántico contempla su imagen, no se reconoce más: "*Je suis l'autre*" ("Soy el otro") escribe Nerval al pie de uno de sus retratos más conocidos.³⁶ Muestra de su ser escindido, de la disyunción de su conciencia, atrapada entre dos postulados contrarios y simultáneos: "*Je suis la plaie et le couteau*"³⁷ ("Soy la herida y el cuchillo") exclama Baudelaire con la conciencia de esta escisión. De ahí la obsesión romántica por el doble, por el yo desdoblado y contradictorio (el *Doppelgänger* en alemán). Frente al espejo, el romántico se pregunta *¿Quién soy yo?* – lo cual equivale, desde la perspectiva del poeta, a preguntarse *¿Quién es el hombre?*– y el rostro rápidamente huye o se desvanece: porque la máscara de la falsa subjetividad parece quebrarse. No hay entonces una identidad estable o definida, el poeta oscila entre dos extremos, porque su rostro sólo puede iluminarse a la luz de la mirada del Otro, del ser amado.

Suis-je Amour ou Phoebus... Lusignan ou Biron?
 Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
 J'ai revé dans la Grotte où nage la Sirène...³⁸

a la armonía. No obstante, considera necesaria la palabra armónica de los grandes poetas griegos como Homero. Es posible, por tanto, ver en este pasaje, una revalorización de la poesía; actitud que estaría muy lejos de la exclusión del poeta en un mundo donde las palabras han perdido su sentido armónico y sólo se valoran en cuanto a su eficacia instrumental.

³⁶ R. JEAN, *Nerval*, ed du Seuil, pp. 52-54: al comentar el sentido de la frase de Nerval escrita al pie de su retrato, el crítico francés escribe: "...las palabras 'soy el otro' están precedidas por un signo de interrogación... sería imprudente ver en él (Nerval) al personaje inmovilizado por el retrato... (porque) el poeta no puede, como Orfeo, mirar hacia atrás sin exponerse a los peligros de los cuales sabe la gravedad."

³⁷ BAUDELAIRE, "L'Héautontimorouménos" en *Les Fleurs du mal*, ed.cit. El título de este poema está inspirado en un tragedia de Plauto, "El verdugo de sí mismo".

³⁸ NERVAL, "El Desdichado" en *Les Chimères*. Es interesante también hacer referencia al tema del doble que aparece en la primera parte de *Aurélia*, en donde el protagonista se desdobra y

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

La pregunta por la propia identidad surge así durante el descenso, de ahí las referencias a Orfeo y a la Gruta, pues es ésta también la ruta donde el poeta se cuestiona, acaso con mayor gravedad, sobre su rostro verdadero, sobre su destino. Por un instante se creyó salvado, iluminado: su frente se iluminó con el beso del ser amado. -su frente está aún enrojecida por el "beso de la reina". Pero, al igual que el poeta griego, la ausencia o la pérdida del ser amado -la ausencia del otro- conduce nuevamente a la pregunta y al desgarramiento.

En este sentido, la respuesta de Rimbaud a la cuestión *¿Quién soy yo?* es aún más radical, "*Je EST un autre*"³⁹ ("yo ES otro"), frase que recalca la contradicción, y sobre todo, la disolución de la subjetividad y de la identidad. Ya no hay aquí conciencia de sí, el 'yo' se ha perdido en todas sus máscaras, en todas sus contradicciones. Sin embargo, esta disolución no posee necesariamente un carácter negativo: es al contrario, pues el propio Rimbaud la percibe como el paso necesario -el tránsito- para alcanzar, a partir de esta disolución de la falsa subjetividad, una experiencia auténtica del ser, una Visión verdadera. Por ello, este proceso se vive como descenso, confusión, y por momentos, disolución. Es una prueba de fuego similar a la que padece la materia quemada de la *nigredo* en el proceso alquímico.⁴⁰ Porque para alcanzar el rostro puro y renovado, -el "*yo ES otro*", acaso el yo verdadero que se funde con la alteridad- es necesario, en primer

asiste a su propio encarcelamiento, siendo por momentos-incapaz de distinguir cuál es su "yo" verdadero.

³⁹ RIMBAUD, "Lettre à Paul Demeny" ("Carta a Paul Demeny") Una de las llamadas "Cartas del Vidente", en *op.cit.*

⁴⁰ La influencia de los grandes postulados de la Alquimia en la obra de los poetas románticos es sin duda una de las más relevantes. El proceso alquímico mediante el cual se pretende llegar a la "piedra filosofal" atraviesa diversas etapas, las primeras corresponden a la *nigredo*- son la "*calcinalio*" y la "*putrefactio*" donde la materia bruta, al arder, comienza su purificación. Para varios poetas, y especialmente para Rimbaud, la experiencia de búsqueda de la poesía posee el mismo sentido que el proceso alquímico: a través del estallido de la palabra subjetiva y de la disolución de la individualidad limitada del poeta, se trata de llegar a la pureza, al oro blanco, a la Visión. Pues por medio de la calcinación de esta palabra limitada y subjetiva, será posible llegar a un nuevo lenguaje -la palabra del *vidente*- en armonía con la realidad oculta, con aquello que el propio Rimbaud llama lo "*Desconocido*" (L'Inconnu). Es en las llamadas "Cartas del vidente" donde se expresa de manera más detallada esta doctrina. Sería inútil tratar de agotar aquí este tema, sólo baste señalar la bibliografía en la que se basan estas afirmaciones: E. STARKIE, *Arthur Rimbaud*. Parte II capítulo 3; RENÉVILLE, *Rimbaud le Vovant*; R. FEDERMANN, *La Alquimia*; A. ROOB, *Alchimie et Mystique*.

lugar, hacer arder todos los muros y todas las máscaras: deshacerse de la falsa subjetividad que nos condena al aislamiento, a la escisión y al solipsismo.

...que *yo es otro*, que uno es, sin saberlo, el receptáculo del conocimiento (...) que el poeta está pagando el precio, que su miseria es el sufrimiento que se requiere, que su propia desesperación es está ruptura de la persona, de sus intereses acabados, de sus ambiciones demasiado humanas que los filósofos le proponían. Esta voluntad extenuada de la cual (Rimbaud) sufría tanto, es la disolución de la mala subjetividad, en cualquier caso degradada: es el descenso a los infiernos de donde el poeta regresará redentor⁴¹

En esta búsqueda, el poeta romántico se funde primeramente en la escisión, penetra en la Gruta, desciende al abismo. Y desconoce, en este tránsito, su identidad y su voz. En este sentido, la materia, que para los alquimistas tiene que arder en su sinuoso proceso de purificación, es él mismo: su rostro, su palabra, su falsa subjetividad que mira al mundo desde la escisión y el aislamiento. De esta forma, reconocer el vacío, la ausencia de sentido, el habla inauténtica, significa arder, quemar la palabra inesencial, la máscara que nos engaña. Pues sólo de las cenizas del 'yo' y de la palabra inauténtica, habrá de surgir el nuevo lenguaje de la armonía, el verdadero rostro que se funde con el Todo, la voz auténtica.

Es esta sed esencial, este anhelo de re-unión y de reunificación, lo que caracteriza entonces la ruta del poeta. Si el romántico es el vidente es porque previamente ha hecho arder sus ojos, al haber penetrando en la oscuridad más profunda. Si el romántico es el cantor es porque su voz ha atravesado, más allá del lenguaje conceptual o cotidiano, los páramos del discurso; y ha bebido también del silencio. Si el poeta es el sacerdote es porque ha reconocido el fuego sagrado, revelado a través del ámbito de la Imaginación y de la infancia, que reúne y hace habitar a los hombres en la tierra con fascinación y asombro. Si él es soldado o guerrero, es porque ha reconocido la sombra y penetrado en ella en busca del fuego que, aún si lo convierte en cenizas, habrá de iluminar otra vez al hombre.

El fuego mismo de los dioses día y noche nos empuja a seguir adelante. ¡Ven, pues! Miremos los espacios abiertos, busquemos lo que nos pertenece, por lejano que esté. Sólo una cosa es firme: tanto si es mediodía o medianoche, persiste una común medida para todos, si bien a cada cual se le asigna la suya, y cada uno avanza y llega donde puede.

(...)

⁴¹ Y. BONNEFOY, Rimbaud, ed du Seuil, pp.53-54.

... ¡Ven pues al Istmo!

desde donde Tebas
puede verse allá abajo, y el Ismenos murmura, en la tierra de Cadmos,
de donde vino y a donde nos devuelve el dios cercano.⁴²

Al contemplar y sufrir al mundo, al descender al abismo, el poeta experimenta el vacío y la escisión. Mira, de lejos, el océano, la montaña, la Naturaleza en sus "espacios abiertos", y se siente extraño y extranjero a este ámbito de máquinas y palabras huecas que sólo anuncian un horizonte desacralizado. Porque desde la perspectiva del romántico, hemos perdido lo más valioso, la experiencia originaria, la experiencia del ser, de la otredad y del misterio. Son, por ello, tiempos de miseria espiritual, de ausencia de lo divino. La poesía expresa entonces la escisión, el desgarramiento; pero al mismo tiempo, la palabra se vuelve clamor y llamado, anuncio del fuego que habrá de reunirnos nuevamente.

El poeta emprende el Viaje, a la espera y en el asedio de lo sagrado; su voz aguarda y llama: es inquietud, canto del desgarramiento y de la esperanza. Porque la poesía, al reconocer los tiempos de miseria y de ausencia, persigue también los pasos del dios cercano: la palabra, en tanto invocación y ruta, convoca al ser:

Pienso, mientras tanto,
mejor dormir que estar sin compañeros,
esperar de tal modo, y qué hacer y qué decir,
yo no lo sé, y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?
Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos
Que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada.⁴³

⁴² F. HÖLDERLIN, "Pan y Vino" ("Brot und Wein"), § 3. en Las grandes elegías (1800-1801), versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens, Ed. Hiperión. En el capítulo V de esta investigación se vuelve a hacer referencia a este poema en relación a la experiencia de la ausencia de los dioses y a la necesaria búsqueda del poeta a través de este tiempo de miseria espiritual, a través de esta "Noche del mundo". *Vid infra*.

⁴³ *Ibidem*, § 7

Elle est retrouvée
Quoi ? -L'Éternité
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Rimbaud

Dans tes yeux, un seul jour, sans croissance ni fin
un jour sur terre, plus clair en pleine terre que les
roses mortelles dans les sources de midi.

Éluard

2. TIEMPO POÉTICO Y TIEMPO HISTÓRICO

El curso de los acontecimientos, el sucederse de las acciones humanas y de los eventos naturales, no puede seguir el rumbo del azar o del accidente. La historia, comprendida en sus más mínimos y acaso insignificantes sucesos, así como en sus más reconocidas acciones es el campo donde surgen la palabra y la acción del hombre. Para el hombre occidental, la historia es el escenario y el horizonte en el cual, bajo el cual, el ser humano se realiza, se constituye. Nada puede escapar, por tanto, a la historia: somos el resultado de un proceso inexorable, y por ello, nuestras acciones encaminan los pasos de las generaciones por venir. Hay que señalar que esta concepción de la historia, empero, reposa sobre una cierta noción del tiempo, cuyo

* Ha sido encontrada
¿Qué? -La Eternidad
Es la mar allée
Con el sol.

** En tus ojos, un solo día, sin crecimiento ni fin un día sobre la tierra, más claro en plena tierra que las rosas mortales en las fuentes del mediodía.

característica principal es el cambio continuo, el movimiento. El pasado, el presente y el futuro, conforman una línea que se desplaza siempre hacia adelante. De los tres momentos es sin duda el futuro quien posee mayor importancia pues hacia él se encaminan las acciones actuales, es el dador del sentido de la dinámica temporal mientras que, dentro de la misma lógica, el momento presente es la culminación de los acontecimientos del pasado. Esta es, básicamente la concepción del tiempo lineal, sobre el cual reposa la concepción de la historia como avance y progreso.¹

A partir del Renacimiento, hablar de la historia es concebirla como historia universal y lineal regida por un principio ordenador que encamina la diversidad de los acontecimientos. La historia puede ser entonces entendida como un proceso acumulativo y progresivo, sobre todo a partir del desarrollo de la ciencia y de la técnica modernas. Los diversos y sucesivos momentos de la historia no serían, en este sentido, sino los pasos que el hombre ha ido dando hacia una comprensión y un dominio más acabados del mundo, vertiendo la luz racional de los conceptos sobre el carácter oscuro y ajeno de las cosas. Podría decirse que este camino se dirige hacia la cancelación progresiva de la ignorancia, de la diferencia, y hacia la transformación de la naturaleza.

En el proceso histórico, el afán de la ciencia, centrada en la técnica, tiende hacia la transformación de las cosas en útiles a la mano del hombre: herramientas para transformar al mundo de acuerdo a las expectativas y a las exigencias de un fin instrumental. Desde esta perspectiva, un útil tendría mucho mayor realidad y verdad que un objeto que resultase inexplicable o inservible. El árbol, con todo lo que

¹ No se pretende hacer aquí una exposición puntual o exhaustiva sobre las nociones de tiempo lineal o cronológico e historia, sino tan sólo señalar las características principales de estas concepciones enfrentándolas a las ideas de tiempo e instante que subsisten a partir del análisis de la poesía romántica. Lo que resulta relevante para esta investigación es la comprensión de la experiencia del tiempo que tienen los poetas románticos, comparándola con la noción general del tiempo cronológico. Sobre esta polémica, puede ampliarse la reflexión en: BACHELARD, *L'intuition de l'instant*; VILLORO, *El pensamiento moderno*; PAZ, *Los hijos del limo*, cap. 1; y A. YANEZ, "Infancia y tiempo interior" en *Los románticos, nuestros contemporáneos*. Habría que decir también que esta concepción del tiempo y de la historia que aquí se presenta, se halla, así mismo, fuertemente influenciada por la noción cristiana de "caída" en el tiempo, desde la cual, el curso del devenir humano tiene sentido en la dirección hacia la redención, es decir hacia la negación del tiempo como un constante *fluir* transitorio.

en él pudiéramos encontrar de incomprensible y de extraño, no tendría la misma realidad —o habría que decir: la misma utilidad— que la silla materia transformada por la capacidad instrumental de la ciencia y la técnica, y cuya eficacia resulta más evidente. A partir de estas consideraciones, podría afirmarse que la historia es, entonces, e recorrido en el cual el saber científico y técnico ha ido paulatinamente apropiándose del mundo y de las cosas. Desde esta perspectiva, los entes son, adquieren su plena realidad y su verdad, en la utilidad y en el servicio que ellos prestan al hombre en su afán de confort y dominio².

Es lícito afirmar que esta concepción de la historia lineal está íntimamente relacionada con la idea tradicional del progreso científico: de acuerdo a esta concepción, el saber técnico e instrumental parecería encaminarse cada vez más hacia un triunfo definitivo sobre el carácter oscuro e incognoscible del universo. No obstante, es evidente también que en esta forma de pensar, se ejerce una violencia sobre lo propiamente distinto o in-explicable de las cosas y del hombre mismo. (sobre lo no-ente propio del ente, como lo diría Heidegger).³ Al pensar al ente como útil, al reducirlo a una función instrumental, hay una reducción del ser mismo de las cosas, hay una negación de lo que permanece inefable o incomprensible frente a los mecanismos de la razón humana.⁴ La historia podría considerarse, en este sentido, como la consecuencia de la "función fundadora" del sujeto: en el transcurso del tiempo, no habrá interrogante alguna que no halle respuesta frente a la capacidad del pensamiento racional-instrumental⁵.

² Para profundizar en estas afirmaciones, sería necesario remitirse al ensayo de HEIDEGGER, "La pregunta por la técnica" ("La question de la Technique", versión francesa de A. Préau, revisada por el autor, Gallimard) y al libro de M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, ("La Arqueología de saber") Introducción, pp.3-29. En estas obras, se analiza el papel de la ciencia y de la técnica en relación a la historia entendida como proceso acumulativo y lineal, caracterizado por el sentido de cancelación de la diferencia. Por su parte, si bien los románticos no elaboraron específicamente una noción del tiempo alternativa a la de la técnica y el progreso modernos, es evidente ver en su obra poética una experiencia de lo temporal que se acerca la circularidad del mito y afirma la preponderancia del instante como Visión de recreación del origen y como vivencia de eternidad.

³ M. HEIDEGGER, "La pregunta por la técnica." ("La question de la technique", versión francesa, *ed. cit.*)

⁴ Cf. M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, pp. 58 y ss.

⁵ Cf. M. FOUCAULT, *La Arqueología del saber*, Introducción. En múltiples de sus obras, Foucault nos habla de la historia como el "desarrollo de la función fundadora del sujeto". En esta relectura, el filósofo francés presenta al "sujeto" racional y cognoscente como la garantía de un proceso lineal y acumulativo que cancelaría todo tipo de 'diferencia' en el afán de realizar un historia total y 'global'.

Desde este horizonte, tal parecería que nuestra imagen completa -nuestro propio rostro- está siempre proyectado hacia el futuro, hacia el infinito, pero nunca podremos vernos totalmente porque el tiempo, así entendido, es un espejo que huye. Tal es la percepción del poeta al experimentar la noción del tiempo que rige al mundo cotidiano como una carrera hacia un inasible futuro.

Rien n'est vanité, à la science et en avant !, crie l'Ecclesiaste moderne, c'est à dire, Tout le monde. Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le coeur des autres... Ah! vite, vite un peu, là-bas, par delà la nuit, ces récompenses futures, éternelles, ...les échappons-nous ?⁶

(Nada es vanidad, ¡a la ciencia y adelante!, grita el Ecclesiastés moderno, es decir, Todo el mundo. Y sin embargo, los cadáveres de los malvados y de los vagabundos caen sobre el corazón de los demás... Ah, rápido, un poco más rápido, por allá, mas allá de la noche, ¿se nos escapan esas recompensas futuras, eternas?)

Así vive pues el poeta el tiempo de la razón utilitaria, del trabajo y de la historia lineal: como una carrera frenética, como una línea que se extiende hacia adelante, hacia el infinito, buscando llegar a un dominio absoluto del mundo mediante la transformación progresiva de lo irracional, del ente a través de la máquina, del hombre a través de la funcionalidad y la eficiencia. Parece entonces que no hay tiempo que perder, pues se está construyendo un mundo perfecto: un espacio experimentado como exilio frente al impulso de comunión propio de la poesía. Hay que correr en la ruta del infinito, -tal es la misión, la única tarea, la religión moderna- hacia lo absoluto, hacia ese momento final en el que todo recuperará plenamente su sentido, paraíso que se nos escapa y que sólo habrá de llegar, acaso, con la cancelación del tiempo mismo. Y parece que, frente a este vertiginoso dinamismo del tiempo siempre lanzado hacia el futuro, poco importaría entonces todo lo que fuese quedando olvidado: lo silencioso, lo oscuro, lo incomprensible; pues poco importaría entonces el tiempo de la celebración, el instante del surgir la vida misma y el de la propia muerte.⁷

⁶ RIMBAUD, "L'Éclair" ("El rayo"), en Une saison en Enfer.

⁷ Sería necesario profundizar en estas nociones a partir de la reflexión que desarrolla Roger Caillois respecto a la diferencia entre el tiempo ritual y la actual vivencia del tiempo cotidiano. Nuestra época, según el autor francés, está regida por un calendario secular cuyo fin primordial, y prácticamente único, es renovar continuamente la dinámica del trabajo. De ahí que la fiesta y la ceremonia se

Frente a esta concepción del tiempo proyectado siempre hacia el futuro, se presenta también la experiencia del tiempo mítico y circular: dentro de éste último, no es el futuro sino el pasado lo que cohesiona y da sentido al acontecer del hombre. Pero no hablamos aquí de un tiempo cronológico, de un pasado fechable en los anales de la historia, antiquísimo pero identificable en el reloj y en el calendario. No, el pasado mítico escapa a las fechas y a los datos de la memoria histórica, y por eso escapa al cambio: es el primer momento, el instante originario que funda y recrea, que dota de sentido a la vida de los hombres. El mito es esta imagen prístina: la primera visión, la experiencia del primer ser que abrió los ojos a la vida, a la luz del metal radiante y a la noche oscura. Este pasado mítico tiene que revivir constantemente, tiene que repetirse en el presente, resurgir en el rito, en la ceremonia: el pasado vive en el recuerdo inmemorial, y por ello, se actualiza y debe actualizarse como una forma de garantizar la continuidad de la vida.

Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal [...]. Es un pasado que posee las mismas propiedades de las plantas y de los seres vivos; es una substancia animada...⁸

La historia, entendida como proceso lineal, busca en el pasado -en el dato anterior y fechable- los trazos del camino progresivo hacia el presente: las huellas hacia nuestro momento actual, más acabado -el cual se dirige, a su vez, a la búsqueda del futuro. Tal es la relación entre los tres momentos: presente-pasado-futuro. En el acontecer del mito, en cambio, el tiempo se nutre del pasado inmemorial, pero retornando a él, reactualizándolo, reviviéndolo; pues no lo concibe como un momento anterior, o como un paso hacia la configuración del presente. El mito vuelve siempre, se actualiza, se hace presente a través del rito, de la recuperación de ese instante originario; pero esto

hayan transformado en tiempo de *pausa* y *descanso*. En el tiempo ritual, en cambio, la ceremonia posee un lugar central, pues es a través de ella que se renueva el hombre mismo en su relación con el universo. Se presentaría así una radical diferencia entre la renovación de la vida como experiencia ritual, y la recuperación del tiempo de la eficacia y del trabajo. Cf. R. CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Gallimard, capítulo 4, pp. 127-168.

⁸ O. PAZ, *Los hijos del limo*, pp. 27-29.

sólo es posible si el hombre mismo es capaz de volver su mirada al origen, de retornar al tiempo primero, al tiempo sin fechas. Esto es, como el propio Hölderlin lo expresa, un "regreso al hogar, a los míos"⁹, y es también un regreso al tiempo de la infancia, un rito que renueva la presencia de lo sagrado y el vínculo entre la Naturaleza y los hombres, que renueva la vida y las estaciones. Se vive igualmente como un renacimiento que ha de surgir cuando la propia muerte llegue. Es el instante en donde todo se consume y todo se renueva: el tiempo en llamas, el tiempo re-ligioso. Porque los dioses habitan en el mito : la ceremonia ritual los invoca y los hace venir otra vez -el mito se hace presente de nuevo- es la consagración del ritmo cósmico, de la vida y de la muerte.

Más alto todavía, sobre la luz, tiene su estancia
el puro dios dichoso, alegre por el juego sagrado de los rayos
Tácito y solo mora, y claro reluce su rostro,
porque el Etéreo a dar vida se inclina,
a crear, alegría con nosotros, como cuando, experto en la medida,
y experto en los mortales, con titubeos y clemencia, dios
envía sólida fortuna a las ciudades y a las casas, y mitos,
lluvias que abran los campos, e incubantes nubes, y a vosotras,
queridas brisas, dulces primaveras ;
y con su lenta mano da contento a los tristes
cuando innova los tiempos, el que crea, y los mudos
corazones restaura y sacude de la ya vieja humanidad
y abajo, en lo profundo, actúa y abre y esclarece,
como él ama ; y ahora, de nuevo, una vida comienza,
la gracia, como antaño, vuelve a florecer, presente, otra vez, el espíritu,
y un alegre valor de nuevo hincha las alas.¹⁰

La historia lineal, el tiempo progresivo, regresa al pasado pero sólo para revisar en él la pertinencia del camino : la garantía de que los pasos de la humanidad han perseguido la configuración del momento actual. En cambio, en el tiempo circular del mito, el retorno al origen -al pasado inmemorial- es una vuelta al instante primero, una renovación de la llama que se enciende: un nuevo comienzo, un volver a abrir los

⁹ F. HOLDERLIN, "Regreso al hogar", ("Heimkunft") en Las grandes elegías. (Versión castellana de Jenaro Talens), Hiperión, pp. 82-95

¹⁰ Ibidem, § 2 (El subrayado es nuestro). Se subraya aquí el verbo "innovar" pues éste, en tanto retorno, reviste una significación especial que lo diferencia del simple regreso: no se trata, desde la perspectiva de Hölderlin, de volver a un pasado remoto y sin embargo fechable, sino de actualizar a través de la poesía, el instante originario en el que todo se renueva. Más allá de una nostalgia que paralizaría el presente en un recuerdo de un tiempo ido, el retorno posee el sentido de vuelta al origen y de renovación. Cf. HEIDEGGER, "Heimkunft" ("Retour") en Approche de Hölderlin, Gallimard, pp.15-19

ojos. Es por ello que el sacerdote o el mago invoca a través del rito a los dioses primigenios, a los dioses de la tierra, fuente de donde mana el tiempo : del mismo modo que el poeta romántico llama en la palabra a aquél que "innova los tiempos" , a aquél que abre paso a una vida nueva. El **retorno** es un penetrar en el secreto más íntimo -origen y fondo- en la entraña del ser : en "en el mayor de los bienes, el tesoro que bajo el arco de la sagrada paz, reposa."¹¹ Porque retornar es volver a habitar, fundar una permanencia, fundar otra vez el tiempo en la renovada convivencia de los hombres y los dioses. La palabra poética es la llamada que vela el retorno : pero éste sólo puede darse si todos los hombres -y no el poeta solo- son capaces de escuchar el mensaje.

...porque la palabra, a penas dicha, escapa al cuidado del poeta. [...] Es por ello que el poeta se torna hacia los otros, a fin de que su fidelidad memorial ayude a comprender la palabra poética, de manera que para cada uno y según el modo que se le ha destinado, el Retorno se cumpla.¹²

Así pues, se presenta por un lado el tiempo histórico, desarrollo y progreso, lanzado siempre hacia adelante, queriendo devorar un futuro que nunca llega. Y por otra parte el tiempo sin fechas, el instante único y originario del mito que ha de retornar, a través de la ceremonia ritual, al presente. Ambas visiones son los elementos del conflicto : el poeta - y el poema mismo- aún cuando niegue la temporalidad cronológica, se halla inmerso en la historia, en el tiempo de la historia. He aquí otro aspecto de la pugna constante, de la doble vida del poeta romántico : la temporalidad de la experiencia poética no puede ser medida por horas, minutos o segundos pues ella no cabe en las dimensiones del desarrollo y del progreso, del tiempo lineal. Y sin embargo, el romántico vive cotidianamente en un mundo que se explica como avance continuo y superación. La naturaleza de las experiencias poéticas -sueño, infancia, erotismo, imaginación- pertenece a otro tiempo y a otro espacio : al instante del mito, de los dioses.

Es por ello que, para los poetas románticos, la infancia posee un valor privilegiado, pues en ella, el tiempo no transcurre sino que se detiene como un manantial, se mantiene de pie, como un surtidor de

¹¹ *Ibidem*, § 5

¹² M. HEIDEGGER, *Heimkunt (Retour)*, en *Approche de Hölderlin*, ed. cit. p. 37

instantes y de fantasías. Los cuentos de hadas, lo mismo que nuestros juegos y aventuras en el jardín o en el patio de la casa, acontecen en ese instante suspendido, en ese tiempo vertical que se levanta como una torre de secretos. Vivimos como hechizados: cada acontecimiento es el único y el primero. Habitamos entonces un universo propio y fascinante, lejano y ajeno al mundo de los adultos, intocable. La infancia, al igual que el mito, es para los poetas románticos el lugar del origen: la fuente que nutre la vida y el tiempo, el rincón donde se esconde y se abre, para el niño, el universo.

Desde ahí nos dirigimos al mundo y el mundo entero nos escucha. En silencio, en medio de un maravilloso silencio en que sólo escuchamos, acompañada, como una canción de cuna, nuestra propia respiración. De pronto, oímos una voz. Alguien 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.¹³

Este diálogo puede pensarse como la llamada del niño al adulto, como la invitación del poeta al hombre hacia el **retorno**, hacia la experiencia originaria, y sobre todo, a la transformación de ésta en una experiencia común. No perder la infancia significa, en este sentido, no perder de vista que en ella tuvimos acceso a un instante privilegiado, a un tiempo suspendido, a una revelación. En la infancia del poeta se da una vivencia sagrada, un diálogo con los dioses, un vivir "en brazos de los dioses"¹⁴; pero es necesario que este diálogo se vuelva común, que los hombres participen en él. He aquí donde surge el conflicto, pues el hombre se halla envuelto por la mecánica del tiempo progresivo y horizontal, sus pasos se encaminan hacia adelante, no hay retorno: la mirada se ciega en la marcha continua hacia un futuro inconsistente e inalcanzable. El poeta mismo se vuelve adulto, ingresa al movimiento lineal de la eficiencia y el progreso; pero no por ello pierde los ojos de la infancia: su mirada melancólica se dirige entonces hacia el instante primero, hacia el mito, hacia la fuente de toda experiencia poética.

¹³ A. YÁÑEZ, Los románticos: nuestros contemporáneos, pp. 26-27 ("Infancia y tiempo interior") Sería pertinente volver a insistir en el estado de participación mutua con el universo que reviste, desde la perspectiva romántica, la vivencia de la infancia, considerada como una experiencia de apertura, de *ingenuidad* (naïveté) y de *encantamiento* (émerveillement) que supera toda concepción cronológica del tiempo. Estas consideraciones son desarrolladas por Bachelard, siguiendo la filosofía de Merleau-Ponty. *Vid. supra*: nota 7 del capítulo 1.

¹⁴ HOLDERLIN, "Da ich ein Knabe war" ("Cuando era niño") en Poesía Completa, Ed. 29 p.105.

De esta forma, si el tiempo de la historia es el tiempo lineal u horizontal, el de la poesía, en cambio, es el tiempo vertical, el que no fluye sin parar, sino que se eleva en la tensión del instante. Pues "la poesía es una metafísica instantánea"¹⁵, en ella acontece el momento de la revelación, de la Visión; en él se confunden el principio y el fin. Ese instante, que rebasa el curso los acontecimientos cotidianos, está más allá de toda lógica que excluya la simultaneidad del conflicto: porque en él se contienen los contrarios, sin anularse, en perfecta tensión; en él se muestra el ser en su contradicción más íntima.

En equilibrio sobre medianoche, sin esperar nada del aliento de las horas, el poeta se aligera de toda vida inútil, y experimenta la abstracta ambivalencia del ser y del no-ser. En las tinieblas, él ve mejor su propia luz.

(...) los instantes poéticos, sacan al ser fuera de la duración común. Tal ambivalencia no puede describirse en tiempos sucesivos, como un vulgar resumen de dichas y de penas pasajeras. Contrarios tan vivos, tan fundamentales, muestran una metafísica inmediata.¹⁶

Es a partir de esta experiencia que el romántico, al desvanecerse la Visión del instante y al volver a sumergirse en el reino de lo cotidiano, del "*spleen*", sufre bajo la tiranía del tiempo que todo lo devora, que todo lo agota y lo destruye en virtud de la llegada de lo nuevo, de lo reciente; lo cual está condenado a su vez, a desaparecer otra vez; y así continuamente, en un proceso irrefrenable. Y así, tal parece que las horas, los minutos, los segundos, el hombre mismo, todo se hunde en este proceso irreversible, y cae en este pozo ciego que no se sacia nunca; porque todo está condenado a morir y a desaparecer:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

-O douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!¹⁷

(y ¿Quién sabe si las flores nuevas que sueño

¹⁵ G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Gallimard, p.103 ("Instant poétique et instant métaphysique")

¹⁶ *Ibidem*, pp. 107-109

¹⁷ BAUDELAIRE, "L'Ennemi" ("El Enemigo") en *Les fleurs du mal*, ed.cit.

Encontrarán en este suelo gastado como arena
El místico alimento de su vigor?

-¡Oh dolor! ¡Oh dolor! El Tiempo devora la vida.
Y el oscuro enemigo que nos roe el corazón
¡de la sangre que perdemos crece y se fortifica!

La vida del hombre se desgasta y se agota bajo la tiranía del tiempo, nada permanece ni vale la pena que permanezca, pues todo está condenado a morir irremediablemente. Por eso el poeta romántico se llena de angustia: teme que la infancia, la Imaginación y el sueño – “las flores nuevas que sueño” –desaparezcan para siempre,, teme que la poesía no hallé un suelo fértil y, como todo, también se hunda. En el tiempo de la razón instrumental, de la eficiencia y del progreso, la existencia se vuelve uniforme y monótona, nuestros actos son estériles, no hay nada sagrado que permanezca. Es el tiempo del hastío (*spleen*), de lo cotidiano, en donde todo es siempre nuevo y lo mismo.

En este horizonte, no hay manera para que el retorno se cumpla. Hemos huido del reino, de la infancia, del instante originario: la frenética carrera del progreso toma cada vez más la dimensión de una caída, y de lo único que estamos seguros es de la muerte, de una muerte gris e irreversible. Vivimos en el océano de las multitudes: en él las vidas de los hombres, lo mismo que las olas, se hundan una tras otra sin dejar testimonio alguno. Navegamos en las mareas del hastío, no hay naufragio pues todo se hunde en virtud de la aparición de lo nuevo que lo sustituye para hundirse de nuevo. Ni siquiera la muerte es trágica o heroica, sino tan sólo un desvanecimiento monótono y absurdamente repetido.

A peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnées du bruit mélancolique de l'écume qui se fond, pour nous avertir que tout est écume. (ainsi, les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone; mais, sans laisser de bruit écumeux).¹⁵

(A penas una disminuye, que ya otra va a su encuentro, creciendo; todas acompañadas por el ruido melancólico de la espuma que se funde, para advertirnos que todo es espuma. (así, los seres humanos,

¹⁵ I. DUCASSE, Comte de LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, ed. Garnier-Flammarion, canto 1.

esas olas vivientes, mueren uno detrás de otro, de manera monótona; pero sin dejar el ruido de la espuma))

Ante esta monotonía asfixiante, ante esta tiranía del tiempo que nos roe, el poeta romántico experimenta la necesidad de evadirse, de salir de la prisión y del hastío, de abandonar su propia individualidad condenada y reducida a las tareas cotidianas, a la espera del fin y de la muerte. El tiempo nos martiriza y nos arroja hacia el polvo: ya no miramos hacia arriba, ya no queremos alcanzar la altura que nos llama, la altura propia. En medio del tiempo cotidiano que todo lo vuelve gris y uniforme, se vuelve necesario que el poeta se sumerja en la fascinación de las cosas, que se embriague en el sutil vino de la experiencia poética: el impulso que lo anima no es sólo la desesperación, es la búsqueda de la re-uniión, del instante único y originario, de la vida verdadera. Hay que estar siempre ebrio, para que la vida se desnude y nos tome: hay que aprender a mirar y a cantar la canción del instante, del milagro de ser.

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 s'enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.¹⁹

(Hay que estar siempre ebrios. Todo está ahí: es la única cuestión. Para no sentir el horrible peso del Tiempo que quiebra vuestros hombros y os inclina hacia la tierra, hay que embriagarse sin tregua. Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, a vuestro gusto. Pero embriagaos.)

Así, frente a un tiempo que corre sin parar, que nos arroja al vacío, experimentamos un sentimiento de náusea: el hombre que observa el absurdo y estéril sucederse de las vidas humanas, siente de pronto el llamado de la renuncia y el abandono, del suicidio. Por eso hay que escapar de este sentimiento que aniquila, "hay que estar siempre ebrio". Pero la ebriedad no hay que entenderla aquí como una pura evasión, pues ella responde al impulso por **retornar**, por volver a la unidad del universo, a la comunión de los seres particulares en una sola vida, en un solo fuego. Esta ebriedad es, sin duda, similar a la embriaguez dionisiaca, trágica, del hombre que se funde en una sola

¹⁹ BAUDELAIRE, "Enivrez-vous" ("Embriagaos"), en *Petits Poèmes en prose*, xxxiii, *ed. cit.*

sangre con todos los seres: lleno de un sentimiento de consagración, de gozo, afirma simultáneamente la vida y la muerte.²⁰ La poesía se vuelve, por ello, desesperación, impulso de unificación en un mundo que todo lo mide y lo divide, que todo lo clasifica, que nos reduce a funciones en la mecánica del progreso, que nos arroja a la soledad y al aislamiento. Pero el poeta sabe que en medio de esta soledad y de este exilio, también surge la vía para acceder a la vida verdadera, a la Visión. Hay experiencias que nos liberan de la cárcel del tiempo, visiones fugaces que se resguardan en la memoria eterna alumbrando nuestra tarea y nuestro destino²¹.

Es como si camináramos por un cuarto oscuro cuya ruta verdadera desconocemos, yendo a tientas, tropezando y cayendo. Pero sucede que un día, un rayo ilumina enteramente la habitación, y por un instante vislumbramos el espacio y el camino: podemos ver. Hemos sentido, fugazmente, una verdadera iluminación. "Este fenómeno ocurre especialmente a la vista de algunas figuras, de algunos rostros humanos; a la vista, sobre todo, de cierto ojos, de ciertas facciones."²² Este instante de luz —acaso único e irrepetible— debe guardarse como un estandarte, como una guía para encaminar nuestros pasos en la oscuridad que vuelve. Porque el ser amado se presenta, acaso por un momento, ante nosotros y sólo podemos verlo cuando los ojos, los que miran realmente, están cubiertos por la dicha o el llanto. Y entonces ya no hay relojes ni calendarios que puedan medir esta Visión. El tiempo de la experiencia poética es un instante único y eterno que se contempla y se con-funde en los ojos del ser amado:

²⁰ Cf. F. NIETZSCHE, El Nacimiento de la Tragedia, principalmente el ensayo preparatorio "La visión dionisiaca del mundo", pp. 230-256 Alianza Editorial. En este ensayo, el filósofo alemán opone el impulso apolíneo de distinción y diferenciación (expresado en la escultura) al impulso primario dionisiaco de unión e indistinción (expresado en la música) Ambas fuerzas confluyen en la tragedia como tensión de contrarios: afirmación de la vida frente a la indistinción, pero también frente al aislamiento.

²¹ Cf. C.G. JUNG, Essai d'exploration de l'inconscient, (Ensayo de exploración del Inconsciente) Versión francesa de L. Deustmeister, Gallimard. Para Jung, a través del análisis de los sueños, es posible acceder a imágenes que no guardan relación directa con los recuerdos la realidad cotidiana de cada individuo: en ellas accedemos a visiones del universo similares a las que han desarrollado las cosmogonías y los mitos antiguos. De ahí, la noción de los Arquetipos, y de una especie de memoria colectiva que rebasaría el plano del simple recuerdo individual. Estas concepciones se hallan fuertemente influidas por la poesía romántica: al reconocer y expresar el "Sueño cósmico", los poetas acceden a una vivencia del tiempo distinta a la de la duración cotidiana.

²² NOVALIS, Fragments Ed. Nueva Cultura, p.20

Pour moi, si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon coeur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, -une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'oeil.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, Quelque Démon du contre-temps venait me dire: 'Que regardes-tu là avec tant de soin? Que cherches-tu dans les yeux de cet être? Y vois-tu l'heure, mortal prodige et fainéant?' je répondrais sans hésiter: 'Oui, je vois l'heure; il est l'Eternité!'²³

(Para mí, al inclinarme hacia la bella Feline, la tan bien nombrada que es a la vez el honor de su sexo, el orgullo de mi corazón, y el perfume de mi espíritu, ya sea la noche o ya sea el día, en la plena luz o en la opaca sombra, al fondo de sus ojos adorables, yo veo siempre la hora claramente, siempre la misma, una hora vasta, solemne, grande como el espacio, sin división de minutos ni de segundos, -una hora inmóvil que no está marcada en los relojes, y sin embargo ligera como un suspiro, rápida como un parpadeo.

Y si algún inoportuno viniese a molestarme mientras mi mirada se reposa en esa dulce esfera, si algún Genio maligno e intolerante, algún Demonio del contra-tiempo viniese a decirme: '¿Qué miras ahí con tanto cuidado? ¿Ves acaso la hora, mortal prodigio y perezoso?' Respondería sin titubear: 'Sí, veo la hora, ¡es la Eternidad!)

Múltiples y a la vez únicas, son las experiencias humanas que poseen un carácter mágico, que tienen el poder de hacernos desbordar, abandonarnos, volver al principio de los principios, afirmar la vida hasta sus últimas consecuencias, hasta la muerte misma. Todas estas vivencias nos iluminan, todas ellas son experiencias del origen, experiencias poéticas. La contemplación de un paisaje inmenso que rebasa la amplitud de la mirada y nos deja balbuciendo, o llorando en silencio. El sonido de una sinfonía desatada que hace estallar el corazón de las entrañas para volverlo un sol de sangre en la penumbra. El perfume dulce y abierto de la flor oscura herida por la luz, tan tenue que desgarrar la piel a la lluvia de mil frágiles cuchillos. Es la iluminación del llanto, de la mirada clavada y suspendida, del sueño interminable, del descenso a la gruta del insomnio, del que ha cerrado los ojos para ver. Es el amor, el erotismo de los cuerpos, de

²³ BAUDELAIRE, "L'Horloge" ("El Reloj"), en *Petits Poèmes en prose*, ed. cit.

las almas; la danza de estrellas, en un solo cáliz que levanta el sacrificio. Es el misterio del encuentro amoroso: la revelación del primer instante, y del último estertor; nacimiento y muerte, un único amor, es el tiempo eterno.

La treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la Seule, -ou c'est le seul moment:
Car es-tu Reine, ô Toi! La première ou dernière?
Es-tu Roi, toi le Seul ou le dernier amant?..²⁴

(La Decimotercera regresa... Es aún la primera;
Y es siempre la única, -o es el único momento;
¿Eres tú reina, ¡oh tú! La primera o la última?
¿Eres tú rey, el único o el último amante?)

Las manecillas del reloj han recorrido la total circunferencia, llegan al momento final, pulsán la hora de la muerte, la hora fatídica, la número trece. Pero es también la hora primera, el **retorno del inicio**, la hora del nuevo nacimiento. El tiempo se disuelve en un solo instante, en un suspiro que se suspende sobre el vacío, en una inmóvil y turbulenta agonía. Es el encuentro de los amantes, el enfrentamiento de las miradas que se diluyen en el follaje del misterio; dos cuerpos desnudos, imposibles, como una sola lámpara que crepita en la sombra. El erotismo, el amor es parte de la experiencia poética, es esencialmente poesía: deseo de unidad plena, **tensión del ser**, enfrentamiento, superación de la dualidad y del aislamiento. Es la afirmación de un ahora, de un 'para siempre', es decir sí a la vida en el instante de la agonía, es decir también sí a la muerte —mirarla de frente para que la vida brote y se renueve. El tiempo del mito se repite: Acteón contempla de nuevo a Artemisa desnuda, para volver a ser devorado por la jauría de la diosa.²⁵ El hombre, la diosa y la jauría

²⁴ NERVAL, "Artemis" en "Les Chimères". Es posible realizar una lectura de los poemas de Nerval a partir de las cartas del Tarot. (Cf. J. RICHER, *Nerval Expérience et création*, y A. YÁNEZ, *Nerval y el romanticismo*.) La treceava es, en este sentido, la carta número trece del Tarot, "la muerte", cuya interpretación no es necesariamente la de un fin definitivo o una destrucción sino la de la transformación necesaria de la vida, tránsito que pasa esencialmente por la muerte. Es una carta donde se reúnen los contrarios más radicales, y es también símbolo de la renovación.

²⁵ Sigo aquí la traducción de A. YÁNEZ en *Nerval y el romanticismo*.

²⁶ Cf. R. GRAVES, *Los mitos griegos*, t. 1 pp. 99-103, y *La Diosa Blanca* cap. IV. A. YÁNEZ, *Nerval y el Romanticismo*, p.128: "Artemisa, diosa que ordena y dirige el tiempo y la tierra, astro lunar, refugio de las almas, es también la muerte." En ella se reúnen y conviven los contrarios, es una diosa de ternura, maternal, y también terrible. Sin duda en la imagen de Artemisa confluyen varios mitos de diversas culturas dedicados a las deidades lunares y de la tierra.

conforman un solo ser, y una sola agonía; del mismo modo que los amantes se con-funden en una sola sombra que tiembla bajo la luna. Es por ello que cuando se ama —y habría que decir: cuando se vive poéticamente— nacimiento y muerte se con-funden, se vierten en un mismo cuerpo, en un mismo instante: el primero y el último.

El tiempo del mito habita —y revive— en el sueño, en el amor, en la poesía: de esta forma, cada vez que estas experiencias retornan, el mito vuelve y entra en la historia. La poesía es, así, el tiempo ritual: a través de ella, regresa el instante primero, único, del origen. Porque el tiempo poético trasciende y escapa a la sucesión y al progreso: es retorno y recreación del origen, del ser. Es una línea vertical, un manantial que detiene de pronto el curso de los días y la distancia entre los hombres para reunirnos alrededor del fuego primero, para ser por un momento uno y Todo. El tiempo de la experiencia poética es el de un origen infechable y, a la vez, es un ahora, un perpetuo hacerse presente: un antes "por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto" y un ahora "porque sólo vive encarnado, re- engendrándose, repitiéndose en el instante de la comunión poética."²⁶ En la poesía romántica se borran muchas de las fronteras y de los esquemas tradicionales: en el poema ya no se distingue quien habla y quien escucha, ya no hay sujeto ni predicado, ya no hay sujeto ni objeto. Todo ello es posible puesto que el tiempo se detiene, y se recrea: abre la esfera de la indistinción, de la comunión del ser en todos sus miembros, en todas sus contradicciones. En el instante eterno donde todo es unidad, donde no hay más distancia ni aislamiento.

La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte a la continuidad: la poesía es la eternidad.²⁷

El poeta romántico, aún inmerso en el tiempo lineal de la historia, reconoce la preeminencia ontológica del tiempo del origen, y por ello es capaz de recrear y de vivir en ese instante donde los contrarios se enfrentan y se con-funden: es el tiempo poético; la experiencia en la

²⁶ O. PAZ, El Arco y la lira, p.187

²⁷ G. BATAILLE, El Erotismo, p.40

cual el hombre siente el vértigo inefable en los ojos del ser amado contempla y se hunde en el misterio que se oculta entre la luz y la sombra, o habla con los dioses cuando lo invade la risa o el llanto. Se abandona, se disuelve en el instante de la eternidad, de la muerte y del renacimiento. Y se vuelve otro, uno con el Otro. Porque la eternidad ha sido reencontrada: en la poesía, el romántico invita a los hombres al viaje del **retorno**, para romper las amarras de la sucesión y de lo cotidiano, para volver al origen, al primer momento, y ver con una mirada nueva que se vierte en lo mirado: para reinventar al hombre y a la palabra, para reencontrar la vida verdadera, para recrear al ser en este mismo instante, en este presente eterno.

Elle est retrouvée
Quoi? -L'Éternité
C'est la mer allée
Avec le soleil"²⁸

(Ha sido encontrada
¿Qué? -La Eternidad
Es la mar ida
Con el sol.)

²⁸ A. RIMBAUD. "L'Éternité" ("La Eternidad"), en Poésies.

Quiero ver como soy con los ojos cerrados.
J.P. Richter

Il n'y a pas de modèle pour qui cherche
ce qu'il n'a jamais vu.
Éluard

Soñamos con viajes por el universo ; pero,
¿no se encuentra acaso el universo en nosotros ?
No conocemos las profundidades de nuestro espíritu.
Hacia adentro de nosotros mismos nos lleva
Un misterioso sendero.
Novalis

3. EL VIAJE, EL CAMINO MISTERIOSO

Encallar. Dejar los navíos atados al muelle sin mirar siquiera el horizonte abierto. Quedarse encerrado en un cuarto, sin luz ni oscuridad, habitado por falsos reflejos, por fantasmas inútiles, por hombres sin ojos verdaderos. Huir del rostro de la vida, reducirla a una labor mecánica, instrumental, cotidiana. Transformar al hombre en un eslabón de una carrera irrefrenable, en un medio para llegar a un fin incierto e impalpable; volverlo una imagen atrapada en un documento, una cifra en la estadística de lo funcional o de lo inservible, condenarlo a la ruidosa tarea de hacer servir una máquina, o de ser servidor de ella. Reducir el pensamiento a fórmulas eficientes para el progreso, a un conteo de datos cuya finalidad nadie conoce; atender la tarea urgente y obligada, pero no reflexionar sobre su sentido. Ver y concebir al mundo, y a todo lo que nos rodea, como un conjunto de funciones interrelacionadas, como una serie de problemas susceptibles de ser resueltos de acuerdo a la ciencia y a la técnica.¹

¹ No hay modelo para quien busca lo que nunca ha visto.

¹ Además del análisis de la poesía romántica, sigo aquí la reflexión de Gabriel MARCEL respecto a la consideración del mundo contemporáneo centrado y dirigido por la noción de función. El filósofo francés afirma que el nihilismo occidental es consecuencia de la pérdida de la experiencia del

Encallar; no ver nada más que esto: la naturaleza como un enorme almacén al servicio de los requerimientos prácticos y las exigencias del mundo contemporáneo; la Imaginación como una fantasía inútil, como una pérdida de tiempo; el hombre como un mecanismo eficiente, como un cúmulo de funciones. Esta época, dominada por el afán instrumental, atrapada por la desesperación, se asemeja, de acuerdo a la propia experiencia del poeta romántico, a una sala de hospital donde los enfermos se agitan de manera absurda y constante, de la misma forma que las velas de un barco encallado, que se niega a partir.

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poète, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

(...)

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: 'N'importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde.'²

(Esta vida es un hospital donde cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama. Éste quisiera sufrir frente a la estufa, y aquél cree que se curará al lado de la ventana.

A mí me parece que siempre estaría bien ahí donde no estoy, y esta cuestión de desplazamiento la discuto sin cesar con mi alma.

(...)

Al fin, mi alma hace explosión, y sabiamente me grita: '¡A cualquier lugar! ¡Con tal de que sea fuera de este mundo!')

Atrapados por el "spleen" que vuelve los días iguales y uniformemente repetidos, prisioneros del tiempo del reloj y del trabajo, los hombres se olvidan: ya no reconocen la figura de su rostro, de su destino; nada los llama, mas que el deseo de cambiar de lugar, de dar vueltas en el mismo encierro. Vivimos un momento cuyos signos parecieran indicarnos que todo se mueve y cambia, que todo avanza hacia un fin más alto. Pero, en realidad, hemos encallado: nos agitamos indio

misterio ontológico: todos los acontecimientos, incluso la propia muerte, se reducen a problemas susceptibles de ser resueltos. La realidad está, por tanto, pensada como función y no como misterio. Cf. Aproximación al misterio del ser, ed. Encuentro, p. 27: "En un mundo centrado en la idea de función, la vida está expuesta a la desesperación, desemboca en la desesperación, porque en realidad este mundo está vacío, porque suene hueco..." Es esta desesperación, esta experiencia del carácter inútil y desacralizado de la existencia, lo que arroja al poeta —y al hombre— a emprender el viaje, a penetrar en aquello que se desconoce y que se niega: a entrar en la experiencia del ser como misterio.

² BAUDELAIRE, "Any where out of this world" (N'importe où hors du monde), en Petits Pôemes en prose, XLVIII.

de un estanque cuyas aguas lentamente se mueven o se hunden, pero que ya no corren más hacia el océano. Y pareciera también que nada escapa de este pozo, y que nadie puede salir de este encierro. Pues si todas las acciones del hombre se reducen a datos o a estadísticas en la mecánica de la funcionalidad y del progreso, no hay ya ningún tarea heroica, ningún acto sublime: todo vale igual y lo mismo. La propia muerte es una cifra, una caída en desuso, una disfunción que es necesario recomponer o remplazar.

Para algunos, -tal es el caso del poeta- este movimiento absurdo de la existencia conduce a la desesperación, al impulso de huir "a cualquier lugar con tal de que sea fuera de este mundo". Pero para otros, los prisioneros que se niegan a ver más lejos, este impulso no existe más, pues no son ya capaces de mirar más allá de su propio encierro. El poeta expresa, por ello, la experiencia de esta prisión donde los hombres están vacíos, pues ya nada los llama ni los impulsa a romper los límites, sus palabras suenan huecas, y sus actos se han vuelto estériles, absurdos:

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rat's feet over broken glass
In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion...³

(Somos los hombres huecos
Los hombres rellenos de aserrín
Que se apoyan unos contra otros
Con cabezas embutidas de paja. ¡Sea!
Ásperas nuestras voces, cuando
Susurramos juntos
Quedas, sin sentido
Como viento sobre hierba seca
O el trotar de ratas sobre vidrios rotos

³ T.S. ELIOT, "The Hollow Men", ("Los hombres huecos") en La canción de amor de Alfred Prufrock. Los hombres huecos, (versión castellana de J. A. Shelley), UAM. Desde la perspectiva de la presente investigación, no parecería atrevido afirmar que en la obra poética de Eliot se recupera fuertemente el mismo tipo de preocupaciones filosóficas y religiosas de la poesía romántica.

En los sótanos secos

Contornos sin forma, sombras sin color,
Paralizada fuerza, ademán inmóvil...)

Limitadas por un horizonte que comprende al mundo bajo la estrecha óptica de los útiles y la herramientas, las palabras —al igual que los actos— se diluyen, se convierten en un código uniforme, se hacen huecas, se vuelven un balbuceo conformado y repetido. Las palabras ya no testimonian, no significan (*meaningless*), no reúnen más a los hombres en una experiencia común y compartida: al contrario, ellas sólo son el sórdido murmullo que nos aleja y nos aísla, que distingue a cada ser humano reduciéndolo a una tarea específica, a una imagen inmóvil, a una celda individual desde la cual ya no es posible mirarnos cara a cara. Pero el habla nos ha sido dada, originariamente, para que en ella y a través de ella, demos testimonio de nuestra mutua pertenencia, de nuestro ser común: la palabra nos convoca, nos reúne. Tal parece que lo hemos olvidado. Las palabras no son ahora más que la muestra tangible de nuestra escisión y de nuestro aislamiento, de los límites que nos hemos impuesto, de la soledad y la distancia.

En este horizonte, la poesía parecería constituir un juego inútil e incomprensible; y sin embargo, es ella quien reconoce y denuncia el carácter absurdo del habla inesencial, de la palabra inauténtica, es ella quien busca y llama para no perder de vista lo esencial, para no olvidar nuestro ser, nuestro destino:

La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. (...) La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.⁴

El poeta romántico, inmerso en el ámbito del *spleen*, reconoce que un mundo donde el hombre se ha reducido a labores mecánicas y cotidianas, y donde las palabras no poseen otro sentido mayor que el de la utilidad o la eficacia, es el lugar del olvido del ser, del exilio. El asfixiante espectáculo que el poeta sufre y contempla lo conduce entonces a la desesperación: extraño entre las multitudes devoradas por el tiempo y el trabajo, ajeno a la dinámica del mundo, el romántico es atrapado por el impulso de la huida, de la búsqueda, del retorno. Rodeado por

⁴ M. HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y Poesía*, p. 143

palabras vacías, por ruidos que llenan las calles, por distancias insalvables, por ausencias inenarrables, -en una palabra, por ausencia de ser; solo y desgarrado, el poeta se ha vuelto un extranjero cuya sola pasión es la huida: por eso él, arrojado a un mundo hostil, mira a lo lejos, en un cielo que se está abriendo, "las nubes... las nubes que pasan... allá... allá.. las maravillosas nubes".⁵ ("les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages.")

Comienza entonces la aventura, la común experiencia de la búsqueda y de la errancia. Porque la desesperación y el hastío del mundo desembocan en la necesidad de la partida: el barco encallado ha soltado al fin sus amarras, comienza a golpear las aguas marítimas, y emprende un camino cuyo fin es misterioso y desconocido; una ruta sin metas fijadas, sin descanso, que busca recuperar la mirada perdida. Es el inicio del viaje.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!

(...)

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu?⁶

(Pero los verdaderos viajeros son aquellos, solos, que parten
Por partir; corazones ligeros, similares a los globos
Nunca se alejan de su fatalidad,
Y sin saber por qué, siempre dicen: ¡Vamos!

Aquellos cuyos deseos tienen forma de nubes
Y que sueñan, como un soldado el cañón,
Vastas voluptuosidades, cambiantes, desconocidas
¡Que el hombre nunca ha sabido nombrar!

⁵ BAUDELAIRE, "L'Étranger" ("El Extranjero") en *Petits Poèmes en prose*, I *ed. cit.*

⁶ BAUDELAIRE, "Le voyage" ("El viaje") I, III en *Les Fleurs du Mal*, *ed. cit.*

(...)

¡Queremos viajar, sin vapor y sin vela!
Para alejar el hastío de nuestras prisiones,
Hacer pasar en nuestros espíritus, tensos como una tela
Vuestros recuerdos con su escenario al horizonte

Decid, ¿qué habéis visto?)

La obsesión por el Viaje, alimentada por la necesidad de escapar al encierro, de romper los límites, es una experiencia común a todos los románticos: ellos son espíritus nómadas, presas de la insuficiencia y el desgarramiento; para ellos el mundo se ha vuelto una prisión, hastío y desesperación. Siempre extranjero y distinto, siempre mirando hacia espacios inabarcables y hacia horizontes que se desbordan, el romántico necesita partir, perderse y buscarse. "Necesita calmar en geografías inhóspitas la herida que le produce el talante cobarde y acomodaticio de un tiempo y una sociedad marcados por la antiépica burguesa."⁷ De esta manera, tanto en pintores como en poetas se manifiesta igualmente esta constante voluntad de fuga, de ir siempre más allá, siempre más lejos: deseo de acceder al origen, al tiempo sin horas, deseo de mirar el rostro desnudo del ser, de alcanzar por un instante la vida, la vida verdadera. Porque parece que sólo basta con penetrar en la experiencia que nos abre un poema, con mirar un cielo inmenso que en la tela se desgarrar, o contemplar las alturas desde la cima del acantilado, para llenarnos de vértigo: para sucumbir al llamado.⁸

Pero a pesar de que la travesía romántica tome los visos de un viaje a la deriva, de una navegación azarosa cuyo fin es incierto, es necesario que el poeta no pierda de vista su destino. Hay una frágil luz que conduce la nave en medio del torbellino. Los peligros amenazan: el más grave es el olvido, la pérdida de esa sed, de esa insuficiencia de ser que provocó la partida y que impulsa siempre a continuar. Hacia las alturas o hacia el abismo, no hay puntos de referencia, no hay cartas marítimas ni camino prefijado: Sólo queda seguir la Estrella, la flama que guía y persiste entre los peligros de la oscuridad, de lo desconocido.

⁷ R. ARGULLOL, *La Atracción del Abismo*, p.83

⁸ Cf. ARGULLOL, *Ibidem*. De acuerdo a este autor, hay una común experiencia entre los pintores y los poetas románticos respecto al impulso de la huida y al carácter del viaje. Es de resaltar el caso de Caspar David FRIEDRICH. En la obra de este pintor, se halla dibujada una obsesión: el vértigo de la altura, el vértigo del viaje y del naufragio. En esta experiencia del vértigo se unen el temor más profundo con la atracción más inevitable; es el impulso del vuelo o de la caída, el impulso del viaje.

—Vers l'Orient! (...) Je me mis à chercher dans le ciel une Étoile, que je croyais connaître, comme si elle avais quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin, et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper.⁹

(—¡Hacia el Oriente! (...) Me puse a buscar una Estrella en el cielo, la cual creía conocer, como si tuviese alguna influencia sobre mi destino. Al haberla encontrado, continué mi ruta siguiendo las calles en dirección de las cuales ella era visible, caminando, por así decirlo, delante de mi destino, y queriendo percibir la estrella hasta el momento en que la muerte debiese golpearme.)

El viaje romántico no es necesariamente un desplazamiento espacial o geográfico. El grito de Nerval —“¡Hacia el Oriente!”— no significa necesariamente el traslado a un país determinado, a un lugar señalado en los mapas: es más bien el grito del impulso para penetrar en las rutas que el pensamiento de Occidente ha tradicionalmente negado o desconocido como vías válidas de acceso a un conocimiento verdadero. Debemos interpretar aquí este llamado como el reconocimiento de la necesidad de cambiar nuestra experiencia y nuestro pensamiento, y de acercarnos a lo Otro: es necesario, como decía Rimbaud, un nuevo lenguaje que nos permita “cambiar la vida”.¹⁰ El Oriente no señala aquí un punto cardinal o una dirección físicamente determinada, tampoco una aceptación ciega de doctrinas orientales: es más bien el estandarte que anuncia una experiencia de la otredad, una experiencia primera y originaria así como la necesidad de un retorno a la fuente de la existencia, al instante del mito. El Oriente simbolizaría entonces “lo Imposible”, aquello que escapa a las potencias de la argumentación y del discurso científico o instrumental. La poesía pretende rebasar con ello la determinación de los útiles y de los conceptos. E ir siempre más allá: nutrirse de las revelaciones del sueño, de la Imaginación; sin conformarse nunca, buscar siempre la vida que ‘está en otra parte’.

Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, -et d'y habiter bien. Ne soyez pas un vaincu. Philosophes, vous êtes de votre Occident.¹¹

⁹ NERVAL, *Aurélia*, ed. cit. Cf. *Voyage en Orient*, Gallimard. En esta novela, se confunden el relato del propio viaje hecho por el poeta, con la ‘ficción’ de lo que él mismo imagina: confluyen así un Oriente ‘real’, con otro ‘imaginario’. Es posible, por tanto, leer este texto, al igual que *Aurélia*, bajo la perspectiva de un viaje de iniciación y búsqueda.

¹⁰ RIMBAUD, “Lettres du voyant”, (“Cartas del vidente”) ed. cit.

¹¹ RIMBAUD, “L'Impossible”, (“Lo Imposible”) en *Une saison en Enfer*. Gallimard

(Te hallas en Occidente, pero libre de habitar en tu Oriente, tan antiguo como te haga falta, -y de habitar bien en él. No seas un vencido. Filósofos, ustedes están en su Occidente)

Se trata, por tanto, de romper las cadenas que nos niegan y nos determinan, de escapar a este ámbito donde todo se reduce a funciones, donde todo se explica y se define. El viaje es interno, hacia nosotros mismos, hacia nuestro propio laberinto; y, al mismo tiempo, hacia el exterior, abriéndose hacia el universo, pues "¿no se encuentra acaso el universo en nosotros?"¹² Y en este sentido, tendríamos que reconocer que no somos simplemente una imagen grabada en un retrato, que no podemos reconocernos completamente en una conciencia transparente a sí misma: porque dentro de cada hombre aguarda también lo desconocido, lo inconmensurable: lo radicalmente Otro. Estamos habitados por la alteridad, por el misterio. Bastaría con mirarnos al espejo, bastaría con la contemplación de la mirada del ser amado, en el cual todo se rinde y se recrea. La alteridad irrumpe, nos atraviesa. El paisaje se desborda, como cuando el mar o el llanto nos dejan balbuciendo. El viaje inicia: ya no hay palabras, nos hemos quedado sin suelo, sin camino seguro, sin la certeza de un argumento. Porque habría que cerrar los ojos para volver a ver; habría que dejarse habitar por las aguas luminosas del sueño.

Es por ello que, para los románticos, el sueño ilumina y completa la vigilia. Pues la experiencia diurna sólo puede ser clara a partir de las travesías y las iluminaciones de la experiencia nocturna, de la experiencia onírica:

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme continue l'oeuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes.¹³

* Para facilitar la comprensión de este texto se ha optado por traducir la segunda persona del singular en su forma de cortesía ("Vous") por la forma más familiar en español ("tú"). De igual forma, la segunda persona del plural ("Vous" -que correspondería estrictamente a "vosotros") se ha traducido por la forma familiar española de "ustedes". Lo que se pretende con ello es transmitir el carácter familiar, y a la vez rebelde e irónico de la escritura del autor.

¹² NOVALIS, *Fragmentos*, (versión de Angela Selke y A. Sánchez Barbudo), ed. Nueva Cultura. Respecto a la lectura de la obra de Novalis, se ha analizado también la edición bilingüe alemán-francés de los *Fragmentos*. Cf. *Fragmente Fragments*, (edición de A. Guerne) Aubier-Montaigne.

¹³ NERVAL, *Aurélia*, ed. cit. Respecto a la relevancia del sueño como vía privilegiada de comunicación y conocimiento, se puede profundizar en los siguientes textos: J.P. RICHTER, *Sueños* (ed. cit.), A. BÉGUIN, *El Alma romántica y el sueño*, y Gérard de Nerval; G. BACHELARD,

(El Sueño es una segunda vida. No he podido atravesar sin estremecimiento esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un adormecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en el que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia. Es una ola subterránea que se ilumina poco a poco; de la sombra y de la noche se desprenden las pálidas figuras, gravemente inmóviles, que habitan la morada de los limbos.)

El sueño es una de las formas esenciales del viaje romántico; en él, se diluye la conciencia diurna desde la cual miramos un mundo individualizado, fragmentado; se abre entonces el espacio de la Visión, del develamiento del universo. La experiencia onírica constituye una vía privilegiada de acceso al conocimiento pues a través de ella, se rebasan las fronteras de la visión aparente, del mundo dividido: todo reviste, en ella, otro rostro, todo se ilumina. Pero el sueño mismo puede llegar a ser banal y cotidiano: una simple reproducción de las preocupaciones y las tareas diarias. El romántico, sin embargo, apela y se sumerge en el sueño auténtico, en el sueño revelador o profético, aquel que escapa al mero recuerdo y a las explicaciones de la vida diurna. Múltiples son las experiencias oníricas que pueden iluminar la ruta del poeta; múltiples también aquellas que pueden condenarlo, hundirlo en la desesperación sin salida, en la muerte misma. Dividida en dos, la vida del romántico se oscurece o se ilumina a través del sueño: porque en él se juega también el destino. Los razonamientos que tan claros nos parecían en la vigilia se vuelven insuficientes: pues todo discurso cesa, al caer reino de las figuras de la noche. Y entonces, en medio de la sombra, sumergidos en la gruta del Inconsciente, podemos comenzar a ver claramente. Accedemos a una revelación, a un instante sin tiempo, a la experiencia originaria del mito. En el sueño, el ser descubre, por un momento, su faz oscura: su radical alteridad.

El sueño alumbró las profundidades aterradoras de los establos de Augias y de Epicuro que hay dentro de nosotros; vemos errar en libertad, durante la noche, a los toros salvajes y a los lobos que la razón del día mantenía encadenados.¹⁴

No obstante, es necesario aclarar que la intención del poeta al adentrarse en la profundidad del sueño no es la de negar y desconocer los aspectos diurnos de la

La poétique de la rêverie, Gallimard. En la obra de Bachelard aquí citada, se presenta una distinción entre el simple *sueño* (*rêve*) en su carácter pasivo, y la *ensoñación* (*rêverie*) como potencia activa de compenetración y conocimiento. *Vid. infra*. Apéndice I de esta investigación.

¹⁴ J.P. RICHTER, Fragmento de sus *Sueños*, citado por A. BÉGUIN en *Creación y Destino*, FCE, p.42

existencia. El sueño no es una simple evasión, sino una búsqueda de conocimiento, de iluminación, a través del descenso al laberinto del Inconsciente. Se trata de que la experiencia onírica, -aún si es oscura y nocturna- de su luz al día. Porque el lado oscuro también enciende y revela: ya no hay más distinciones individuales entre los entes; todo se hunde y se integra a las aguas del Inconsciente, todo vuelve al inicio, al principio de los principios.¹⁵ La experiencia onírica nos hace retornar, nos lleva hacia la reunión. En el sueño, todo se funde y se recrea; el universo se enciende y se apaga en la afluente de un solo fuego que congrega todos los tiempos, así como la muerte y el nacimiento.

No sé con exactitud cómo o dónde empezó el sueño. El mundo invisible quería dar a luz todo simultáneamente como un caos. Una forma germinó sobre otra, de las flores crecieron árboles y de ellos columnas de nubes sobre las que irrumpían flores y rostros. Entonces vi un mar lejano y vacío sobre el que nadaba solo el pequeño mundo oval, manchado y gris, que se convulsionaba con fuerza. Todo en el sueño me fue nombrado, pero no sé por quién.¹⁶

De esta manera, el viaje romántico del sueño, toma la forma de un descenso a la fuente, al origen. La parte oscura, la dimensión inconsciente del yo, se comunica directamente con el cosmos, forma parte de él: acontece entonces la visión de la génesis del universo, del nacimiento de las plantas y la formación de los astros; el ser se revela, en las penumbras del sueño, más allá de las certezas y los discursos que nos rodean durante el día. Hemos penetrado a la sombra, a la Gruta del descenso, para recuperar la visión que nos reúne. Esta revelación, sin embargo, demanda la puesta en juego de la existencia entera del poeta: no es posible vencerse, no es posible traicionar el camino a mitad de su ruta. A través del sueño se experimenta un verdadero 'descenso a los infiernos'. Orfeo -uno de los arquetipos más auténticos del poeta romántico- baja al Hades para reunirse

¹⁵ Cabría destacar, en este momento una de las nociones fundamentales del pensamiento de C.G. JUNG estrechamente relacionada con el movimiento romántico. Al preguntarse acerca del origen y la función de los sueños, Jung concibe la idea de una especie de *Psyché* colectiva, depositaria de las más importantes imágenes oníricas del hombre, expresadas a través de los mitos. Para Jung existe una conexión íntima entre los sueños y una cierta revelación de la realidad, del ser, expresada en el mito. Cf. *Essai d'exploration de l'inconscient (Ensayo de exploración del Inconsciente)* versión francesa de Laure Deutschmeister, Gallimard, p.78: "Los sueños nacen de un espíritu que no es totalmente humano, sino que se parece más bien a un murmullo de la naturaleza, al espíritu de una bella y generosa, pero igualmente cruel, diosa. Si queremos caracterizar a este espíritu, nos acercaremos más a las antiguas mitologías o al mundo fabuloso del bosque primitivo, que a la conciencia del hombre moderno." Respecto a este tema también, pero en relación directa con los románticos, puede consultarse: A. BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, Libro segundo.

¹⁶ J.P. RICHTER, "El sueño de Walt", en *Sueños*, (versión de J.A. Ojeda) Premia.

con el ser amado, con Euridíce; pero, en su empresa ya no le es posible renunciar, volver la vista atrás. Prácticamente en el momento final, Orfeo vacila, y pierde de nuevo a Euridíce.¹⁷ De igual forma, el romántico se juega su vida y su destino en la experiencia del sueño.

...je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers.¹⁸

(...comparo esta serie de pruebas que he atravesado a aquello que, para los antiguos, representaba la idea de un descenso a los infiernos.)

En la travesía onírica, observamos como el romántico apela tanto a las divinidades —míticas o religiosas— como a los seres amados —ausentes o presentes— que guían el camino. Es porque en el sueño, confluyen diversas formas de religiosidad, de ritos mágicos, así como experiencias personales. Todo ello conforma una sola ruta, una misma búsqueda que toma distintos nombres y múltiples rostros. No hay una distancia real entre las visiones propiamente oníricas y los actos que, durante la vigilia, también provocan el rompimiento de la individualidad y de los límites: ambos tipos de vivencia conforman una sola experiencia de búsqueda y revelación. Para los románticos, el sueño no puede entenderse como un simple método, o como una forma más de conocimiento: es más bien una iluminación, una especie de aprehensión mística, una experiencia profundamente religiosa. En la travesía onírica, en la experiencia poética del sueño, nuestra individualidad y nuestra razón diurna son rebasadas, y por momentos llegan a desvanecerse. De esta manera, se abre el acceso, en el espacio del instante, al ser mismo: nos confundimos con los otros, con lo Otro, nos con-fundimos en la divinidad.

En el sueño o muerte de la percepción sensible, en el desvanecimiento de la razón, es donde podemos acercarnos al único conocimiento importante: el de Dios, el del cosmos, y uniéndonos a ellos gracias a la muerte de todo lo que de ellos nos separaba.¹⁹

¹⁷ Cf. R. GRAVES, *Los mitos griegos* ed. Alianza, Tomo 1 pp. 135-140.

¹⁸ NERVAL, *Aurélia*, ed. cit. La frase aparece al final de la obra, en un epílogo que el poeta nombra "Mémorables". Es sin duda necesario resaltar el epígrafe que da inicio a la segunda parte, verdadero grito de anhelo y desesperación del poeta: "Eurydice! Eurydice! (...) Une seconde fois perdue!" (¡Euridíce! ¡Euridíce! ...¡Una segunda vez perdida!) Porque a quien busca la visión y la magia, también se le puede presentar un horizonte desolado, una ausencia aún mayor; tal riesgo es señalado también en una de las obras inspiradoras de Nerval: *El asno de oro*, de Apuleyo ed. cit., donde el protagonista accede a la visión de la diosa, una vez que ha atravesado por experiencias terribles donde su propia individualidad se pierde y se transforma a partir, justamente, de múltiples metamorfosis.

¹⁹ A. BEGUIN, *El Alma romántica y el sueño*, p. 113

Durante el sueño, los métodos y las certezas que aparecían durante el día, se muestran impotentes e inútiles frente a la búsqueda y al acceso a un conocimiento realmente primordial. Porque la Visión no puede alcanzarse a través de cadenas argumentativas o de conceptos, tampoco a partir de la negación –en un mundo tecnificado o de antemano separado y comprendido- de aquello que escapa al control mismo, de aquello que nos habita en el silencio. En la ruta de la aprehensión, aparece inevitablemente lo Otro, lo irreducible al discurso de la razón instrumental, y a los ojos del mundo del hastío. La poesía alcanza entonces, para los románticos, su significación auténtica: se constituye en un acto religioso, en una convocación a ser, al ser; camino y testimonio de una elevación, de un vuelo de carácter místico hacia las cimas; viaje y bitácora del naufrago hacia la contemplación del abismo, -lugar donde vida y muerte, ascenso y caída, no son más que un solo fuego que se apaga y se enciende nuevamente, ciclicamente.²⁰

Porque más allá de todas las apariencias, de todas las facultades que dividen y clasifican, el poeta vuelve al mar común del sueño: y al sumergirse en él, el poeta HA VISTO.

Je sais le cieux crevants en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L'Aube exalté ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir²¹

(Yo sé los cielos reventados en relámpagos, y las trombas
Y las resacas y las corrientes: yo sé la noche,
El Alba exaltada como un pueblo de palomas,
Y a veces, he visto lo que el hombre ha creído ver.)

²⁰ Es lícito afirmar que existe aquí una relación estrecha entre las preocupaciones de los románticos y el pensamiento de los filósofos presocráticos. En este sentido, no es gratuita la velada mención al fragmento 3U de Heráclito: "Este cosmos (el mismo de todos) no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que siempre fue, es y será fuego eterno, que se enciende según medida y se extingue según medida" (KIRK, RAVEN, Los filósofos presocráticos, Gredos, pp. 288-292). Para el filósofo de Éfeso, la aprehensión del *arché* sólo se da cuando el hombre ha sido capaz de abandonar sus preocupaciones cotidianas donde todo se muestra distinto y separado, y le resulta por tanto imposible reconocerse como parte de una sola sustancia, de un solo fuego. Respecto al pensamiento de los presocráticos y su relación con la poesía romántica, y con la poesía en general, se pueden hallar importantes reflexiones en: HEIDEGGER Introducción a la filosofía, BACHELARD, La poétique de la rêverie, ed.cit. BEAUFRET, Parménide, Le poème (PUF) y en el propio BÉGUIN, op.cit.

²¹ A. RIMBAUD, "Le Bateau Ivre" ("El Barco ebrio") en Poésies, Gallimard

De ahí la obsesión romántica por el viaje, expresada comúnmente como navegación. Los románticos retratan el periplo hacia el origen, el retorno, como una travesía marítima: en ella acechan todos los riesgos, lo mismo que la aparición de puertos inesperados, de visiones inefables; o el regreso definitivo al mar, la reintegración en el cosmos a través del agua, el naufragio. El poeta es, entonces, el marinero: navegante de su propia profundidad, barca que se niega a encallar en el mundo y en sus palabras. El hombre no puede soportar el permanecer largamente en su estado consciente, reducirse al "spleen", -a su aparente imagen en medio del mundo-; le es necesario siempre partir, desatar los brazos, las palabras y las naves, retornar a la patria común y primera, al suelo originario que llama desde el propio Inconsciente. Basta escuchar el murmullo de la propia sangre, hundirse en el corazón abisal: volcarse a las profundidades del océano.

Souvent je me suis demandé quelle chose était la plus facile à reconnaître: la profondeur de l'Océan ou la profondeur du cœur humain. (...) Oui, quel est le plus profond, le plus impénétrable de deux, l'Océan ou le cœur humain?²²

(Con frecuencia me he preguntado qué cosa era más fácil de reconocer: la profundidad del Océano o la profundidad del corazón humano. (...) Sí, ¿cuál es el más profundo, el más impenetrable de los dos, el Océano o el corazón humano?)

Es verdad, el hombre no dispone a voluntad del sueño ni de sus propias profundidades; por eso a veces, se torna impenetrable, se aleja o se desvanece, y es necesario llamarlo, convocarlo nuevamente. Pues la experiencia onírica, para los románticos, no se agota en las revelaciones que acontecen mientras se duerme: el sueño implica también las visiones diurnas que sobrepasan los límites, que nos devuelven al misterio. Porque soñar es también convocar la magia, provocar la revelación en la alquimia de la palabra, abrir los ojos a la lluvia de luz que se precipita en el instante, buscar el oro primigenio, el origen, el ser. Tanto en el dormir como en la vigilia es posible -y necesario- seguir soñando, proseguir el viaje, convocar la fórmula que abre el ámbito de lo inefable, buscando el jardín encantado del que venimos y al que retornamos siendo uno con todo. De ahí la intención y la tarea del poeta romántico: el agotamiento de las condiciones de la existencia humana tal y como las concibe el mundo, el "desarreglo sistemático" de los sentidos -de ahí que poco importen los riesgos, incluso si se trata del uso del

²² J. DUCASSE, Comte de LAUTRÉAMONT, Les chants de Maldoror, canto 1, ed. Garnier-Flammarion. Cf. BAUDELAIRE, "L'Homme et la Mer" ("El Hombre y el Mar"), en Les Fleurs du Mal, (ed.cit.)

haschisch y de otros medios similares. Para el romántico, son válidas todas las formas de la experiencia humana que logren trastocar la limitación de la percepción humana inmersa en el mundo. Es necesario volver a ver. Es necesario volverse un vidente.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.
Le poète se fait voyant par un long et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit. —et le suprême Savant— Car il arrive à l'Inconnu.²³

(Yo digo que hay que ser vidente, hacerse vidente.
El poeta se hace vidente a través de un largo y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca a sí mismo, agota en él todos los venenos, para sólo guardar las quintesencias. Inefable tortura en la que requiere toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en la que se vuelve entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito. —y el Sabio supremo— puesto que llega a lo Desconocido.)

La poesía es un acto mágico; y por ello el poeta es un vidente, un brujo, aún si la materia sobre la cual realiza su labor es su propio cuerpo, o su propia vida. Cada palabra, cada sonido y cada sílaba, forman parte de un conjuro: lo mismo que cada vivencia y cada "desarreglo" son parte de un solo camino. El poeta es —debe volverse— un vidente: un alquimista que lo deposita todo en la búsqueda del oro primigenio, experiencia del alumbramiento y de la re-unión. Como Merlín, hijo del propio Satán y de "una cristiana virtuosa", el poeta manifiesta en sí mismo el vértigo que nace del impetu de la altura y de la atracción del abismo. Santo y maldito, el poeta es un mago cuya misión más alta es lograr el retorno, la comunión de todos los seres, la conjunción del cielo y del infierno, de la vida y la muerte.²⁴ El anhelado oro alquímico —cúspide de la ruta del mago— es, a los ojos

²³ RIMBAUD, "Lettre à Paul Demeny" ("Carta a Paul Demeny", una de las llamadas "cartas del vidente"), en Oeuvres Complètes, Gallimard

²⁴ E. STARKIE, Arthur Rimbaud, ed. Siruela, pp.161-178. Apoyada por una exhaustiva investigación, la autora relaciona en su obra la búsqueda poética de Rimbaud —así como la de Baudelaire y la de Nerval— con la labor de los alquimistas medievales y del propio Merlín. Por su doble origen —hijo de una santa y de Satán—, Merlín se convierte en mago: quiere reunir las potencias del cielo y de la tierra. Su esposa es el hada Viviana, con la cual aprende diversos sortilegios; según el relato, para complacer a su amada, el mago construye la catedral de Venecia y el navío Bucentauro. Sin embargo, un día pierde su anillo mágico y queda "solo y desposeído". Múltiples elementos nos permiten, por tanto, relacionar a Merlín, y a la magia en general con el proyecto poético de los románticos. Esta perspectiva no es en absoluto atrevida pues hay diversos autores y comentaristas que sostienen la misma tesis. Señalamos aquí, como referencia, a algunos

del poeta, la experiencia de la reunión de los contrarios en un solo ser. Así, para que la re-uni6n acontezca, la poesía convoca al sueño, a las potencias que aguardan en el subsuelo de la existencia –en el Inconsciente. Pues desear una quimera es convocar la realidad: la poesía es magia, "hechicería evocadora". Porque en el barro aguarda el oro, el fuego originario.

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

Glorificar el culto des imáges (ma grande, mon unique, ma primitive passion).²⁵

(Amasé el barro y lo convertí en oro.

Glorificar el culto de las imágenes (mi gran, mi única, mi primitiva pasi6n).)

La vida está en otra parte: aquí mismo no es necesario morir para penetrar en el reino del misterio, en la experiencia de lo divino, –para retornar al origen. Los milagros acontecen, se hacen presentes en nuestra propia vivencia de ser humanos. El poeta entra a la otra vida, a ésta, no a la de la inmortalidad, no al tiempo infinito: "No me preocupa la otra vida allá sino aquí. La experiencia de la otredad es, aquí mismo, la otra vida."²⁶ El otro nos llama y nos enfrenta para mirarnos: dos espejos encontrados cavan el instante eterno. El discurso de los útiles y los conceptos se agota, se desvanece; apenas encontramos palabras, balbuceos, para expresar lo que acaso permanecerá siempre inefable, para indicar la ruta en la que se hunde el misterio. Experiencia amorosa, viaje en la noche del cuerpo navegable, travesía de la sombra en la caricia, miradas que se alumbren, se devoran, se consumen, para nacer de nuevo. Conocimiento, revelaci6n, silencio. Erotismo, derrumbe de los muros de la palabra y del tiempo, brazos desatados, retorno a la fuente que ilumina y se derrama; a veces murmullo o grito, silencio o llanto. Siempre misterio.

Los románticos reconocen en el erotismo una experiencia de acceso a la Visi6n, puesto que a través de ella las fronteras de la estrecha individualidad cotidiana son, al menos por un instante, rebasadas y se experimenta una apertura

de ellos: R. FEDERMANN, *La Alquimia*; R. RENÉVILLE, *Rimbaud le Voyant*, ed. Kimé; G. LEBRETON, *Nerval, poète alchimique*; y J. RICHER, *Nerval. Expérience et création*, Hachette.

²⁵ BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, "Fusées" (*Diarios íntimos*, "Cohetes"). Cf. M. RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, p.18: "La misi6n de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir que el yo escape a sus límites, que se dilate hasta el infinito. En ese movimiento de expansi6n se esboza o se realiza el retorno a la unidad originaria del espíritu."

²⁶ O. PAZ, *El Arco y la Lira*, p.270.

hacia la alteridad, una fusión con otro ser, con otro cuerpo. Uno se vuelve un eco, otra voz, un solo fuego.²⁷ La mujer abre la ruta hacia lo oscuro, descenso. La mujer revela al poeta en su cuerpo desnudo al ser desnudo: ella desprovee del rostro falso, del nombre, de la individualidad gastada. Todo entonces se confunde. Oscuridad que arde en la cima más alta: instante imposible, vida y muerte reunidas en un solo momento. Alteridad, tensión insuperable. Travesía por el universo, la mujer amada desata la Noche: el lado oscuro del ser, el otro lado de la Luna.

Elle est belle, et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde: et tout ce qu'elle inspire et nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère et son regard illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée!

(...)

Il y a des femmes qui nous inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles; mais celle-ci donne le decir de mourir lentement sous son regard.²⁸

(Ella es bella, y más que bella; es sorprendente. En ella el negro abunda: y todo lo que inspira es nocturno y profundo. Sus ojos son dos antros donde centellea vagamente el misterio y su mirada ilumina como el rayo: es una explosión en las tinieblas.

La compararía a un sol negro, si pudiésemos concebir un astro que vierte la luz y la felicidad. Pero ella hace más bien pensar en la luna, que sin duda la ha marcado con su temible influencia; no la luna blanca de los idilios que se parece a una fría esposa, sino la luna siniestra y embriagante, suspendida al fondo de una noche de tormenta, y atropellada por las nubes que corren; no la luna pasible y discreta que visita el sueño de los hombres puros, sino la luna arrancada del cielo, vencida y rebelde, ¡que las Hechiceras de Tesalia duramente obligaban a danzar sobre la hierba aterrorizada!

(...)

²⁷ A propósito del erotismo y el amor como vías de conocimiento, se puede profundizar la reflexión en los siguientes textos: PAZ, La llama doble Amor y erotismo, ed. Seix barral y G. BATAILLE, El Erotismo, ed.cit. Al respecto, cabría también recalcar la importancia del erotismo como experiencia cognoscitiva, para el movimiento surrealista. Cf. A.YÁÑEZ, El movimiento surrealista, J.Mortiz; y A. BRETON, Arcane 17, ed. 10/18.

²⁸ BAUDELAIRE, "Le désir de peindre", ("El deseo de pintar") en Petits Poèmes en prose, ed.cit. XXXVI

Hay mujeres que inspiran el deseo de vencerlas y de gozar en ellas;
pero ella me provoca el deseo de morir lentamente bajo su mirada.)

Para el poeta romántico, todos los rostros femeninos se mezclan y se funden en uno solo: en todas las mujeres aguarda la semilla de la tierra, la herida que ilumina el éxtasis o el dolor de la vida, la mirada mortal que se desangra y purifica. Es la Luna, la Diosa triple, la Madre: todos los nombres de la divinidad convergen en la amada.²⁹ El ser como experiencia de lo sagrado se hace patente en el rito hacia la Diosa – de igual forma que en la pasión hacia la mujer amada-. Es una divinidad que posee un lado oscuro: pues de igual forma ilumina que ennegrece el cielo. Los cuernos de la Luna menguante forman la punta de hacha del sacrificio: el corzo teme la jauría. La luz blanca de la Luna en su apogeo ilumina la ruta del insomne. Ella rige los ciclos, el ocaso y el alba, el crecer y el marchitarse de las plantas. El poeta emprende el viaje en la mujer y con ella: la que da la vida y la muerte, la que indica el misterio y eleva el sacrificio.

En ella, todos los rostros se elevan y se desvanecen, se confunden: muestran al ser en su tensión. Ella es, como dice el poeta, la Rosa, imagen del instante supremo donde confluyen los contrarios: muerte y vida, luz y noche, silencio y palabra.

Aimez qui vous aime du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement
C'est la Mort -ou la Morte... Ô délice! Ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose tremière*

(...)

-La Sainte de l'Abîme est plus sainte à mes yeux.³⁰

(Amad a la que os amo de la cuna a la tumba;
Aquella a la que yo solo amé, me ama aún tiernamente

²⁹ Cf. R. GRAVES, Los mitos griegos, (las figuras míticas de Io, Danae, Démeter, Artémis, Némesis, Leda, Pasifae, Dia, Cibeles, Perséfone) y La Diosa blanca, caps. IV y XXII; en este último estudio, Graves sostiene que los diversos cultos hacia la figura primordial femenina se conforman, en realidad, a partir de un origen común: el culto a la *Diosa-madre*, a la *Diosa-luna*. El menosprecio hacia la divinidad lunar es, de acuerdo con este autor, una de las características principales no sólo de la religión judeocristiana fundada en la idea monoteísta del Dios padre, sino también de la conformación del mundo contemporáneo, falto de una auténtica religiosidad. Dice Graves: "La actual es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía. (...) En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como 'personal auxiliar del Estado'. En la que el dinero compra casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad" pp.16-17.

³⁰ NERVAL, "Artémis" en Les Chimères. Cf. A YÁÑEZ, Nerval y el romanticismo, pp. 124-136.

Es la muerte —o la muerta... ¡Oh delicia! ¡Oh tormento!
La rosa que sostiene, es la *malva Rosa*

(...)

-¡La santa del abismo es más santa a mis ojos!

Experiencia de la alteridad. Ella te mira, y en el mar de sus ojos flota un navío ardiendo que precipita tu partida; te sumerges en el continente de su cabellera y recorres hacia atrás, varios siglos en un solo instante, para retornar al inicio. Porque para ser en verdad mago —poeta— hay que atravesar el umbral, ir hacia el otro, —hacia lo Otro. Por eso la voz se quiebra, se desatan los brazos y vuelven a unirse; por eso uno se abandona a otro. Para morir y renacer en la ceremonia del cuerpo abierto, del cielo abierto e imposible; para derramarse en el universo encendido, en los otros; para retornar, para volver al fuego originario, para volver a ser.³¹ Esta experiencia de la otredad significa, a los ojos de los románticos, que el periplo por la caverna, el descenso, desemboca finalmente —después de haber pasado por múltiples pruebas y peligros— en la contemplación de la mujer, de la Diosa: misterio y origen de todas las cosas —misterio del ser en su radical alteridad. El sueño conduce así a la revelación, a la experiencia originaria. Así habla al poeta la diosa Isis:

Soy la naturaleza, madre de las cosas, ama de todos los elementos, origen y principio de los siglos, divinidad suprema, reina de los Manes, primera entre los habitantes del cielo, tipo único de los dioses y de las diosas. Las bóvedas luminosas del cielo, los alientos salvadores del mar, los silencios desolados de los infiernos, soy yo quien los gobierna.³²

Entre los románticos, la mujer anuncia el viaje hacia el retorno, hacia la experiencia de la alteridad, del ser; hacia el fuego que nos reúne, hacia la comunión. Es Gérard de Nerval quien acaso más clara y profundamente —en su vida, en su sueño, en su obra— esta obsesión y esta experiencia. A través del viaje romántico, emergen diversos rostros: todos son, en verdad, uno solo. El mismo

³¹ Se sigue aquí la traducción de "Artemis" de A. YÁÑEZ en *Nerval y el romanticismo*.

³¹ Cf. J.P. RICHARD, *Poésie et Profondeur*, ed. cit. pp.35-36: "Buscar la flama del otro, pero no para dejarse penetrar perezosamente por ella, sino para obligarse a uno mismo a encender de nuevo el propio fuego. (...) Amar a alguien es volverse en él esa frescura que es como un resto de la infancia, es el mismo tiempo hacerse digno de hacer venir hacia sí esta frescura, rejuvenecer en ella, ser amado. Así, el amor dichoso provoca una imantación de la juventud por la juventud, un común retorno al origen, un despertar del fuego por el fuego."

³² APULEYO, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* (versión francesa de Pierre Grimal) Gallimard Libro XI. Cf. APULEYO, *Le Démon de Socrate*, (El Demonio de Sócrates) versión francesa de C. Lazam Rivages, lo mismo que el excelente ensayo introductorio de Pascal Quignard "Petit traité sur les Anges". Evidentemente existen versiones castellanas de APULEYO, *El Asno de oro*.

fuego alumbrando a sus hijas, renaciendo y muriendo en cada una de ellas: la madre Jenny Colon, Adrienne, Angélique, Sylvie, la diosa Isis, la virgen María, Mirto, Cibeles, Artemisa, Aurelia.³³ De igual forma que las diosas se revelan siempre en la Luna: en la que nace, en la que ilumina, en la que muere oscureciendo el cielo. El poeta sigue esta luz, la única Estrella, que guía su noche y su sueño, que enciende su ruta; ama a una sola mujer bajo todos los rostros, bajo todas las imágenes —a la única. Poco importan los peligros del camino, los días y los desvelos, se trata de ir siempre más allá, al otro lado, al fuego de la vida verdadera. Es necesario seguir el destino, sin caer —como el mundo- en la traición o en el olvido: es necesario penetrar a la Gruta.

J'ai revé 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.³⁴

(He soñado en la gruta donde nada la sirena...

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

La faz femenina —y el rostro de la Diosa- es doble: ilumina y también oscurece. Como el ser, como el misterio, posee un lado de luz y otro de sombra. Es el Hada y la santa, el grito y el suspiro: la tensión de las voces que forman la lira del poeta. Ella, a través de sus múltiples rostros y figuras, se revela como la mediadora entre los hombres y las fuerzas divinas de la Naturaleza, —tal es el sentido que reviste la figura del hada o de la hechicera.³⁵ Es imposible disponer de ella, pues el hombre no puede controlar lo misterioso —lo sagrado- como si dispusiese de un objeto o de un útil. Tan sólo queda invocar su presencia.

³³ Cf. NERVAL, Les Filles du feu, suivi des Chimères, Gallimard

³⁴ NERVAL, "El Desdichado" en Les Chimères.

* Se sigue aquí la traducción de "El desdichado" de A. YAÑEZ en Nerval y el romanticismo.

³⁵ J. MICHELET, La sorcière (La hechicera) Garnier-Flammarion, caps. III, IV y V. En esta obra, Michelet recapitula sobre la historia de la Edad Media, mostrando la importancia de la figura de la hechicera en relación a la persistencia de los cultos paganos a la Naturaleza, en medio de una época fuertemente regida por el cristianismo. "Una religión fuerte y viva como el paganismo griego, comenzó por la Sibila y terminó por la hechicera. (...) ella lo hizo seguir viviendo. (...) Así, para las religiones, la Mujer es madre, tierna guardiana, y fiel nodriza. Los dioses son como los hombres; nacen y mueren en su seno." pp. 31-32 Es posible ver también en esta obra, el papel de la hechicera en tanto mediadora entre los hombres y las potencias divinas.

Pero ella también se muestra, a los ojos del poeta, como ausencia. Porque un día la vela ya no alumbraba, y la luz de la Luna oscurece en el cielo; el alba descubre un lecho abandonado, las manos buscan en vano, y ya no encuentran. Ella se ha ido, y la habitación vuelve a llenarse de ceniza; se levantan los muros nuevamente. El milagro parece desvanecerse, la llama está a punto de apagarse, el polvo en los ojos te ciega. Ella se ha ido: se ha quebrado el misterio del hada, se ha violado su secreto. Melusina, el hada-serpiente, ha huido del castillo.³⁶ Como Orfeo en su regreso del Hades, el poeta ha perdido a su amada: ya sólo canta entonces la ausencia. La esperanza se ensombrece, surge la angustia y la incertidumbre: y la posibilidad de un horizonte vacío, sin referencias, vagando a la deriva.

Eurydice! Eurydice!
Une seconde fois perdue!
Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui doit mourir et mourir sans espoir. -Qu'est-ce donc que la mort? Si c'était le néant...³⁷

(¡Euridice! ¡Euridice!
¡Una segunda vez perdida!
¡Todo ha terminado, todo ha pasado! Soy yo ahora quien debe morir,
y morir sin esperanza. -¿Qué es entonces la muerte? Si fuera la nada...)

De esta forma, penetrado por la angustia y la desesperanza, el romántico es alcanzado por la duda: tal vez sólo nos aguarda la muerte, una muerte vacía e inútil, un olvido del misterio, una ausencia que aniquila. Quizá no haya valido nada haber emprendido el viaje. Quizá esta muerte absurda, esta nada, sea la única verdad, mientras que la Visión tan buscada tal vez se desvanezca como una falsa fantasía. Al desaparecer la amada, se pierde también la certeza del camino a la revelación pues se desvanece entonces la Estrella que guía, la mediadora. La

³⁶ Jean D'ARRAS, Melusina o la noble historia de Lusignan (trad. Carlos Alvar) ed. Siruela. En este relato medieval, se cuenta la historia del hada Melusina -ser mitad fantástico y mitad humano- quien se casa con el caballero Lusignan. El marido promete no mirarla mientras se baña o el día sábado. La curiosidad hace traicionar al caballero su palabra: mira a su mujer convertida en serpiente y ésta huye. El secreto del hada, el misterio femenino, no puede ser violado so pena de perder a la mujer misma. Este relato influyó fuertemente en la poesía de Nerval: él mismo se reconoce en Lusignan (y por eso se nombra "El Desdichado"), el caballero desposeído; de igual manera piensa que la ausencia de Jenny Colon (Aurelia) responde a una falta que ha cometido. Es posible ver aquí el castigo que se recibe en el afán de comprender -de reducir- lo inefable, al develar el 'lado misterioso' de la mujer amada, y por ello de la misma Diosa. Un caso similar es el de Lucius, personaje del ya citado El Asno de oro. Cf. J. RICHER, Nerval. Expérience et création, ed. cit.

³⁷ NERVAL, Aurélia, ed. cit.

compañera: la alteridad que se abre, que muestra la ruta. Pues no es posible ser solo, aislado; ser es ser con otro: en el Otro. El mago no puede guardar el conjuro para sí mismo: la magia poética no es —no puede nunca ser— un poder, sino un don; se ofrece como el fuego prometeico que reúne a los hombres. Por ello, la ausencia del ser amado anuncia, para los románticos el escenario de una nada definitiva frente a la cual ningún acto, ninguna palabra, tendrían ya valor alguno.

Múltiples vivencias hacen penetrar en el corazón del poeta romántico la desesperanza y la experiencia del vacío: Hölderlin y el imposible amor de Diotima, Jean-Paul Richter ante las muertes de su hermano y de su mejor amigo, Novalis y la ausencia de Sophie von Kühn, Nerval y la desaparición de su madre y luego de Jenny Colon, Rimbaud ante el padre ausente y la búsqueda interminable “del lugar y la fórmula”³⁸; en una palabra, la experiencia del amor perdido o del no encontrado.

Sin embargo, y pese a todo, el canto poético continua, se levanta de sus propias cenizas, para enfrentarse a la muerte y al desamparo. Si no hay más certeza que la del fin, la de un naufragio sin esperanza, aún queda sumergirse en la profundidad de ese mar desconocido. Si no hay más certeza que la muerte, no queda más que hundirse en ella, y continuar así “el camino misterioso”. Porque aún falta por explorar el abismo de la noche vacía, de la muerte misma que amenaza; ruta que, tal vez, abrirá de nuevo las puertas del encuentro. Pues no hay más verdad, ante un horizonte de incertidumbre y devoción, y el del hombre arrojado siempre hacia delante, trascendiendo límites y fronteras, —fuera de sí mismo y al interior de su propio laberinto. Siempre peregrino y errante. El vuelo de Icaro, la caída de Faetón, o el sacrificio de Prometeo; y el canto de Orfeo que aún se eleva de la cabeza desgarrada que va flotando sobre el río: tal vez es en esta imágenes se resume el destino del poeta³⁹.

Fuga sin fin, búsqueda irrenunciable, elevación o descenso: el sueño continua lo mismo que la ruta, y todavía es posible volver a arder, e iluminar al otro en la

³⁸ RIMBAUD, *Une saison en enfer*. “Delires II Vierge folle” (Delirios II Virgen loca). Cf. NOVALIS, *Journaux intimes*, (Diarios íntimos), Mercure de France; NERVAL, *Aurélia*, ed.cit. P. BERTAUX, *Holderlin ou le temps d'un poète*, ed.cit. En los textos aquí citados, la igual que en varias fuentes biográficas, es posible acercarse a la significación que reviste, para los románticos, lo mismo el encuentro que la ausencia del ser amado. Y entender como esta experiencia juega un papel primordial en la Visión del poeta.

³⁹ Cf. R. GRAVES, *Los mitos griegos*, ed.cit. y R. CALASSO, *La littérature et les dieux* (La literatura y los dioses), Gallimard, cap. VIII “Littérature absolue”.

caída. Y no importa si es necesario asumir la oscuridad o la muerte. Porque desear es ser: flecha lanzada hacia el azul del cielo, hacia el fondo de lo Desconocido para encontrar tal vez otro horizonte, para encontrar lo *nuevo*.

Ô Mort vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau⁴⁰

(¡Oh Muerte!, viejo capitán, ¡el momento llegó! ¡levemos anclas!
Este país nos aburre, ¡Oh Muerte! ¡Zarpemos!
¡Si el cielo y el mar son negros como tinta,
Nuestros corazones, que conoces, están llenos de luz!

¡Viértenos tu veneno para que nos reconforte!
¡Queremos, tanto el fuego nos quema el cerebro,
Hundirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?
En el fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo!)

⁴⁰ BAUDELAIRE, "Le Voyage" ("El Viaje") en Les Fleurs du Mal, *ed. cit.*

Se sigue aquí la traducción de este fragmento de A. YÁNEZ en El nihilismo y la muerte de Dios.

C'est un homme ou une pierre ou un arbre
qui va commencer le quatrième chant.
Lautréamont

La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real. Este es
el nudo de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero.
Novalis

Pas un jeu de mots. Tout est comparable à tout, tout trouve
son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition,
son devenir partout. Et ce devenir est infini.
Eluard

4. LA ANALOGÍA UNIVERSAL

El camino abierto, irrenunciable. La ruta del sueño se desborda en horizontes donde la mirada apenas alcanza, para hundirse luego. Fuga constante, viaje sin fin, más allá de todas las fronteras; derrumbe de todos los límites, quebrantamiento de las imágenes y los conceptos. Fuente de luz, en la noche, que no cesa. La Imaginación se desata, nos devuelve, nos hace retornar a la llama divina, al fuego originario de nuestra experiencia única, primera. No más sujeto, no más distinciones ni distancias: no más "yo", "tú", "aquél" —átomos separados, objetos aislados, fantasmas enmascarados dando vueltas en su desesperación, en su vacío. Porque todo se diluye en nosotros, en la fraternidad: todo retorna al instante primero, a la comunión. El universo entero vibra en nuestro interior: cada piedra que respira, cada relámpago que cae sobre el acantilado, cada silencio habitado... forma parte de un solo movimiento, de una sola y única vida. Por un momento, hemos cerrado los ojos y olvidado nuestro falso nombre; por un

Es un hombre o una piedra o un árbol quien va comenzar el canto cuarto.

No un juego de palabras. Todo es comparable a todo, todo encuentra su eco, su razón, su semejanza, su oposición, su devenir dondequiera. Y este devenir es infinito.

momento hemos vuelto a las aguas del río: en nosotros el ser, se muestra, se abre. Es esto y lo otro.

No hay un átomo de esta vasta tierra que no haya sido algún día un hombre vivo; ni la más pequeña gota de lluvia suspendida el nube más delgada, que no haya corrido en las venas humanas.¹

El viaje, el camino misterioso, la ruta de la poesía romántica, conduce al interior, descendiendo al abismo —a los peligros más grandes que acechan al hombre- y sin embargo, este camino desemboca también al exterior, al universo. Adentro y afuera no son sino dos nombres de una misma ruta, de una sola búsqueda. Dentro de mí, hay un oscuro espejo que refleja al cielo constelado, que me arroja hacia fuera, hacia los otros, y nos hace retornar al encuentro. Volver a ser, volver al ser. Pero para ello, es necesario saber escuchar, —obedecer²- aprender a ver y a sentir: aprender de nuevo a pensar nuestra condición, nuestra tarea y nuestro destino. Nuestro ser. El poeta romántico mira más allá del muro, por encima de los límites que nos circunscriben a una tarea mecánica, a una individualidad reducida y aislada. Pues este mundo ya no piensa: "Vivimos 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, demagogia, burocracia."³ En este escenario, ¿qué significado podrían tener la Imaginación y la esperanza, el sueño y el impulso de comunión?

Primeramente es el hastío, —el spleen- el sentimiento de náusea en medio de un horizonte dominado por la lógica del trabajo, de la eficiencia y de la ganancia material. Todo se vuelve igual y lo mismo: pensamiento y acción, sentimiento y palabra; todo se reduce a la ruidosa funcionalidad de la máquina. Palabras vacías, sin testimonio: el habla traicionada, reducida al significado del útil, atrapada entre cifras y conceptos, negada en su autenticidad. Y el hombre que da la espalda a sí mismo, que no mira más que su propio encierro. Pero al hastío sucede la desesperación, la nostalgia por el paraíso perdido, el impulso de la búsqueda, del retorno. Hemos sido arrancados de nuestro suelo, de nuestra experiencia común: ya no nos reconocemos más que en la diaria tarea, en la labor egoísta de cada

¹ P.B. SHELLEY, "Queen Mab". Citado por P. ÉLUARD, en *Donner à voir*, Gallimard, p.97

² La palabra *obedecer* proviene del latín "*ob-audire*", que literalmente significa: escuchar la voz. Dentro de la religión romana, y de acuerdo a como se expone el término en la obra de Apuleyo, *obedecer* quiere decir escuchar la voz de los "daimon" o "genius", los intermediarios que comunican el mundo terrestre con el del cielo. Cf. APULEYO, *Le Démon de Socrate (El demonio de Sócrates)* ed. cit.

³ A. YÁNEZ, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, p.55

individuo afanándose en su propio beneficio. Nada nos reúne, nada nos devuelve: hemos perdido el entusiasmo, la voz que nos conmina a la experiencia de lo divino, a la armonía del universo en todos sus seres. Porque sólo puede partir aquel que renuncia a su individualidad egoísta, a su mundo claramente configurado, a su razonamiento que todo lo explica y todo lo distingue: sólo puede retornar quien ha sido invadido por el entusiasmo, por el impulso de comunión y de armonía.

l'enthousiasme se raille à l'harmonie universelle: c'est l'amour du beau, l'élévation de l'âme, la jouissance du dévouement, réunis dans un même sentiment... chez les Grecs l'enthousiasme signifie: Dieu en nous. En effet, quand l'existence de l'homme est expansive, elle a quelque chose de divin.

(...)

Le droit chemin de la raison égoïste doit être de se prendre soi-même pour le but de ses efforts, et de n'estimer dans ce monde que la santé, l'argent et le pouvoir.

La nature peut-elle être sentie par des hommes sans enthousiasme? Ont-ils pu lui parler de leurs froids intérêts, de leurs misérables désirs? Que répondraient la mer et les étoiles aux vanités étroites de chaque homme pour chaque jour? Mais si notre âme est émue, si elle cherche un Dieu dans l'univers, si même elle veut encore de la gloire et de l'amour, il y a des nuages qui lui parlent, des torrents qui se laissent interroger, et le vent dans la bruyère semble daigner nous dire quelque chose de ce qu'on aime.⁴

(el entusiasmo se alía a la armonía universal: es el amor de lo bello, la elevación del alma, el goce de la devoción, reunidos en un mismo sentimiento... para los Griegos el entusiasmo significa: Dios en nosotros. En efecto, cuando la existencia del hombre es expansiva, tiene algo de divino.

(...)

El recto camino de la razón egoísta se obliga a tomarse a sí mismo como el objetivo de sus esfuerzos, y a sólo apreciar en este mundo la salud, el dinero y el poder.

¿Puede la naturaleza ser sentida por hombres sin entusiasmo?

¿Pueden ellos hablarle de sus fríos intereses, de sus misérables deseos? ¿Qué responderían el mar y las estrellas a las estrechas vanidades de cada hombre por cada día? Pero si nuestra alma está conmovida, si busca un Dios en el universo, si aspira aún a la gloria y al amor, hay nubes que le hablan, torrents que se dejan interrogar, y el viento sobre el brezal parece que accede a decirnos algo de lo que amamos.)

⁴ Mme De STAËL, De l'Allemagne, ("De Alemania") citado por: LAGARDE ET MICHARD, XIX^e siècle, ed. Bordas.

El mundo levanta sus muros, reduce, divide y clasifica: nos separa y, por ello, nos niega. El mundo se vuelve una celda inmensa, donde el hombre se agita alejado de su ser, de su verdad, de su búsqueda. Pero la desesperación no fructifica –ni siquiera puede romper la estrechez de los límites- si no se transforma en entusiasmo, si no logra hacernos volver al origen, al tiempo único de la armonía universal. Es sólo de esta forma, que el poeta siente el llamado del retorno hacia la unidad, hacia el reconocimiento de la mutua pertenencia de todo lo viviente; es solo entonces cuando el viaje inicia. Y es en el otro, en el ser amado, en quien se escucha el perentorio e irrenunciable llamado. La mujer –“la soeur d'élection” (la hermana de elección), tal como la nombra el poeta romántico- revela en su rostro desnudo al ser desnudo, al ser que nos apela. El erotismo es, en este sentido, búsqueda y deseo, pero también renuncia. Queremos conquistar la verdad, hallar al fin nuestro rostro, nuestro auténtico nombre: tenemos que despojarnos de las máscaras inútiles, de las reconfortantes verdades a medias que nos muestra el mundo, de la individualidad, del egoísmo. Pues cuando, más allá del discurso, dos miradas se enfrentan y se con-funden, el viaje ha comenzado: el universo entero navega entre las manos, en la caricia. Hemos llegado entonces al país donde todo rima y se corresponde, donde todo retorna a la armonía.

Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froids misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité? Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence.
C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir.⁵

(¿Conoces esta enfermedad febril que se apodera de nosotros en las frías miserias, esta nostalgia del país que se ignora, esta angustia de la curiosidad? Hay una comarca que se te parece, donde todo es bello, rico, tranquilo y honesto, donde la fantasía ha levantado y decorado una China occidental, donde la vida es dulce al respirar, donde la felicidad se une al silencio.
Es ahí donde hay que ir a vivir, es ahí donde hay que ir a morir.)

La ciencia y la razón instrumental pueden buscar su verdad a través de su propias palabras, de sus conceptos y de su lógica. Sin duda que los problemas que el saber científico se plantea hallarán, tarde o temprano, una resolución de acuerdo al desarrollo mismo de la técnica. Sin embargo, no es ésta la verdad que el romántico busca: la poesía, y en el mismo sentido la filosofía, no pueden

⁵ BAUDELAIRE, “L'invitation au voyage” (“La invitación al viaje”) en Petits Poèmes en prose, XVIII, ed. cit.

contentarse con las respuestas que otorga el avance científico. Ambas, filosofía y poesía, se interrogan por el ser mismo, por el hombre y su destino. Ante estas interrogantes, ¿qué tipo de respuesta podría esgrimir la ciencia? Tal vez, en el propio discurso de la razón instrumental, se halla la visión del hombre contemporáneo: la realidad como mecanismo, como problema; la razón como útil; la verdad como eficiencia. Filosofía y poesía comparten, en este sentido, una pregunta y una experiencia: quieren de-velar la verdad, hacer patente el fondo último de la existencia, hallar el origen, el ser –retornar a la experiencia primera del misterio. Filosofía y poesía son como dos montañas, desde donde se experimenta la altura y la profundidad de todo preguntar humano.⁶ Aparentemente separadas y distantes, ambas cumbres comparten la experiencia más profunda del pensamiento.

Es por ello, que el poeta romántico, en su búsqueda, no puede conformarse con las verdades pragmáticas que llegan a deducirse del saber científico y técnico. No es la verdad del mundo que todo lo divide y lo clasifica, la certeza de la definición o la eficacia del útil; no es esto lo que él busca y anhela. Porque la verdad, para el poeta, constituye una experiencia que, rebasando el plano de la argumentación y de los conceptos, indica e ilumina la ruta del ser humano: es la cifra y la muestra del re-encuentro, del retorno al instante originario; es la señal y el eco de que todo se corresponde en el universo. Podría decirse que la verdad, para el romántico, es más que nada una vibración, una música que lo devuelve al todo, que le hace mirar realmente. Y es, por ello también, la Visión, el develamiento: la "flor azul"⁷ largamente buscada y encontrada, el reencuentro con el ser amado que nos devuelve a los acordes de la sinfonía del ser, de la analogía universal.

Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent encore (...) Qu'ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra les problèmes!
Moi, j'ai trouvé ma tulipe noire et ma dahlia bleue!

⁶ Esta imagen, proveniente de Hölderlin, es retomada por HEIDEGGER en el ensayo "¿Qué es eso? La filosofía" (Was ist das? Die Philosophie) como señalamiento del mutuo nivel de profundidad en las preguntas de la filosofía y de la poesía. Cf. A. YÁNEZ, Los románticos: nuestros contemporáneos, cap. 10, p.97: "...la Filosofía y la poesía habitan cada una en montañas separadas, pero coinciden sin embargo en lo más importante: el nivel de las preguntas, la profundidad de los planteamientos, la búsqueda de las verdades esenciales."

⁷ Cf. NOVALIS, Henri de Ofterdingen. Es muy amplia y profunda la significación que reviste, para los poetas, la imagen de la Flor. Aquí, tan solo se hace la referencia a Novalis y a Baudelaire; pero podría enriquecerse este tema a partir de un análisis de ciertos textos de Rimbaud e incluso del propio Mallarmé. La Flor representa la Visión alcanzada, el signo de la analogía universal, pero igualmente hace referencia al instante en el que todo se abre y renace.

Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dalia, c'est là n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance?⁸

(¡Que busquen, que sigan buscando! (...) ¡Que propongan premios de sesenta y de cien mil florines para quien resuelva los problemas! Yo, ¡he encontrado mi tulipán negro y mi dalia azul!
Flor incomparable, tulipán reencontrado, alegórica dalia, ¿no es verdad que es ahí, en ese bello país tan tranquilo y ensoñador, que habría que ir a vivir y a florecer? ¿No estarías tú inmersa en tu analogía, y no podrías acaso reflejarte, para hablar como los místicos, en tu propia correspondencia?)

En esta Visión del universo como tejido de correspondencias, el poeta reconoce la verdad que subsiste detrás de la apariencia, y más allá de cualquier certeza parcial. Pues desde la perspectiva romántica, la verdad no es el resultado óptimo de un proceso argumentativo. No es una palabra, mucho menos un concepto claramente definido: es, más bien, una revelación; un hacerse patente del ser en su apertura, en su carácter oscuro y luminoso. En este sentido, nos hemos separado de la noción de verdad que sostienen Aristóteles y Tomás de Aquino: la adecuación (adequatio) entre el intelecto y la cosa⁹. No se trata de concebir aquí a la verdad como una adecuación, como una concordancia entre un contenido mental y un objeto exterior a la conciencia; sino de pensarla en su sentido original, tal como los primeros filósofos griegos la entendieron, como "aletheia", descubrimiento: develamiento del ser que permanece oculto bajo múltiples apariencias. Ubicándonos en un ámbito estrictamente filosófico, podría afirmarse que este es el sentido que posee, para los románticos, la experiencia del viaje y la revelación. Pues ello es lo que acontece en la poesía: una revelación, un develamiento. El mismo Heidegger, al hablar de la obra de arte, afirma:

⁸ BAUDELAIRE, "L'invitation au voyage" ("La invitación al viaje") en *op. cit.*

⁹ Cf. M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. (Sein und Zeit) § 44 (versión castellana de J. Gaos) FCE pp.235-246. No se pretende aquí dar una exposición completa de la concepción clásica de verdad y de la noción que de ésta desarrolla Heidegger. Tan sólo se quiere señalar que el sentido de la verdad en la poesía romántica posee la misma dirección que le da Heidegger al pensar la verdad en relación a la noción griega de "aletheia" —develamiento del *arché*, del principio del cosmos. El interés primordial de la presente investigación es la exposición de la poesía romántica en lo que ella tiene de filosófico; en este sentido, es lícito afirmar la estrecha relación de la experiencia poética con el pensamiento de Heidegger, así como con el de otros filósofos. No sería arriesgado, por tanto, pensar que el sentido de la experiencia que los románticos llaman "revelación", "Visión" o "iluminación" tendría, en el fondo la misma significación de la verdad en tanto que "aletheia".

La verdad hay que pensarla en el sentido de la esencia de lo verdadero. La pensamos recordando la palabra de los griegos ἀληθεια (aletheia) como la desocultación del ente.¹⁰

Pero este develamiento no debe entenderse como una pura luz —como un deslumbramiento— que todo lo muestra y lo ilumina, volviéndolo claro y radiante. Expresable en la sola claridad de la palabra. Pues la verdad entraña en sí misma una contradicción: muestra y oculta, es luz y noche, palabra y silencio; una tensión continua, conflicto y lucha de contrarios. Es verdad y no-verdad.

La proposición, la esencia de la verdad es la no-verdad, no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad. Mucho menos significa esta proposición que la verdad nunca sea ella misma, sino que es también su contrario. (...) Son los contrarios de la lucha primigenia. La esencia de la verdad es en sí misma la lucha primordial en que se conquista aquel centro de lo abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo.¹¹

Para los románticos, la poesía —toda la experiencia humana que ella conlleva y pone en juego— es no sólo la vía suprema para acceder a la verdad como develamiento, sino que en el poema mismo acontece la verdad del ser; se muestra y se vela, aparece y se oculta. Pues la palabra está preñada de silencio, posee en sí misma un lado oscuro donde ya sólo cabría la risa o el llanto, el balbuceo o el propio mutismo. Espacios blancos entre líneas de tinta y escritura, pausas intraducibles del poema, misterio cifrado entre sílabas. Hablar poéticamente es decir de manera auténtica: es decir la verdad, dejar que ella acontezca, como palabra y silencio, entre las líneas del poema. Hablar poéticamente es dar testimonio, es llevar lo decible a la claridad de la palabra, es sugerir lo inefable, y también, callar. Porque en la palabra el silencio extiende su reino: tensión, contradicción —paradoja. Palabra y silencio, verdad y no verdad, muestra y ocultamiento. En el sueño hay alguien que duerme, y alguien que se está yendo. En el erotismo, en la experiencia amorosa, somos dos que se confunden en uno solo; y al mismo tiempo, somos otro: somos el otro. La poesía no explica, no define —no es verdad en el sentido de la adecuación. La poesía nos invita y nos incita, convoca a entrar en el ser: nos convoca a ser.

La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen,

¹⁰ HEIDEGGER, "El origen de la obra de arte", en Arte y poesía. FCE p. 83

¹¹ ibidem, pp. 88-89

el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser."¹²

De ahí que, a partir del movimiento romántico, la poesía deja de ser una etiqueta, una disciplina literaria acaso menos importante que cualquier otra actividad, un juego de palabras que puede llegar a emocionarnos pero que no guarda relación alguna con el conocimiento de nosotros mismos, de la verdad, del destino. Las preguntas esenciales del ser humano acontecen en la poesía, en la experiencia poética a la que podríamos llamar, con los románticos: ontología, estética, vivencia religiosa, magia evocadora, apelación mística. Todo se confunde en ella: el sabio es el poeta y el poeta el sabio, tal y como lo afirma Novalis.¹³ Y así, de pronto, las fronteras de antemano trazadas entre filosofía, poesía y ciencia, parecen desaparecer, o más bien, confundirse: todas forman parte de una sola vivencia, llamada por los románticos poesía. Pues en ella acontece la verdad del ser, se pone en juego el destino del hombre —y es por ello, expresión de la experiencia más profunda del pensar. De ahí que el poeta romántico lo arriesgue todo —sus actos, su palabra, su propia existencia— en la búsqueda, no de una certeza discursiva o práctica, sino de la verdad como develamiento, como experiencia del ser, y destino.

La poesía es lo verdadero, lo absolutamente real. Este es el nudo de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero.¹⁴

Retorno al origen, al tiempo primero del instante, fuente que fulgura, instante de eternidad. Viaje sin retorno, puerto maravilloso e inabarcable, periplo nocturno en el ser amado. Llama sostenida en la oscuridad. Desnudez imposible. Cuerpo a la deriva sobre el mar del sueño, sobre el misterio. Comarca febril donde todo rima y se con-funde. Los ojos: dos hemisferios de horizonte inagotable. Oriente en occidente. Sacrificio y renacimiento. Rito perpetuo, amor, vida y muerte. Palabra y silencio. Verdad y no-verdad. Yo, tú: el otro. Múltiples son las experiencias del poeta romántico, y sin embargo, todas refieren en realidad a una sola, común para todos: el universo entero, el ser mismo, es un enjambre de luces y de sombras,

¹² O. PAZ, El Arco y la Lira, p. 113

¹³ Cf. NOVALIS, Fragmentos, *ed. cit.* Hay que recordar que desde la perspectiva de Novalis, el poeta no se considera simplemente "un hombre de letras" sino, como él mismo lo fue, un biólogo, un naturalista, un filósofo —en una palabra: un buscador. Para el poeta alemán, todos los saberes humanos confluyen y alcanzan su verdadera dimensión en la poesía. Para experimentar el universo, el ser, el poeta apela a todas sus experiencias, lo mismo que a las religiones, a la filosofía de la naturaleza, o a la mitología. De ahí el proyecto, inconcluso, de la elaboración de una *Enciclopedia*.

¹⁴ NOVALIS, op. cit.

una tensión, un conflicto. Un fuego que se apaga y se enciende. Todo encuentra su eco, su reflejo, su contrario: espejo de rostros, de palabras; espejos enfrentados que cavan la voz al infinito. Todo en uno; uno y múltiple. Experiencia de la totalidad: experiencia de la alteridad. Analogía universal: todo rima y se corresponde.

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

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

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
-Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens¹⁵

(La Naturaleza es un templo de vivientes columnas
que con frecuencia profieren palabras confusas
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares

Como largos ecos que de lejos se confunden
En una profunda y tenebrosa unidad
Vasta como la noche, como la claridad
Los perfumes, los colores, los sonidos se responden

Hay perfumes frescos como la piel de los niños,
Dulces como los oboes, verdes como las praderas,
-y otros corrompidos, ricos y triunfantes,

Poseen la expansión de las cosas infinitas,
Como el ámbar, el musgo, el benjuí y el incienso,
Que cantan los arrobos del espíritu y de los sentidos)

Alguna vez Galileo, al observar detenida y cuidadosamente el cielo, afirmó que el universo era un texto cifrado susceptible de ser traducido al lenguaje matemático. Tal fue la intención y el proyecto de su teoría física. En general, la mayoría de los filósofos naturales renacentistas sostenían la idea del universo como un ser vivo,

¹⁵ BAUDELAIRE, "Correspondances" ("Correspondencias"), en *Les Fleurs du Mal*, Gallimard

como un "Anima Mundi" a cuyas leyes inmanentes era posible acceder a través de la magia, de la física, o bien de la matemática.¹⁶ En este sentido, para los románticos –al igual que para los renacentistas– el universo es un texto; sin embargo, es necesario recalcar aquí una diferencia muy notable. No es la matemática ni la ciencia en general quien puede dar cuenta del universo: el texto no es un sistema reductible al lenguaje científico, sino un poema. Y decir que es un poema es afirmar que hay un lado de sombra, un carácter oculto, un silencio que sólo la poesía puede llevar a la palabra: pues en ella conviven y luchan los contrarios, se responden los ecos, riman las sílabas y los silencios. El poeta romántico descifra la escritura, siente y escucha la analogía universal: entonces el poema acontece, y en él se cifra, nuevamente, la canción de la unidad, del misterio.

La visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más oída que sentida. La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo rítmica y rima. La analogía no es sólo una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto, un tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.¹⁷

Vivencia religiosa. Mística, reunión. La Naturaleza, el universo entero, es un templo. En él, la verdad habita: por eso todo nos habla con un lenguaje familiar y, a la vez, lejano y misterioso. Es una prosodia, un canto que toma posesión de nuestra voz sin que podamos llegar a entenderlo completamente. Aparece y se oculta, brilla y se aleja. Dentro de nosotros mismos habita: somos la familiaridad y la lejanía, el rostro inmenso del universo reflejado en el espejo interior. Somos y no somos, aquí y en otra parte, somos éste y el otro. Todo es un símbolo, todo halla su lugar, su contrario, su lejanía. Los ecos se confunden en la cuerda tensada de la claridad y la sombra. Las sensaciones estallan, se contraponen, se complementan.¹⁸ El viaje comienza en las miradas que se enfrentan –y entonces

¹⁶ Respecto a esta noción de un "Anima mundi" que se desarrolla principalmente en el Renacimiento: Cf. F. YATES, Giordano Bruno y la tradición hermética; L. VILLORO, El pensamiento moderno, pp.62-74; y respecto a las relaciones entre el romanticismo y esta noción renacentista: Cf. A. BÉGUIN, El Alma romántica y el Sueño, cap. III "El Renacimiento renace".

¹⁷ O. PAZ, Los hijos del limo, p. 97

¹⁸ La "sinestesia", confusión y correspondencia de las diversas sensaciones bajo una sola experiencia, constituyó una de las formas de escritura de los poetas románticos; principalmente de Rimbaud, quien acaso la desarrolló más deliberadamente. En realidad, es posible encontrar rasgos de "sinestesia" en la mayoría de los autores románticos: un perfume envía a un sonido que nos lleva a una textura, y de ahí a una visión donde todo se complementa y se confunde. Se trata de

ya no hay discurso, sólo poesía- y cada una se desborda, se vuelve paisaje e infinito. Ahora es color, cascada de luz que se derrama. Y también música, ritmo que palpita en el pecho y en la piedra. El laúd canta, la voz del poeta pronuncia silabas al dictado de la fuente. Es la noche iluminada, la luz en la penumbra. El perfume de un cuerpo que se abandona y se deshacita, que se deja llevar por la marea del otro, que se vuelve otro. Es el momento final y el nacimiento. Es la turbulenta unidad de la cúspide y el abismo. Vida y muerte. La poesía: canción del ser, y del ser otro.

En el poeta romántico hay una mirada que desnuda y se desnuda, que devela, invadida por la Visión del universo entero. En el poema, la analogía penetra y se hace escuchar: pues la voz que canta es primordialmente un eco, un sonido del tejido universal que se alumbra y oscurece. La canción del ser llueve sobre los labios; la palabra es habitada por este fuego. Porque tal vez, ser poeta es justamente eso: vivir desnudo, desamparado, expuesto a los rayos del sol y a la tormenta nocturna –vivir abriéndose sin cesar al otro. Porque tal vez ser poeta es descender, como Orfeo, a la gruta más profunda donde nada se escucha, sólo el silencio; y, pese a todo, seguir la voz, seguir cantando. O también volar, ascender a las alturas en el carro del sol como Faetón; y caer, inmolado. O robar el fuego de los dioses, como Prometeo. Cantar en la gruta y en la cima, en el ascenso y en la caída. El poeta es el portador de esta llama, fuego y visión que ofrece a los hombres: testimonio auténtico del habla, experiencia originaria, expresión, al fin, de la verdad.

(...)la misión del poeta no es sólo la de traducir, la de cifrar, la de volver a ocultar. El poeta es también el que desnuda, el que descubre, el que devela. Al quitar los velos, más allá de todos los rostros y de todos los nombres, está el lenguaje pensado en su nivel más originario. Al quitar las máscaras, el poeta descubre la verdad.¹⁹

En las palabras del poeta, y entretejida en ellas como silencio, el habla se desnuda; vuelve a nombrar, a recrear. La poesía es pues, la palabra originaria, la palabra verdadera. No es una refinada herramienta del conocimiento en busca de

una conexión de sensaciones que nos hace escuchar –ver, sentir, oler, tocar- la compleja trama que forma el tejido del universo. En este sentido, no se trata de una simple audaz técnica de escritura: la "sinestesia" consistiría, esencialmente, en llevar a la palabra la visión de la unidad del universo en su conflicto, en su con-fusión propia; por ello, se puede afirmar que su meta es constituirse en expresión de la verdad, del ser como tensión, como analogía. Cf. J.P. RICHARD, Poésie et Profondeur, Ed. du Seuil; A. BLONDIN ET AL. Baudelaire, Hachette; O. PAZ, Los hijos del limo, ed. cit. M. RAYMOND, De Baudelaire al surrealismo, ed. cit.

¹⁹ A. YÁNEZ, Nerval y el romanticismo, p.67

la verdad, de la adecuación del entendimiento a la cosa. No es el saber de la ciencia lo que busca el romántico. La poesía es revelación, de-velamiento, acontecer de la verdad como "aletheia". A través de la experiencia poética, penetramos al otro lado, traspasamos el gris reflejo de la apariencia y de los conceptos que reducen e individualizan. Quebramos los muros y las fronteras. Volvemos hacia el encuentro, a la re-unión. La experiencia poética nos devuelve a la unidad con el universo. El ser emerge, luminoso; y se esconde también en su lado oscuro. Unidad y tensión, alteridad. Llama y noche, penumbra. La poesía abre los umbrales del ser. Invitación y vivencia. Volvemos a la patria común y primera, al origen; retornamos a la Naturaleza, -a la casa oscura encendida por "vivientes columnas"-.

Porque el alma, por su origen y destino, sólo encuentra su verdadera patria en el más allá espiritual donde se sumerge la naturaleza. La misión de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir que el yo escape a sus límites y se dilate hasta el infinito. En ese movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad originaria del espíritu.²⁰

Pero el retorno, la visión poética del universo como analogía, sólo es posible si el yo es capaz de romper sus amarras, de abandonar su afán egoísta de dominio sobre aquello que le rodea. No más sujeto de conocimiento ni objeto susceptible de ser conocido, modificado, definido. No más sujeción, ni distancia inútil, no más apropiamiento. Porque pensar -y acaso sea necesario decir: pensar poéticamente- es reconocer una llamada, una alteridad que nos rebasa y nos habita. Desde la sombra y el silencio, más allá del discurso, el Otro nos convoca: pensar es reconocerlo, y acudir al encuentro, asumir la luz y la oscuridad, el misterio. Pensar es ser, ser el Otro, lo Otro; no identidad sino alteridad, tensión, correspondencia y eco. Es por ello que la personalidad del poeta romántico se expande y se difumina en todos los rostros. Ángel maldito, viene del reino de la luz, va hacia el abismo: es fuego. Es doble, contradictorio, a veces infinito. Es él y la inquietante y extraña presencia del espejo. Ave desatada que se pierde en la lejanía; siempre huye, continuamente se evade de su imagen, de su nombre. Es él y el otro, los otros. Porque detrás de este movimiento sin fin, flecha al vacío, se reconoce un solo rostro: el insondable rostro del universo. Espejo enfrentado, sonido y eco, ser mismo y el otro.

Car je EST un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la

²⁰ M. RAYMOND, De Baudelaire al surrealismo, p. 18

regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.²¹

(Porque yo ES otro. No es la culpa el cobre cuando se despierta clarín. Esto me resulta evidente: asisto al brotar de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: disparo el arco: la sinfonía comienza su movimiento en las profundidades, o surge de un salto en la escena.)

El hombre es un reflejo, un acorde en la música universal, voz que canta desde las piedras, desde el murmullo del agua, desde el desierto. En vano he intentado – diría el poeta- solo y aislado en mi propio encierro, hallar la Visión, decir al fin el nombre verdadero. Sólo cuando el otro llega ante mí, me mira, me deshabita y me convoca, sólo entonces puedo reconocerme: no en mi, porque el 'yo' se ha desvanecido, sino en sus ojos, lejanos, próximos. Pues sólo cuando hay renuncia, hay retorno: volver a ser, ser otro. El poeta romántico, en el desvanecimiento de su individualidad, es el hombre: sus posibilidades, sus contradicciones, su abandono: la radical otredad que lo habita. "Es un hombre o una piedra o un árbol..."²² El yo se pierde para difuminarse –para reintegrarse- en la sinfonía del universo. Retorno a la unidad. Lo uno es lo múltiple, pues todo se responde y se refleja, todo se corresponde: unidad y lucha de contrarios. Es el fuego de la reunión donde conviven, sin anularse, los opuestos. El ser llama, y arde en esta hoguera que reúne vida y muerte, luz y sombra, palabra y silencio. Pensar poéticamente es volverse un acorde en la música del ser; obedecer: escuchar la voz divina, la voz de la reunión, y reconocerse en ella.

A través de todos los rostros, de todas las imágenes; a través de las revelaciones esenciales del viaje onírico, en las riberas del vuelo nocturno, y en la luz de las alturas; a través de la vida, de la experiencia poética... el romántico busca el rostro verdadero: la fuente que subyace y se derrama bajo todas las máscaras. El Otro. La re-uniión con el otro. Vivencia que acontece en el enfrentamiento con el ser amado. La mujer revela, para el poeta, la búsqueda, y también el encuentro: desvanecimiento de las fronteras de la individualidad, reconocimiento en la alteridad. La mujer desnuda, rompe las armaduras, abre las puertas del otro lado; mirada que lleva hasta la gruta, habitante luminoso de la sombra. En su cuerpo navega el naufrago por las aguas profundas del universo. Revelación, verdad, un solo rostro: todos los nombres, todas las palabras, se confunden en la mujer amada. Esposa, madre, sirena terrible que acecha el sueño del

²¹ RIMBAUD, "Lettre à Paul Demeny", ("Carta a Paul Demeny") *op.cit.*

²² I. DUCASSE, Comte de LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, *ed.cit.* Canto IV.

insomne, hada que provoca el sortilegio, diosa lunar, vaca sagrada, virgen, luz nocturna.

Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que
sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes
épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et
bientôt tu me verras telle que je suis...²³

(Soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma también,
que bajo todas las formas, siempre has amado. En cada una de tus
pruebas, he dejado una de las máscaras con la que cubro mis
rasgos, y pronto me verás tal como soy...)

También en la experiencia amorosa, los límites de la estrecha individualidad, de la subjetividad, desaparecen: detrás de todos los rostros que el romántico ha encontrado en su camino, hay uno solo que subiste. El rostro amado de la Diosa. Revelación de la Naturaleza, en cuyo seno todo rima y se con-funde. La voz y el eco. En la experiencia amorosa, ¿quién es el amante y quién el amado? ¿quién habla y quién escucha? El ser mismo, el otro. La única llama. Pues justamente, somos la voz y el eco, palabra doble, y silencio. En nuestros labios reunidos resuena una sola melodía: la única. ¿Quién es ella y quién soy yo? ¿Acaso importa en el instante en que nos volvemos un solo ser, un solo fuego? Acordes de un solo movimiento. Todas las voces tiemblan, se vuelven otra, se reúnen: palabra común, experiencia amorosa, poética.

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sous le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils
Me font rire, pleurer et rire
Parler sans avoir rien à dire.²⁴

²³ NERVAL, *Aurélia*, *ed. cit.*. Cf. APULEYO, *L'Ane d'or ou les Métamorphoses*. (El Asno de oro o Las metamorfosis) *ed. cit.* libro XI : la revelación de la diosa Isis (véase la nota 32 del capítulo 3); R; GRAVES, *La Diosa blanca*. (ed. cit.): el rito a la Diosa bajo sus diversas formas (véase la nota 29 del capítulo 3); y J.P. RICHARD, *Poésie et Profondeur*, pp. 62-67.

²⁴ P. ÉLUARD, "L'Amoureuse" ("La Amorosa" o "La Enamorada"), en *Capitale de la douleur*, Gallimard

(Ella de pie sobre mis párpados
Sus cabellos en los míos
Tiene la forma de mis manos,
Tiene el color de mis ojos,
Ella se hunde en mi sombra
Como una piedra bajo el cielo

Siempre tiene los ojos abiertos
Y no me deja dormir
Sus sueños a plena luz
Evaporan los soles
Me hacen reír, llorar y reír
Hablar sin tener nada que decir.)

Así, más que armarse en contra del enemigo; más que llenarse de instrumentos precisos y delicados para el conocimiento, de argumentos, de datos o de conceptos; más que alistarse a la batalla por la certeza y el saber; el romántico, para hallar la verdad, tiene que despojarse de todo, de sí mismo. Abandonarse al ser que lo llama y lo convoca. Perderse en la penumbra, beber la luz y la oscuridad, quedarse sin identidad, solo y sin camino. Perderse para recuperarse: volver al otro. Entrar desnudo en el bosque, en el templo viviente de la Naturaleza. Olvidar su frágil recurso, su nombre, dejar de lado las palabras inútiles y huecas. Olvidarse de sí mismo, de su individualidad egoísta, pero nunca olvidar su destino: obedecer al llamado del retorno. Volver a ser es volver al origen, al bosque encantado. La edad de oro. Reconocer y escuchar: retornar a la Naturaleza. Ser uno con ella. Abandonarse a la voz de la lejanía, al misterio más próximo que está latiendo en la sombra. Pues sólo inmerso en la Naturaleza, el poeta puede reconocerse, dejar que la verdad acontezca, ser plenamente sí mismo, ser el otro. Escuchar el canto primero del universo en todos sus seres, en todos los ecos, en todas las miradas, en todos los espejos.

Solamente los poetas han comprendido lo que la Naturaleza puede significar para el hombre, (...) y no es arriesgado afirmar que la solución más perfecta de la humanidad se encuentra en ellos y que, de ese modo, cada sensación se propaga con pureza por doquier, con sus infinitas modificaciones, a través del cristal y de la movilidad de dicha solución. Todo lo hallan en la Naturaleza, cuya alma sólo a ellos no rehuye; y en el trato que mantienen con ella, los poetas buscan, con mucha razón, toda la dicha y el encanto de la edad de oro.²⁵

²⁵ NOVALIS, Los discípulos en Sais, ed. cit. Parte 2: La Naturaleza.

Para los románticos, la Naturaleza es la madre originaria de la que surgen, y a la que se reintegran, todos los seres: ella constituye el fondo íntimo sobre el que se cifra, acontece y oculta cualquier ente. Es la patria primera de la que surgen todos los viajeros, el puerto a donde finalmente han de volver todos los naufragios. La Naturaleza es el lugar del ser, de su emergencia y de su ocultamiento; la sede donde se alumbrá y se oscurece el universo. La palabra fundamental proviene de ella y a ella vuelve cuando se hace silencio. Es el horizonte que todo lo abarca, lo contiene, lo hunde o lo desborda. Es "el templo de vivientes columnas", donde el hombre vive en la experiencia de lo sagrado; es ese ámbito de la "profunda y tenebrosa Unidad". Al pensar y sentir la Naturaleza, el poeta romántico no la concibe nunca como una "cosa", como un objeto exterior: como un ente susceptible de ser transformado de acuerdo a las necesidades de la razón instrumental, y de la propia tecnología.²⁶

La Naturaleza no puede concebirse como un almacén, ni como un recurso a la mano del hombre, ni tampoco como una "materia prima". Con la poesía romántica, la Naturaleza recupera su sentido original, el mismo que tenía para los primeros filósofos griegos: "Physis".

La naturaleza, natura, se dice en griego *Physis*. Es la palabra fundamental de los pensadores del comienzo del pensamiento occidental. (...) *Physis*, pensada como palabra fundamental, significa el despliegue en lo abierto, la fuente de este alumbramiento (Lichtung, éclaircie) solamente en el cual algo puede venir, aparecer, colocarse en su contorno, mostrarse en su aspecto (eidos) y estar presente cada vez como esto o aquello.²⁷

De esta manera, la Naturaleza acontece de nuevo, en el poema romántico, en su sentido original: como *Physis*; fuente, lugar de origen, ámbito del ser. Por ello, la poesía es palabra fundamental, palabra del origen, expresión de la verdad. Por ello también, el romántico retorna siempre a la Naturaleza, al suelo originario del ser; va hacia el encuentro, a la comunión.

²⁶ Cf. M. HEIDEGGER, "La question de la technique" -La pregunta por la técnica- (versión francesa de A. Préau, revisada por el autor, en *Essais et Conférences*, pp. 10-48.). En este ensayo, el filósofo alemán expone la diferencia fundamental entre la concepción de la Naturaleza como ente, susceptible de comprenderse y modificarse, y la noción griega de "Physis", como lugar de apertura y ocultación del ser, que retoman Hölderlin y los románticos en su experiencia poética.

²⁷ HEIDEGGER, "Wie wenn am Feiertage" ("Como en un día de fiesta"), (versión francesa de M. Deguy y F. Fédier) en *Approche de Hölderlin*, Gallimard, pp. 73-74

...así os veo, en clima favorable,
 a vosotros que no fuisteis educados
 por un solo maestro, sino por la maravillosa
 y potente presencia de la Naturaleza,
 bella divinamente con sus dulces abrazos.
 Por eso, durante las estaciones
 en que parece dormir en el cielo
 o entre las plantas o entre los pueblos,
 la cara de los poetas también se entristece,
 y aunque parecen abandonados
 están siempre presintiendo el futuro
 pues ella misma duerme con presentimientos.

¡Pero ahora despunta el día! Lo esperaba
 y lo vi llegar. ¡Que esta visión sagrada
 hoy encienden una llama en el alma del poeta
 y inspire mi verbo! Pues la Naturaleza,
 más antigua que las edades y más grande
 que los dioses de Oriente y Occidente,
 ahora se despierta con un fragor de armas
 y de lo alto del Éter al abismo,
 conforme a las leyes fijas, como antaño
 nacido del caos sagrado,
 el entusiasmo creador siente
 que vuelve a nacer
 Y así como un fuego brilla
 en la mirada del hombre
 que ha concebido un gran proyecto,
 así este signo nuevo y las hazañas del mundo
 las cosas que antes sucedieron
 cuyo sentido apenas adivinábamos
 recién ahora quedan reveladas
 Y en las que labraban nuestros campos
 sonrientes y con apariencia de esclavo
 ahora reconocemos
 a las vivificantes fuerzas de los dioses.²⁸

En este poema, nos hallamos en un "día de fiesta", es un momento de reposo: el trabajo ha cesado, el tiempo se detiene: vuelve al principio. Es el día de la cosecha, es la hora de recoger el fruto, de volver a ver. La labor cotidiana del hombre pasa rápidamente; pero la Naturaleza perdura, permanece. De esta fuente intemporal, el hombre se nutre de fuerza y de saber: en ella reconoce su condición y su camino. Porque la sabiduría no proviene de la acumulación de datos y palabras, no se aprende en un manual, ni se obtiene a partir de la explicación de un fenómeno frente al cual permanecemos separados y ajenos. Sólo la Naturaleza educa a los poetas, pues sólo en ella la verdad se muestra, acontece. Ella educa,

²⁸ HÖLDERLIN, "Como en un día de fiesta" ("Wie wenn am Feiertage") en *Poesía Completa*, ed. cit.

"divinamente con sus dulces abrazos", abarcando todo el universo: todo lo real. Inmerso en ella, el poeta escucha el canto de la voz misteriosa que lo apela; es un canto lejano y próximo: viene desde afuera como una tormenta súbita, surge desde adentro como el latido de un corazón desbordado. No podemos mirar el escenario de la Naturaleza: estamos en él, somos parte de su movimiento. Porque no hay adentro, ni afuera; porque no hay explicación: tan sólo un abrazo donde se revela la verdad, el ser, el universo.

(La Naturaleza) está presente en todo lo que es real. La Naturaleza despliega su presencia en la obra humana y en la historia de los pueblos, en las constelaciones y en los dioses, pero también en las piedras, en las plantas, en los animales; también en los ríos y en las tempestades. Maravillosa es la toda-presencia de la Naturaleza. Ella nunca se deja encontrar en ninguna parte al interior de lo real, como real aislado.²⁹

Por ello, el hombre, al reconocerse parte de la total presencia de la Naturaleza, pone su vida y su palabra de acuerdo con ella. Ya no más el ritmo ciego de la máquina, ni los pasos repetidos de la multitud que devora inútilmente el calendario, no más distancia ni aislamiento. Retornamos al abrazo, a la unidad. El poeta sigue el curso de las estaciones, de las lunas, de los campos y las tormentas. Renace el hombre cuando despunta el día, y el ser amado levanta en sus ojos el jardín que florece. Por eso, cuando el invierno llega y la fría noche acecha en todas las puertas, la voz poética "también se entristece"; pero duerme, como la Naturaleza, llena de presentimientos. Pues aunque la sombra inunde el cielo, la mañana volverá. La Naturaleza que se oculta en el presentimiento, ha de mostrarse en el alba radiante. Este ciclo donde confluyen todas las edades, todos los dioses, las agonías y los renacimientos conforma el ritmo sagrado del ser: todo muere y se recrea. Por eso, la voz poética canta "como en un día de fiesta", canta la experiencia de lo sagrado. El hombre saluda, con su labor, el nacimiento del día; y se refugia, al caer la noche, de la oscuridad y la tormenta. Pero el romántico mira la llama, que nace y oscurece: se entrega a ella. Pues este fuego divino, luminosidad inconmensurable, cae sobre el poeta.

Pero a nosotros, poetas, corresponde estar con la cabeza desnuda bajo las tormentas de Dios....³⁰

²⁹ HEIDEGGER, *op.cit.*, p.69

³⁰ HOLDERLIN, *op.cit.* Cf. HEIDEGGER, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*, pp. 141-142 : "El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios. (...) La excesiva claridad lanza al poeta en las tinieblas. ¿Se necesita todavía otro testimonio del máximo peligro de su "ocupación"? Lo dice todo el destino del poeta." Cf. P. BERTAUX, *Hölderlin ou le temps d'un poète*, Gallimard.

necesario renunciar no sólo a la poesía subjetiva, sino a la propia individualidad que permanece encerrada en las convenciones del mundo cotidiano. Este proceso constituye un suplicio para alma del poeta: es su descenso a los infiernos, de donde ha de volver otro; portador de la llama. Por eso en la palabra el poeta mezcla y sublima todas las sensaciones, quema todas sus máscaras para encontrar el rostro único y verdadero; porque las percepciones, en su limitación subjetiva, "no dicen más que nuestra caída"³⁴, nuestro aislamiento y nuestro encierro. La Visión, en cambio, más que un "estado" de conocimiento del hombre, es su identificación con el fuego, con la flama oscura de lo Desconocido, del ser mismo que se apaga y se enciende en el corazón del poeta y en cada ente del universo. No sería atrevido asimilar este proceso con una visión mística, pues él mismo constituye una experiencia sagrada del ser. Tal es lo que se expresa en este soneto:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles

Golfes d'ombre; E candeurs des vapeurs et de tentes,
Lances de glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles:
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux:

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silence traversés des Mondes et des Anges:
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!³⁵

(A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales
algún día diré vuestros latentes nacimientos
A, negro corsé velludo de estrepitosas moscas
Que zumban sobre crucios padredumbres

Golfos de sombra; E candor de vapores, de tiendas
Lanzas de glaciares, reyes blancos, temblor de flores
I, púrpuras, sangre escupida, risa de los bellos labios
En la cólera o en la ebriedad penitente.

redujo el número siete al CINCO, por ser la cantidad de vocales; y asoció, de esta manera, colores, sonidos y diversas sensaciones en este poema que constituye, de suyo, una especie de proceso alquímico a través de la palabra.

³⁴ Y. BONNEFOY, *op.cit.* p. 63

³⁵ RIMBAUD, "Voyelles" en *op.cit.*

Expuesto al fuego divino, dispuesto a arder en sus tempestades, habitado por una voz a veces incomprensible, el poeta romántico escribe al borde del estallido. Las sílabas traducen un crepitar continuo, el verso vibra en la llama. Porque hay que arder para purificarse, porque sólo de entre las cenizas puede surgir la auténtica palabra poética. Hechicería evocadora, magia, *Alquimia del verbo*.³¹ El primer paso de la poesía es siempre la putrefacción de lo inútil, de lo subjetivo. El propic 'yo' ha de ser disuelto entre las flamas de la escritura. El "desarreglo de todos los sentidos", la vida que experimenta sobre sí misma, más allá de todos los límites, constituye una ascésis, un proceso de purificación del que emergerá el oro verdadero. Pues la subjetividad no es sino parte de las apariencias, de los velos que enmascaran la vida verdadera. Sin duda que existe una poesía subjetiva, que sólo muestra las sensaciones individuales, las máscaras del 'yo'; pero ésta es una poesía inauténtica, vacía. Porque la verdadera palabra poética, surge de las cenizas en las que se ha desvanecido la personalidad del que escribe, en la participación del fuego único, incesante y fugaz, desconocido.

Él (Rimbaud) anuncia la poesía *objetiva* como un retorno a la vida divina, como una superación de los sentimientos y las actitudes en la participación reencontrada, como un abrasamiento de nuestras sensaciones, que no son más que una vista parcial, un "arreglo" de los sentidos en medio de otros posibles, en la flama real de lo desconocido. (...) es mediante la consumación de lo que se ha vuelto nuestra vida, que hay que reinventar lo real.³²

La poesía objetiva, a partir de la perspectiva de Rimbaud, es la palabra que recupera el fuego por el fuego. De ahí que la palabra poética siga entonces un proceso similar al que emplearon los alquimistas medievales en la búsqueda del oro puro: piedra de toque del universo. En este sentido, la individualidad, la subjetividad egoísta que se afana en su propio beneficio, que permanece ajena a la verdad común del ser, al entender el mundo parcialmente, es la materia impura que debe arder, desvanecerse en el proceso de putrefacción.³³ Por eso, es

³¹ Cr. RIMBAUD, "Alchimie du verbe" ("Alquimia del verbo") en *Une saison en enfer*, E. STANKIC, Arthur Rimbaud, (ed. cit.); y R. FEDERMANN, *La Alquimia*, (ed. cit.). Véase la nota 24 de capítulo 3.

³² Y. BONNEFOY, *Rimbaud*, Ed. du Seuil, p.55

³³ En general, y de acuerdo a los estudiosos de la alquimia y la magia, se reconocen SIETE etapas en el proceso alquímico: 1. La calcinación, regida por Mercurio. 2. La putrefacción, extinción de la materia impura, también llamada "muerte propiciatoria"; estas dos primeras etapas constituyen la nigredo, la obra negra. 3. La sublimación, regida por Júpiter y simbolizada en el ave que alza el vuelo. 4. La solución, regida por la Luna, y envuelta en el color de la plata. 5. La destilación, regida por Venus y el color cobre. 6. La coagulación, regida por Marte y por el hierro. y 7. La extracción, regida por el Sol y por el oro mismo. Así, la materia pasa del negro al oro puro, atravesando el blanco, el verde y el azul; éste último simboliza el paso final hacia la contemplación de la divinidad, de la "piedra filosofal". (Cr. R. FEDERMANN, *La Alquimia*; A. ROOB, *Alquimia y Mística*.) Rimbaud

necesario renunciar no sólo a la poesía subjetiva, sino a la propia individualidad que permanece encerrada en las convenciones del mundo cotidiano. Este proceso constituye un suplicio para alma del poeta: es su descenso a los infiernos, de donde ha de volver otro; portador de la llama. Por eso en la palabra el poeta mezcla y sublima todas las sensaciones, quema todas sus máscaras para encontrar el rostro único y verdadero; porque las percepciones, en su limitación subjetiva, "no dicen más que nuestra caída"³⁴, nuestro aislamiento y nuestro encierro. La Visión, en cambio, más que un "estado" de conocimiento del hombre, es su identificación con el fuego, con la flama oscura de lo Desconocido, del ser mismo que se apaga y se enciende en el corazón del poeta y en cada ente del universo. No sería atrevido asimilar este proceso con una visión mística, pues él mismo constituye una experiencia sagrada del ser. Tal es lo que se expresa en este soneto:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles

Golfes d'ombre; E candeurs des vapeurs et de tentes,
Lances de glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silence traversés des Mondes et des Anges:
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!³⁵

(A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales
algún día diré vuestros latentes nacimientos
A, negro corsé velludo de estrepitosas moscas
Que zumban sobre cruces podredumbres

Golfos de sombra; E candor de vapores, de tiendas
Lanzas de glaciares, reyes blancos, temblor de flores
I, púrpuras, sangre escupida, risa de los bellos labios
En la cólera o en la ebriedad penitente.

redujo el número siete al CINCO, por ser la cantidad de vocales; y asoció, de esta manera, colores, sonidos y diversas sensaciones en este poema que constituye, de suyo, una especie de proceso alquímico a través de la palabra.

³⁴ Y. BONNEFOY, *op.cit.* p. 68

³⁵ RIMBAUD, "Voyelles" en *op.cit.*

U, ciclos, vibraciones divinas de los mares ondulantes
Paz de los campos sembrados de animales, y de los surcos
Que la alquimia imprime en la frente de los sabios

O, clarín supremo, lleno de extraños estridores,
Silencios habitados por Ángeles y Mundos:
-O, la Omega, ¡rayo violeta de Sus Ojos!

Este poema constituye la expresión de un proceso que podríamos calificar de alquímico, pero que igualmente posee resonancias de una transformación de carácter místico. El texto presenta, en primer término, la putrefacción, que simboliza el color negro. Una vez que el arder de lo impuro se ha cumplido, aparece el blanco, signo de la primera pureza, de una nueva luz, del comienzo de una "vida verdadera". Después viene el rojo, símbolo de la savia, de la sangre que corre en todo lo que vive, arde y se reintegra a la Naturaleza. Aparece entonces el verde, el color de Venus, "la que hace brotar hierbas y flores por dondequiera que pisa"³⁶, es el renacimiento del ciclo, las vibraciones divinas en que se nutre y canta la Naturaleza; al mismo tiempo, este color es el símbolo de que el proceso está llegando a un buen fin, a su meta, de ahí la paz que se imprime en la "frente de los sabios". Así, como podemos escuchar y sentir a través del poema, hay una mezcla de visiones, de sensaciones y de elementos simbólicos que otorgan al texto su carácter mágico, evocador. El tejido del ser, el universo como analogía, se expresa en la "sinestesia" del poema, en las voces y en los ecos que se confunden y se responden. Las vocales constituyen los sonidos del hombre, de su canto; pero son también las letras fundamentales de donde todo surge a la palabra o vuelve a hundirse en el silencio.

En la parte final, en el último terceto, el poema alcanza su climax. El proceso desemboca en la contemplación de lo divino, de lo Desconocido, del fuego oscuro y azul en el que arde o se apaga la flama del ser. Es la O, el círculo, la letra que termina los ciclos, en donde todo muere y comienza de nuevo; es el instante de la muerte y el nacimiento, es también la hora trece, el rostro desnudo de Artemisa. La estridencia del clarín anuncia la victoria, la proximidad de los dioses, del rostro divino. El silencio atravesado por lo mundano y lo divino, es el diálogo del hombre

³⁶ Cf. R. GRAVES, *Los mitos griegos*, y *La Diosa blanca*, ed.cit. Al hablar de Venus, según la perspectiva de Graves y de los propios románticos, se hace referencia, en realidad, a uno de los múltiples nombres de la diosa. La Naturaleza, en su carácter sagrado -como ámbito donde el ser surge y se oculta- es justamente la divinidad que se expresa bajo nombres y rostros diversos. La imagen de Venus como símbolo de la Naturaleza reaparece en Rimbaud al exponernos la ausencia de los dioses en su poema "Soleil et chair" ("Sol y carne") *Vid. infra* capítulo V.

con su parte oscura y misteriosa, aquélla que aguarda dentro de sí, en el otro. O es Omega³⁷, la última letra del alfabeto, la Visión suprema, el instante eterno donde conviven vida y muerte, luz y sombra, agonía y renacimiento. Es el ciclo divino de la Naturaleza, madre de las cosas, la plenitud de la faz de la diosa. Es el azul del cielo, abierto, desgarrado, imposible: luz de lo Desconocido, del misterio. Es el fuego azul, el centro de la llama, donde todo se sostiene y se consume. Es el dios, inmanente, cercano, oscuro, y a la vez luminoso. Es el rostro divino, próximo y lejano, donde se funden todas las palabras y todas las mascararas al resplandor del rayo violeta: es el rostro amado, la alteridad del prójimo que nos habita y nos hace volver a ser uno, a ser fuego. --llama temblando en la oscuridad, al fondo de nuestro corazón.

Au fond du coeur, au fond de notre coeur, un beau jour, le beau jour de tes yeux continue. Les champs, l'été, les bois, le fleuve. Fleuve seul animant l'apparence des cimes. Notre amour c'est l'amour de la vie, le mépris de la mort. A même la lumière contredite, souffrante, une flamme perpétuelle. Dans tes yeux, un seul jour, sans croissance ni fin, un jour sur terre, plus clair en pleine terre que les roses mortelles dans les sources de midi.

Au fond de notre coeur, tes yeux dépassent tous les ciels, leur coeur de nuit. Flèches de joie, ils tuent le temps, ils tuent l'espoir et le regret, ils tuent l'absence.

La vie, seulement la vie, la forme humaine autour de tes yeux clairs." ³⁸

(Al fondo del corazón, al fondo de nuestro corazón, un bello día, el bello día de tus ojos continua. Los campos, el verano, los bosques, el río. Río solo que anima la apariencia de las cimas. Nuestro amor es el amor de la vida, el desprecio de la muerte. Aún la luz negada, sufriente, una flama perpetua. En tus ojos, un solo día, sin crecimiento ni fin, un día sobre la tierra, más claro en plena tierra que las rosas mortales en las fuentes del mediodía.

Al fondo de nuestro corazón, tus ojos rebasan todos los cielos, su corazón de noche. Flechas de gozo, matan el tiempo, matan la esperanza y el lamento, matan la ausencia.

La vida, solamente la vida, la forma humana alrededor de tus ojos claros.)

³⁷ El poema comienza por A -Alfa, primera letra del alfabeto griego-, que simboliza el negro de la calcinación, y termina con O -Omega, última letra -, donde se levanta el fuego azul suspendido en la mirada, en la Visión de lo divino, de lo "Desconocido", al fin alcanzada. De igual forma, el color violeta ("el rayo violeta de Sus Ojos") es el último en la gama del prisma. Así, el ciclo culmina y vuelve al principio. Cf. Apocalipsis 1, 8 : "Yo soy el Alfa y la Omega, dice el Señor, Aquel que es, que era y que vendrá. El todopoderoso." Y Apocalipsis 21, 6 : "Hecho está; yo soy el Alfa y la Omega, el Principio y el Fin, al que tenga sed yo le daré del manantial del agua de la vida..." (El subrayado es nuestro)

³⁸ P. ÉLUARD, "Au fond du coeur" ("Al fondo del corazón"), en Donner à voir, Gallimard.

Cercano está el dios
y difícil es captarlo.
Pero donde hay peligro,
crece lo que
salva.
Hölderlin

-Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?
Rimbaud

5. LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE DE DIOS

El universo de las correspondencias —la analogía universal— no constituye un sistema de certezas racionales o discursivas; es una visión que viene al habla del poeta y se expresa en el poema como una vibración, como un ritmo, lo mismo en las palabras que en su silencio. Es el habla que escucha el canto, volviéndose un eco, y que deja que éste acontezca en el poema; es una experiencia del ser como luminosidad y misterio; es, por ello, experiencia de la otredad y del carácter sagrado de la existencia humana. Sería imposible tratar de entender la analogía universal sin tomar en cuenta que ésta es una experiencia integral que puesto que conflictiva el pensamiento y la palabra del poeta romántico expresa así mismo su vida, su forma de aprehender la realidad, su destino. Así, la certeza de esta visión proviene, en cualquier caso, de la capacidad para escuchar y hacer patente la palabra poética —voz misma en la que se expresa la realidad como ritmo y correspondencia— y para silenciar el discurso cotidiano, que nombra sólo al ente en su particularidad, en su carácter aislado. Es pues, una certeza de la integración a

-¿Es en estas noches sin fondo que duermes y te exilias,
Millón de pájaros de oro, oh futuro Vigor?

la vida, a la Naturaleza, al "gran Todo" expresada en el propio canto poético. Es a la luz de estas consideraciones que debe entenderse el sentido que reviste, para los románticos, la experiencia de la muerte de Dios.

Pese a que el mundo se muestre como un ámbito desacralizado —tal es la certeza que se deriva, para el poeta, al expresar el hastío, el "spleen"— la palabra poética se nutre de las revelaciones oníricas, de la búsqueda en las rutas del Inconsciente y de la Imaginación, y encuentra ahí la reintegración al universo, al inmenso tejido de la analogía. Esta reintegración, este retorno, nos hace vivir de nuevo en el asombro, reconocer la presencia velada de los dioses. Por eso, el impulso más profundo del romanticismo es primordialmente religioso: se trata de re-unir, de re-ligar al hombre con el ser, con lo divino. Sin embargo, la revelación poética se enfrenta también ante el vacío: a través de ciertas vivencias, el poeta se encuentra con el absurdo, con el sinsentido. El enorme edificio de las correspondencias se derrumba, lo mismo que una falsa apariencia, que una sombra; detrás de los muros de lo cotidiano no hay más que un abismo, una nada. Tal es el sentido que tiene el reconocimiento de la muerte de Dios. Pues si la poesía se asimila a una religión, ¿qué significado podría tener entonces un culto sin dioses? Ante esta ausencia, la sensibilidad romántica se despuebla de sus figuras míticas, del valor de su búsqueda y de su Visión, y parece volverse una religiosidad vacía.

(...) ante el tiempo futuro de la razón crítica y de la Revolución, la poesía afirma el tiempo sin fechas de la sensibilidad y la imaginación, el tiempo original; ante la eternidad cristiana, afirma la muerte de Dios, la caída en la contingencia y la pluralidad de dioses y de mitos. Pero cada una de estas negaciones se vuelve contra sí misma: el tiempo sin fechas de la imaginación no es un tiempo revolucionario, sino mítico; la muerte de Dios es un mito vacío.¹

Ahora bien, es necesario reconocer que esta ausencia se caracteriza de dos formas y se expresa en dos momentos. Pues se requiere distinguir entre aquello que constituye la muerte de los dioses, y lo que significa la muerte de Dios. En ambos casos se presenta un escenario desacralizado, falto de fundamento. No obstante, en un primer momento, el movimiento romántico reconoce la ausencia — la huida— de los dioses paganos ante la llegada y el triunfo del cristianismo. En efecto, el culto a las divinidades de la Naturaleza propio de las religiones de la antigüedad, comienza a derrumbarse ante la proximidad de un nuevo credo. Numerosos poetas románticos tratan de recuperar y de reactualizar el paganismo:

¹ O. PAZ, Los hijos del limo, ed.cit. pp. 79-80. (El subrayado es nuestro)

la mayor parte de ellos ve en la antigua Grecia, la fuente de donde provendrá una transformación radical de la vida y del hombre.² Así pues, una primera experiencia de la ausencia de lo sagrado se identifica con la muerte de las divinidades del paganismo.

...poco tiempo antes de la victoria del cristianismo, una voz misteriosa corría por las riberas del mar Egeo, diciendo: 'El gran dios Pan ha muerto.' El antiguo Dios universal de la Naturaleza estaba acabado. Gran dicha. Se suponía que, al morir la Naturaleza, moría la tentación.

(...) Todo cae, se derrumba, se abisma. El Todo se vuelve la nada: '¡El gran dios Pan ha muerto!'

No era una noticia que los dioses debiesen morir. Numerosos cultos antiguos se fundan sobre la idea de la muerte de los dioses. Osiris muere, Adonis muere, es verdad, para resucitar. Pero aquí, se trata de otra cosa. Los primeros cristianos (...) maldicen a la Naturaleza misma. La condenan por entero, y llegan a ver en ella, el mal encarnado, el demonio en una flor.³

La importancia y la gravedad de este acontecimiento – a saber: que “El gran dios Pan ha muerto- radican en que no se trata de un hecho propio a la naturaleza del dios: Pan no muere aquí para resucitar, como sería el caso de Adonis o de Osiris, sino que su desaparición parece ser definitiva, y por ello anuncia, desde la perspectiva del propio paganismo, la instauración de un nuevo escenario, de un nuevo tiempo, caracterizado por el derrumbe y el abismo. Pan es el dios del “gran Todo”⁴, en un principio se le representa como un sátiro que toca la flauta “syrinx” – la flauta de Pan- obtenida del junco en el que se transformó la ninfa que él amaba. Pan expresa, a través de su música, el canto de la Naturaleza: su melodía responde a los acordes de la armonía universal, se vuelve un eco del Todo. Es por eso que su figura se identifica también con la del poeta que canta y se vuelve un acorde en el universo de las correspondencias. Pan muestra que la música, y la

² Sería imposible analizar aquí esta importante característica del movimiento romántico. Esta investigación se limita sólo a señalar su relevancia. Respecto a este tema, podría profundizarse el análisis en las siguientes obras: HOLDERLIN, *Hyperión o el eremita en Grecia*, y *Empédocles*; HUGO, *La légende des siècles*, “Le Satyre”; LECONTE DE LISLE, *Poèmes Antiques*, entre otros.

³ MICHELET, *La sorcière* (La hechicera), *ed.cit.* cap. I “La mort des dieux” (La muerte de los dioses) pp.45-46. Cf. CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles*, *ed.cit.* artículo sobre “Pan”.

⁴ Cf. CHEVALIER, GEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, CAZENAVE, *op.cit.* HUGO, *op.cit.* Tal vez no es inútil recordar que el término “pan” significa en griego *todo*, y de ahí la asociación del dios a los cultos de la Naturaleza como unidad y totalidad. En este sentido, es posible sin duda ver un *pan-teísmo*, no sólo en los cultos paganos, sino en la poesía misma –como es el caso en el poema de Rimbaud que aquí se presenta- al hablar del dios y de Venus.

poesía, son las vías de acceso a la reunión con el cosmos, con los dioses; a través de su figura se garantiza a la palabra como eco y revelación. Pan es así mismo un símbolo del culto a la "diosa madre", a la Naturaleza. De esta forma, el anuncio de la muerte del dios reviste entonces su principal significación: se ha roto el vínculo que reunía la voz de los hombres y de los dioses; la poesía deja de ser diálogo y se convierte en un canto de desgarramiento y aislamiento.

Al igual que el sonido del "syrinx", cuando la palabra deja de ser el testimonio de una fusión, de una coincidencia, se transforma en sollozo, en lamento de la pérdida, y en búsqueda de retorno a la fuente. Esto es lo que caracteriza uno de los primeros grandes poemas de Rimbaud, quien se propuso escribir el 'credo' de los poetas, "Credo in unam"⁵, como un himno a Venus, diosa de la Naturaleza, símbolo de la creación y de la vida universal. Sin embargo, al mirar hacia la situación actual, el texto toma rápidamente la forma de un lamento, pues expresa el carácter desactualizado del mundo y del hombre, su desgarramiento, su separación de la diosa. La existencia humana se caracteriza, para el poeta, por la duda y la ignorancia: al haberse separado del fondo que debiera sostenerlo, "la madre naturaleza", el saber del hombre se vuelve una triste quimera:

Nous ne pouvons savoir! –Nous sommes accablés
D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères!
Singes d'hommes tombés de la vulve des mères,
Notre pâle raison nous cache l'infini!
Nous voulons regarder: -le Doute nous punit!
-Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle!⁶

(¡No podemos saber! –¡Estamos agobiados
por un velo de ignorancia y por estrechas quimeras!
Simios de hombres caídos del útero de las madres,
¡Nuestra pálida razón nos oculta el infinito!
Queremos mirar: -¡la Duda nos castiga!
¡Y el horizonte se aleja en una huida eterna!)

Así pues, ante la desaparición de la diosa, el hombre percibe no sólo su aislamiento sino también la limitada condición que lo caracteriza. El saber se vuelve ignorancia e ilusión, pues el acceso al conocimiento que realmente importa

* ⁵ "Credo in unam" constituye, en realidad, la primera versión de "Soleil et chair". ("Sol y carne") Su título: "Credo en una", hace referencia a Venus en tanto diosa fundamental, asociada a las figuras de Astarté, Isis y Cibele. El poema fue incluido en una carta que envió Rimbaud a Banville (uno de los principales autores de la "escuela del Parnaso"), en la cual el joven poeta afirma que el texto en cuestión debería adoptarse como el credo de los auténticos poetas. Este poema está fuertemente inspirado por el texto latino "De rerum Natura" de Lucrecio.

⁶ RIMBAUD, "Credo in unam", en Poésies, Oeuvres Complètes, ed. cit

—la búsqueda y la Visión de lo divino— se vuelve ahora imposible. El horizonte donde se reúne lo humano y lo divino se aleja, desaparece, en una “huída eterna”. Y, sin embargo, el hombre no es capaz de asumir siquiera su propia ignorancia, pues cree que, al separarse de la ‘falsa ilusión’ de los dioses es al fin capaz de ver y de saber por sí mismo. Y es por ello que se siente ‘rey’, que cree dominar y comprender al mundo: pero en realidad está desarraigado, ha perdido la fuerza y el aliento que lo ligaban a los otros, al otro — ha perdido el Amor de la diosa, el aliento que nos reúne. Por eso es que el poeta afirma que vivimos en tiempos de indignancia, de miseria:

Misère! Maintenant il dit: Je sais les choses,
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes:
-Et pourtant, plus de dieux! plus de dieux! L'Homme est roi,
L'Homme est Dieu! Mais l'Amour, voilà la grande Foi!
Oh! Si l'homme puisait encore à ta mamelle,
Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle;⁷

(¡Miseria! Ahora él dice: Yo sé las cosas,
y va con los ojos y los oídos cerrados:
Pero, ¡ya no hay dioses, ya no hay dioses! El Hombre es rey,
¡El Hombre es Dios! ¡Pero en el Amor está la gran Fe!
¡Oh! Si el hombre se nutriera aún de tu seno,
Gran madre de los dioses y los hombres, Cibele;)

Este es pues el escenario que se presenta al hombre en una morada vacía, donde ya no hay dioses. Es un tiempo de miseria. Con la desaparición de Pan y de Venus —símbolos del canto poético, de la reintegración y de la Naturaleza—, se abre un horizonte de ausencia, donde el hombre permanece solo, “con los ojos y los oídos cerrados”, creyendo inútilmente conocer. Prisionero de su propia limitación, de su ignorancia, y de su engaño; negándose a volver a escuchar y a ver. Todo se cubre y se ensombrece. Es el tiempo de la noche, el tiempo de la ausencia; pues se han roto los lazos que nos unían a lo divino. Los dioses se han ido; tal vez los hemos expulsado, tal vez nos hemos desgarrado de ellos. La Naturaleza se oscurece, ha dejado de ser el “templo de vivientes columnas”⁸, y más bien parece que está muriendo. Por eso se ha levantado la noche, y éste es el espacio que habrán de recorrer a partir de este momento los poetas, buscando recuperar la experiencia originaria del ser y de lo divino. Tal vez por eso su palabra se asemeje entonces al lamento que surge del “syrinx”, de la flauta de Pan, del “gran dios Pan” que ha muerto.

⁷ RIMBAUD, “Soleil et Chair” (“Sol y Carne”), en *op. cit.*

⁸ BAUDELAIRE: “Correspondances” (“Correspondencias”), en *Les Fleurs du mal*, *ed. cit.*

Se habían ocultado los dioses,
sola y sin vida
quedaba la naturaleza,
(...)
Ya no fue la luz
la morada de los dioses
y el signo de los cielos.
El velo de la noche
pusieron sobre sí ellos;⁹

Los románticos también asumieron y expresaron la experiencia de la muerte de Dios desde la perspectiva del evangelio cristiano. Ya no estamos en la perspectiva de los dioses paganos de la Naturaleza, nos ubicamos ahora en la concepción del Dios único, en tanto fundamento y fondo de la existencia humana —existencia necesariamente incompleta y dolorosa, que ha de ser completada y plena a través de la redención de la muerte. El hombre es un ser caído, limitado, cuya condición le impide mirar realmente, y alcanzar con ello, la vida verdadera. Dice Pablo de Tarso: "...parcial es nuestra ciencia y parcial nuestra profecía. Cuando venga lo perfecto desaparecerá lo parcial. (...) Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara."¹⁰ Porque la redención completará todas nuestras faltas, nuestras insuficiencias, y nos será posible entonces acceder a la Visión verdadera, al rostro de la divinidad misma: miraremos como Dios nos mira. Tal es uno de los sentidos esenciales del mensaje del evangelio: pues el Cristo viene a anunciar la esperanza en la resurrección de la vida, la afirmación del Ser supremo que dota de sentido el movimiento aparentemente absurdo de la existencia. El universo no es un caos, detrás de su apariencia está el rostro del Padre que todo lo ordena y lo gobierna, que todo lo redime.

A partir de estas consideraciones, podemos comenzar a entrever lo que significa el anuncio de la muerte de Dios. Si, desde los cultos paganos, la muerte de dios desemboca en un mito vacío, desde la perspectiva cristiana, esta muerte, transforma al evangelio en un mensaje del vacío, de la nada. Nos hallamos

⁹ NOVALIS, Himnos a la Noche (Hymnen an die Nacht), V (versión castellana de J.M. Valverde, edición bilingüe) ed. Icaria.

¹⁰ Pablo, Corintios I, 13 (10-12)

entonces ante una religiosidad negativa, de la ausencia. Es en este escenario donde confluyen las experiencias de los románticos respecto a la muerte de Dios.

Jean-Paul Richter elaboró la mayor parte de su obra a través de sus experiencias oníricas: hay en él un reivindicación del sueño como vía privilegiada de acceso a lo oculto y a lo invisible, a todo aquello que no se nos muestra durante el curso de la existencia en la vigilia. Su poesía constituye una auténtica geografía de las regiones y las revelaciones que el sueño alumbraba.¹¹ A través de estas visiones, el poeta romántico ilumina la ruta de su existencia. Jean-Paul nos presenta a sí mismo el "sueño cósmico"¹², a través del cual es posible acceder a una aprehensión del inmenso tejido que conforma el universo, a la divinidad que subsiste detrás de la apariencia caótica del mundo. En él no aparecen las preocupaciones cotidianas, sino que se muestra la configuración de lo real que no puede alcanzar nuestra limitada condición diurna, pues sólo se accede a esta experiencia por la ruta expansiva del soñar. No obstante, el "sueño cósmico" también puede constituirse en una revelación oscura, y mostrar el abismo del universo, la muerte irredimible, la ausencia de Dios.

Ante el suicidio de su hermano menor y la muerte de dos de sus mejores amigos en 1790, el poeta alemán es atrapado por la incertidumbre y por la duda. En el sueño acontece entonces la experiencia del vacío y de la ausencia; detrás del cortinaje de la apariencia diurna aguarda la nada. La experiencia de la muerte rebasa aquí el plano de la vivencia personal, y se transforma en una inquietud existencial y metafísica:

Se trata en este caso de algo mucho más vasto que el simple sentimiento de morir: es la experiencia metafísica de la muerte, y desde entonces ese pensamiento será el punto de central de toda la actitud de Jean-Paul. (...) sus meditaciones lo condujeron, del plano sentimental en que había resentido al principio la pérdida de sus amigos, a la percepción de la angustia esencial.¹³

¹¹ Cf. A. BÉGUIN, El alma romántica y el sueño, 2da. Parte cap. 10, pp. 212-241 *ed.cit.* y W. DILTHEY, Vida y Poesía, FCE, pp.261-286.

¹² Este "sueño cósmico" se relaciona sin duda con los sueños "arquetípicos", noción que desarrolla Jung, en los cuales no interviene la memoria personal sino que se presentan las imágenes de la psyché colectiva. Estas imágenes son, de acuerdo con Jung, el origen de la elaboración de los mitos, las profecías y las cosmogonías que el hombre ha expresado a través de su historia. Cf. JUNG, Essai d'exploration de l'inconscient, *op.cit.* y G. BACHELARD, La poétique de la rêverie, *ed.cit.*

¹³ BÉGUIN, *op.cit.* p.228.

Es bajo estas circunstancias que el poeta elabora el "Discurso de Cristo muerto" ("Rede des toten Christus") donde se anuncia la ausencia de Dios. Este texto presenta el relato de un sueño, que se desarrolla durante la noche, en un cementerio. Ahí, las almas de los muertos esperan el retorno de Cristo y el anuncio de la redención. El salvador aparece entonces, después de una larga búsqueda del Padre, pero sólo para confesar a los muertos que 'no hay Dios'. El cielo está desierto, dominado por la sombras. Todo surge, cae y se derrama inútilmente, sin que nadie lo gobierne. Y el Ojo de Dios es una "órbita vacía". El horizonte que nos presenta este sueño es el de un universo que marcha sobre el caos, que se hunde a la deriva: todo se vuelve contingente, hueco y absurdo. La redención es inútil, y es el propio Cristo, el salvador, quien comunica la terrible noticia:

Cristo prosiguió: 'He recorrido los mundos, subí a los soles y volé con las vías lácteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé, lejos y profundo, hasta donde el Ser proyecta sus sombras, miré al abismo y grité: 'Padre, ¿dónde estás?', pero sólo escuche la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco iris formado por todos los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alcé la mirada hacia el cielo infinito buscando el Ojo de Dios, el universo fijo en mí su órbita vacía, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se devoraba a sí misma. -¡Griten disonancias, dispersen las sombras, ya que Él no es!'¹⁴

La analogía universal se vuelve entonces una disonancia, una música estridente y sin sentido; y el canto del hombre, la palabra poética, deja de ser un acorde para volverse grito y lamento ante el absurdo, ante la Nada. Porque estamos solos en el universo, no tenemos Padre: la orfandad es, en este momento, la condición y el destino del hombre. "La única promesa es la del sufrimiento eterno. La única certeza es la del dolor. Después de la muerte nadie cierra las heridas."¹⁵ Y puesto que cada uno es su propio creador, puede igualmente destruirse a sí mismo, pues finalmente todo está condenado a desaparecer.

¡Muda y rígida Nada! ¡Necesidad eterna y fría!, ¡insensato azar!,
¿conoces lo que está debajo de ti? ¿Cuándo me destruirás a mí

¹⁴ J.P. RICHTER "Rede des toten Christus" ("Discurso de Cristo muerto"), en A. YÁÑEZ, El nihilismo y la muerte de Dios, pp.32-41. Cf. la versión del mismo texto en la edición de JEAN-PAUL, Sueños, (traducción de J.A. Ojeda) ed. Premia.

¹⁵ A. YÁÑEZ, op.cit. p.30

mismo y al Edificio del mundo? (...) -¡Cuán solos estamos en la gran fosa del Todo! Sólo me tengo a mí mismo.

-¡Oh Padre! ¡Oh Padre!, ¿dónde está tu pecho para que en él yo descanse? -¡Ah!, si cada yo es su propio Padre y Creador, ¿porqué no puede ser también su propio Ángel exterminador?¹⁶

Para Jean-Paul, la visión de la Nada se desvanece al llegar la luz del día, renace entonces la esperanza, y el universo vuelve a retomar su sentido. El "sueño" tan sólo era una percepción de la posibilidad de la ausencia de Dios. No es este el caso de Nerval quien retoma el tema y la preocupación del poeta alemán, pero planteando una situación distinta. El poema de Nerval no es el relato de un sueño, -y, en ese sentido, no habría por tanto un despertar posible-sino una especie de evangelio. Lo que se presenta ahora es la oración de Cristo en el monte de los olivos; el redentor se halla en un momento de angustia y de duda al preguntarse sobre el sentido de su sacrificio, de su inevitable muerte. Ante esta perentoria inquietud, no hay respuesta alguna, tan sólo la vacuidad del cielo. Los apóstoles continúan durmiendo y no son siquiera capaces de escuchar la noticia: Dios ya no es. En la visión de Jean-Paul, Dios no es, está ausente; en el poema de Nerval, Dios ha muerto. Él que era ya no es. No se trata por tanto de pensar en la posibilidad de un universo sin fundamento, sino en la corroboración de un acontecimiento inaudito que caracteriza el momento actual: la muerte de Dios.

De esta manera, se presenta a los ojos del poeta la revelación de un mundo desacralizado, sin fondo ni fundamento, vagando en el abismo, en la Nada. Y el sacrificio es entonces inútil, Dios no está en el altar donde agoniza Cristo; y es que morimos sin redención alguna:

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!

(...)

En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;¹⁷

(Hermanos, os engañaba: ¡Abismo! ¡abismo! ¡abismo!
Dios está ausente en el altar donde soy la víctima...

¹⁶ J.P. RICHTER, *op.cit.*

¹⁷ NERVAL, "Le Christ aux Oliviers" ("Cristo en los Olivos"), sonetos I y II, en Les Chimères.

¡Dios no es! ¡Dios ya no es! Pero ¡seguían durmiendo!

(...)

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

El cielo es un abismo, un mar negro y sin fin donde flota el mundo, entre astros y planetas, a la deriva; y el hombre navega inútilmente, buscando, sin señales ni referencias, sabiendo que ningún puerto se hallará al final del periplo, porque su naufragio es irredimible y definitivo. Es la noche, una noche inmensa, "negra y sin fondo" que atraviesa la órbita vacía de un Dios ciego, de un Dios que ha muerto. No hay camino ni refugio; ni luz que ilumine esta tiniebla.

El hombre está huérfano, solo y abandonado –como el Cristo en la cruz que muere inútilmente. Y frente a esta situación de angustia y de soledad, no hay palabra que pueda sanarlo o reconfortarlo. Pues lo que ha desaparecido aquí es Dios mismo; no se trata, desde la experiencia de los románticos de una negación de la idea de Dios, o de una demostración de su inexistencia. No se trata de oponer una argumentación a otra para comprobar así si es posible o no una noción válida de "lo divino" o de sus atributos. Lo que está en juego, para el poeta, no es un concepto, sino el sentido mismo de la existencia humana en un universo donde no hay fundamento alguno, donde nada nos sostiene. Por eso el poeta romántico recupera la figura de Cristo, pues en él la muerte de Dios, reviste la misma significación y el mismo dolor que la pérdida del padre. Porque al fin, quien muere es el "Dios del amor"¹⁸ y con su ausencia, se abre la posibilidad de perder la ruta y el destino, de que nuestra vida se vuelva absurda e inútil.

(...) la muerte de Dios no es su negación, la negación de su idea o de alguno de los atributos que a ella convienen. Sólo se entiende plenamente el 'Dios ha muerto' cuando es el Dios del amor quien muere, pues sólo muere en verdad lo que se ama, sólo ello entra en la muerte: lo demás sólo desaparece. Si el amor no existiera la experiencia de la muerte faltaría.¹⁹

Así, una vez que ha acontecido la muerte de Dios y que se revela un escenario gobernado por el Caos y la Nada, el Cristo de Nerval se pregunta si esta muerte no conlleva en sí misma, tal vez, el renacimiento o la llegada de una nueva

¹⁸ Se sigue aquí la traducción del poema en A. YÁÑEZ, *El nihilismo y la muerte de Dios*, ed. cit.

¹⁹ Cf. PASCAL, *Pensées*, ed. cit.

¹⁹ M. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, FCE, p.145

divinidad. Pues posiblemente, y de manera similar a algunos de los dioses paganos, la aceptación de la muerte sea necesaria para dar paso al resurgimiento, a la renovación. Alcanzado por la duda y la angustia, el poeta se plantea esta pregunta:

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

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

De cette ange des nuits que frappa l'anathème?²⁰

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

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

De ese Ángel de las noches a quién golpeó el anatema?)

Tal vez, en el momento que precede al fin, en plena agonía, el Dios que aún está muriendo, haya podido transmitir "un aliento inmortal" que permita la palingenesis la renovación del universo. Si hay un mundo que muere, es quizás porque otro se prepara para renacer. Pero en esto, confiesa el poeta, no hay certeza alguna. Pues es igualmente probable que Dios haya sucumbido ante el mal, ante el "Ánge de las noches"; en cualquier caso la perspectiva de un universo regido por el Mal es preferible al vacío, al horizonte que abre la Nada: "El Mal es preferible a la Nada. Un universo gobernado por el Mal existe. Un universo gobernado por la Nada es impensable."²¹ Sin embargo, quien podría dar una respuesta segura a todas estas inquietudes, garantizando así el tránsito entre una divinidad y otra - con ello la esperanza del fin de la experiencia de la muerte y de la ausencia- es el mismo Dios que ha muerto. El Dios "que dio el alma a los hijos del limo"²² Co esta paradoja irresoluble, finaliza el poema de Nerval:

²⁰ "Le Christ aux oliviers". Soneto III

²¹ A. YÁNEZ, *op.cit.* p.67

²² Cf. PAZ, *op.cit.*

Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:
-Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.²³

(Pero el oráculo invocado debió callar para siempre;
Uno sólo podía explicar al mundo este misterio:
Aquél que dio alma a los hijos del limo.)

Hay sin embargo, en Nerval, una visión que se opone a la del universo vacío y a la Jerusa. Pues tal vez, no haya que buscar más al Dios de las alturas, al padre celeste que ha desaparecido, sino a la divinidad que acaso subyace y persiste entre las piedras, inmerso en la tierra. Fuertemente inspirado por su lectura del pensamiento pitagórico, Nerval recupera la esperanza en un dios de la tierra, en una fuerza telúrica que anima, con su surgimiento, todo lo viviente. Porque tal vez, piensa el poeta, un nuevo dios está naciendo, surgiendo ya no de la bóveda celeste donde sólo se mira un ojo vacío, sino de la corteza de las piedras. En este surgimiento se manifiesta la esperanza de recuperar la experiencia de lo sagrado: el dirigir la mirada a lo más simple y a lo aparentemente más silencioso e insignificante, a una piedra. Y entonces parece que todo está surcado por una vía divina, que despierta al abrirse el ojo naciente del dios que se aproxima.

Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché;
Et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.²⁴

(A veces en el ser oscuro habita un dios escondido;
y como un ojo que nace cubierto por sus párpados,
un puro espíritu crece bajo la corteza de las piedras.)

Instalado en el desasosiego y en la duda, el poeta romántico se pregunta acerca de la actitud que corresponde al hombre en un mundo que ha perdido sus certezas y su fundamento. Vigny, al igual que Nerval y Jean-Paul, parte de la

²³ "Christ aux oliviers", Soneto V.

²⁴ Nerval, "Vers Dorés" ("Versos Dorados") en *Les Chimères*, ed. cit. Este poema lleva como grafe una presumible cita de Pitágoras "todo es sensible" y aparece en la parte final de la edición de *Les Quiméras*, inmediatamente después de los cinco sonetos que conforman el "Cristo os olivos". Así, Nerval opone a la visión de la muerte de Dios, la posibilidad de una experiencia mística y religiosa, cuyo pitagorismo, consiste en reconocer una presencia oculta y naciente de lo divino en todo lo sensible.

experiencia de la muerte de un ser amado, y se identifica con el Cristo en el monte de los olivos. Su poema expresa un momento de duda y de agonía; pero ante la inquietud del hombre por saber el sentido de su muerte, no responde más que el silencio. Vigny, en una situación de abierto escepticismo no nos presenta un escenario dominado por el Caos, un universo arrastrado hacia la Nada: ni siquiera podríamos llegar a esta contemplación del vacío, pues nuestra limitación es tal que sólo nos permite observar este mundo incompleto, y preguntar sin que podamos encontrar respuesta alguna. Su preocupación es más bien de carácter ético pues su pregunta inquiera sobre la actitud y el destino del hombre en un mundo dominado por el Mal y la Duda. Y es ante esta preocupación que sólo responde le silencio de la divinidad.

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures,
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.²⁵

(Si es verdad que en el Jardín sagrado de las Escrituras
El Hijo del Hombre dijo lo que hasta aquí se ha relatado,
Mudo, ciego y sordo al grito de las criaturas,
Si el Cielo nos dejó como un mundo abortado,
El justo opondrá el desdén a la ausencia
Y no responderá más que con un frío silencio
Al silencio eterno de la Divinidad.)

La creación, para Vigny, está incompleta e inacabada; al ser humano tan sólo se le presenta un mundo incomprensible, regido por el Mal y la incertidumbre, "abortado". En este horizonte sin fondo ni referencias, el poeta no sabe "de qué lugares viene y a qué lugares irá"²⁵ Y Dios permanece en silencio ante esta preocupación y ante esta duda. De acuerdo con el poema, no podemos saber si

²⁵ A. De VIGNY, "Le mont des oliviers" ("el monte de los olivos"), última parte: "Le Silence" ("El Silencio") en *Poèmes antiques et modernes Les Destinées*, Gallimard. Esta estrofa fue añadida por Vigny al poema treinta años más tarde: en la primera parte, el poeta expresa la experiencia de la conversión fallida que sufre a partir de la muerte de su madre. La última parte constituye, en este sentido, la respuesta al silencio de Dios ante el sufrimiento humano. En el diario del poeta, durante la época de la composición de la última parte del poema, se lee: "y Cristo mismo, ¿no fue también un escéptico?".

²⁶ Se sigue aquí la traducción del poema en A. YAÑEZ, *El nihilismo y la muerte de Dios*.

²⁶ *Ibidem*, v.130 Este verso estaría inspirado, de acuerdo a las anotaciones de Vigny en su diario, por la frase de Pascal: "como no sé de donde vengo, tampoco se hacia dónde voy" Cf. PASCAL, *op.cit.*

Dios ha muerto o no, tan sólo sabemos que Él calla, y que no nos ofrece ningún signo que nos indique una ruta. Así, la actitud más propia y más justa del hombre en esta condición de precariedad consiste en oponer "el desdén a la ausencia" y en callar, "con un frío silencio", justo como la divinidad misma lo hace.

La experiencia de la muerte de Dios que anuncian los románticos reaparece en el pensamiento de Nietzsche. El filósofo alemán concibe esta experiencia en tanto desaparición de la noción de un Ente supremo como garantía de una valoración 'metafísica' del mundo. Detrás del ámbito de la apariencia, más allá del horizonte de lo humano, parece haber una instancia ideal que en la cual se justifica y se ordena nuestra realidad necesariamente incompleta. El valor y el sentido de nuestra existencia radicarían, entonces, en esta instancia idea imperceptible a nuestros sentidos, a nuestro cuerpo. Lo real y lo verdadero están *más allá*, en un mundo que se eleva sobre el nuestro, y sólo accesible al hombre sabio y piadoso. Esta afán 'metafísico', este impulso por ir más allá del ámbito de lo humano, se revela en Nietzsche, como una ilusión.²⁷ El ser humano ha proyectado su ilusión en ese 'otro mundo', y se ha afanado en reconocer en ese ámbito el horizonte y la forma de la verdad, y por ende, de las nociones de bien de belleza, de virtud. Pero al reconocer esta ilusión como tal, 'el mundo verdadero termina por desvanecerse.

Hemos abolido el mundo verdadero, ¿qué mundo permanece? ¿Tal vez el de la apariencia? ...¡pero no! ¡Al mismo tiempo que el mundo verdadero, hemos abolido también el mundo de las apariencias!²⁸

De esta forma, al desconocer la validez del mundo verdadero, se ha derrumbado la dicotomía entre éste y el mundo aparente. No queda solamente el universo de la apariencia, puesto que también él ha perdido su valor al desaparecer su referencia, su contrario. Y por ello, parecería entonces que los esquemas tradicionales del pensamiento contruidos sobre la base de esta distinción han perdido igualmente su validez y su efectividad. Con Nietzsche, la metafísica, en tanto concepción de la realidad a partir de la división entre un mundo real y un

²⁷ NIETZSCHE, "Como 'el mundo verdadero' terminó por volverse fábula" en Crepúsculo de los ídolos. Cf. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.

²⁸ Ibidem.

mundo aparente, deja de tener validez. Ahora bien, la pregunta que se plantea ahora inquiriere sobre la configuración del horizonte en el que se halla el ser humano una vez que ha sido superada —o abandonada— la dualidad metafísica. Pues, si bien este esquema se revela ilusorio, al menos dentro de él existían referencias: con su desaparición, parece que nos movemos en un espacio indistinto, sin orientaciones. ¿En qué nuevo horizonte, por tanto, nos encontramos?

Creíamos vivir en un mundo iluminado y desencantado, establecido y verificable. Y, al contrario, nos encontramos en un mundo donde todo ha recommenzado a ser 'fábula'. ¿Cómo podríamos orientarnos? ¿A qué fábula deberíamos abandonarnos, cuando sabemos otra fábula podría pronto sumergirla? He aquí la parálisis, la incertidumbre particular de los nuevos tiempos, una parálisis que experimentamos todos desde entonces.²⁹

Esta experiencia y sus consecuencias, caracterizada por la pérdida de sentido y de referencias, se identifica, en el pensamiento de Nietzsche, con la significación de la muerte de Dios. Al desvanecerse el Ente supremo, al mostrarse su verdad como una ilusión, el hombre se enfrenta a la incertidumbre y al vacío. Y, en este sentido, al suspender la referencia a esta realidad metafísica o suprasensible, es el propio ser humano quien se ha encargado de "matar" a Dios. El espacio que aparece a partir de este acontecimiento está lleno de duda y de incertidumbre, cercano sin duda a la visión del universo sin fondo y de la Nada que nos presentan los poetas románticos. Esta precaria condición es expresado por Nietzsche a través del mensaje de la muerte de Dios que profiere 'el loco', - único hombre que ha sido capaz de percatarse de la noticia.

¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hacemos al desprender la tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Lejos de todos los soles? ¿Caemos sin cesar? ¿Hacia delante, hacia atrás, de lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía un arriba y una abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento?³⁰

Con la muerte de Dios, el hombre se siente perdido, e inquiriere sin cesar navegando sin brújulas por un mar que le es confuso y desconocido, -"¿Flotamos en una nada infinita?". Pero el mensaje de un mundo a la deriva, sin referencias, no alcanza a llegar a los oídos de los demás. El personaje de Nietzsche se halla, por ello, en la misma situación que el Cristo de Nerval al anunciar la noticia de la

²⁹ R. CALASSO, *La littérature et les dieux*, ed. cit. p.72

³⁰ NIETZSCHE, *La Goya ciencia*, libro III fragmento 125, ed. cit.

muerte del Padre ante sus discípulos dormidos. Y es que tal vez este nuevo evangelio, -del vacío y de la ausencia- ha llegado demasiado pronto, y el hombre -"hemos llegado demasiado pronto" afirma Nietzsche- aún no está preparado para comprender la magnitud y la gravedad del mismo; pues se ha derrumbado la instancia suprema que dotaba de sentido a la existencia:

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?³¹

El acontecimiento, a pesar de su "grandeza", no deja de ser un deicidio, un crimen. La perspectiva que se presenta ahora es grave y peligrosa. Pues no hay más referencia a lo sagrado. "Tras la muerte de Dios el verdadero lenguaje del hombre no es ya el nombrar a los dioses, la invocación de lo santo. Ahora es el lenguaje *del hombre al hombre*; la suprema posibilidad humana."³² Porque nos hemos quedado solos, en un escenario vacío. Pero desde la perspectiva de Nietzsche carece de sentido buscar refugio en otro dios, en una nueva potencia 'transmundana', y a fin de cuentas igualmente ilusoria. Con el nihilismo, asegura el filósofo alemán, se ha abierto el tiempo y el escenario de la libertad y de la soledad humanas: "¿tendremos que convertirnos en dioses..?" El reconocimiento de la muerte de Dios -la asunción del nihilismo como nota esencial de nuestra época- precede a la llegada de un nuevo ser, de un creador que pese a la multiplicidad de peligros que acechan su condición solitaria, habrá de asumir su libertad en una vasta tierra abandonada, lejana a la ilusión de un Ente supremo.³³

³¹ *Ibidem*.

³² E. FINK, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, p.79

³³ La exposición sobre Nietzsche respecto a la experiencia de la muerte de Dios, finaliza aquí. Sin embargo, para profundizar en la doctrina nietzscheana del superhombre, íntimamente ligada a la muerte de Dios, se requeriría una investigación más precisa y amplia que la que aquí se realiza. Cf. NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*. Alianza editorial.

Baudelaire es tal vez uno de los poetas románticos más penetrados por el cristianismo.³⁴ Sin embargo, la religiosidad del poeta no obedece a una doctrina adoptada: el sentimiento de lo religioso tiene en él una expresión propia, sufriente y contradictoria. El hombre vive atrapado entre dos fuerzas que lo atraen con igual intensidad: el impulso de la elevación y la atracción de la caída, el ideal y el hastío, la salvación y la condena. Transido en este conflicto, Baudelaire es capaz de experimentar, por instantes, el universo entero como una sinfonía a la que se reintegra la propia voz poética; pero sólo por momentos, es posible, para el poeta sentir la unidad del universo, la vibración del ser en cada una de las sílabas que eleva el canto. Porque igualmente, en su palabra se revela la visión de un abismo que nada puede colmar, de una falta esencial imposible de resarcir. El poeta vive en la insuficiencia, en la espera del retorno, en una sed ontológica que no se abreva con la contemplación de un cielo deshabitado. Hay un pecado original, una falta, una ausencia que nos habita como la pérdida irrecuperable de un ser amado, y nos arroja a una noche igualmente desierta.

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;³⁵

(Pues no hay en el mundo horror que rebase
La fría crueldad de este sol de hielo
Y esta inmensa noche similar al viejo Caos;)

Ha comenzado a reaparecer la sombra, su oscuridad comienza a invadirlo todo, a dejarnos en tinieblas. Es el momento del crepúsculo, se acerca la Noche; una Noche vacía, de ausencia, despoblada de dioses y de estrellas. Lo que parecía haber iluminado la ruta y la experiencia del poeta comienza a desvanecerse: en el ojo sin fondo de esta Noche van desapareciendo los ecos del universo, y se diluye en su cuenca la música de la analogía de todos los seres. Se acerca la Noche abismal, que todo lo devora. El sol se está poniendo, se dirige inevitablemente hacia su ocaso. Pero en verdad es Dios quien está muriendo, quien lentamente se hunde bajo los bordes de la sombra. El poeta lo va siguiendo, corre sin cesar, persigue sus últimos rayos con la esperanza de iluminar un poco su camino. "Pero en vano persigo al Dios que se retira" —dice Baudelaire— pues ya no hay remedio: Él también está condenado y a punto de sucumbir bajo el imperio de la Noche,

³⁴ Cf. P. PIA, *Baudelaire par lui-même*, ed. cit. BLONDIN *Et. Al.* *Baudelaire*, ed. cit. P. BOISDEFRE, *Les écrivains de la nuit*, ed. cit.

³⁵ BAUDELAIRE, "De Profundis clamavi", en *Les Fleurs du mal*, ed. cit.

"negra, húmeda y llena de estremecimientos". Y es este espacio en tinieblas, vacío y sin Dios, que corresponderá recorrer al poeta a partir de este momento.

Je me souviens!... J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
Se pamer sous son oeil comme un coeur qui palpite...
-Courons vers l'horizon, il est tard courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon!

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,³⁶

(¡Lo recuerdo! ...He visto todo, flor, fuente, surco,
desvanecerse bajo su ojo como un corazón que palpita...
-¡Corramos hacia el horizonte, es tarde, corramos,
para atrapar al menos un sesgado rayo!

Pero persigo en vano al Dios que se retira
La irresistible Noche ha levantado su imperio,
Negra, húmeda, funesta y llena de estremecimientos;

Un aroma de túmulo nada en las tinieblas.)

Una de las preocupaciones fundamentales de la poesía de Hölderlin es la relación del hombre con los dioses, con lo divino. Esta relación no es intemporal sino que está siendo señalada en su carácter histórico, determinado por una época. Por ello, la originalidad del poeta alemán no reside en "una nueva evidencia de los dioses antiguos, (...) sino en la investigación sobre la diferencia que han adquirido manifestándose a los modernos."³⁷ Esta manifestación distinta consiste justamente en el reconocimiento de su ausencia. Al anunciar esta ausencia, se está evidenciando un desgarramiento: puesto que los dioses no aparecen más en la palabra, se hace patente que el hombre se ha alejado de su experiencia originaria, de su mutuo habitar en el asombro, en el ser. La palabra poética expresa al ser en su luminosidad y en su radical diferencia, al hacerlo, ella está preñada por la presencia de los dioses. Por ello cuando esta presencia se

³⁶ BAUDELAIRE, "Le coucher du soleil romantique" ("El ocaso del sol romántico") en Les Fleurs du mal, ed. cit. (El subrayado es nuestro)

³⁷ CALASSO, op. cit., p.45

desvanece, la poesía se vuelve el canto de la escisión que caracteriza el momento actual.

Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía, pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto. Allí actúan sin tregua, y no parece ser que les inquiete si vivimos o no, ¡tanto los celestiales cuidan de nosotros! Pues no siempre una vasija frágil puede contenerles, el hombre soporta la plenitud divina sólo un tiempo.³⁸

Para Hölderlin, los dioses no han muerto sino que se han alejado de nosotros. Lo cual significa también que el hombre mismo se ha separado de la experiencia de lo sagrado. La misión central de la poesía, de la palabra esencial, consiste en ligar al hombre con su ser, con lo divino –puesto que en el lenguaje poético el hombre se juega su destino–; por ello cuando lo que acontece es la ausencia, la labor de la poesía es la expresión de este desgarramiento. Hölderlin inaugura, con ello, un tiempo nuevo. Si Nietzsche, al reconocer la muerte de Dios, consideraba que dicho mensaje había llegado demasiado pronto, (*“Wir kommen zu fruh”*) el poeta alemán considera, por el contrario, que hemos llegado demasiado tarde (*“Wir kommen zu spät”*) pues es también necesario reconocer que la experiencia de lo divino ha desaparecido, que los dioses han huido. En estas dos afirmaciones, aparentemente contradictorias, reside la característica esencial del tiempo nuevo: nos hallamos en un momento de ausencia y de incertidumbre, pues si bien sabemos que los dioses antiguos se han ido, todavía no podemos comprender lo que significa su pérdida ni tampoco estar seguros de la venida de un nuevo dios.

Cuando Hölderlin instaura la esencia de la poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo. Es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de indigencia, porque está en una doble carencia y negación: en el ya no más de los dioses que han huido y en el todavía no del que viene.³⁹

La nueva época es un tiempo de indigencia, de miseria espiritual. Es un tiempo de pobreza. (*die dürftiger Zeit*) El hombre camina huérfano y abandonado, vaga como un mendigo tratando de recuperar su morada. La Naturaleza ha dejado de ser el templo donde vivíamos en el amor, y en el asombro; nuestro tiempo se caracteriza por haber perdido la experiencia de lo sagrado, de lo divino. “La era está

³⁸ HÖLDERLIN, “Brott und Wein” (“Pan y Vino”), § 7, en *Las grandes elegías*, (versión castellana de J. Talens) *ed. cit.*

³⁹ HEIDEGGER, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *op. cit.* p. 147

determinada por la lejanía del dios, 'por la falta de dios'⁴⁰ Es la noche del mundo, es un tiempo de profunda penuria; pero lo más grave es que el hombre ya ni siquiera es capaz de sentir la ausencia de lo divino como una pérdida: inmerso en la dinámica del mundo tecnificado, su existencia toma cada vez más la forma de un olvido. En esta inconciencia y en esta despreocupación radica la máxima pobreza del nuevo tiempo, así como su máximo peligro: pues el olvido de la ausencia puede conducirnos a una pérdida irremediable de nuestra experiencia originaria, de nuestro ser, de nuestro destino. Por eso es que el poeta, con los ojos abiertos a la incertidumbre y a la pobreza de nuestra época, se sumerge en esta Noche de ausencia: porque ella es también una Noche sagrada, que los poetas recorren, de manera similar a los antiguos sacerdotes, en busca de lo divino.

(...) y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?
Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los
viñedos
que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada.⁴¹

La poesía es conciencia del vacío espiritual y ruta. Porque la recuperación de nuestra experiencia de lo sagrado no se dará de manera accidental o fortuita, porque el 'dios por venir' no llegará mientras el ser humano se niegue a reconocer y a recorrer el abismo que se abre con la ausencia. En la época que se instaura a partir de la experiencia poética de Hölderlin, la vivencia de lo divino consiste justamente en el reconocimiento de la pérdida y del vacío. Recuperando la frase de Nerval, habrá que asumir y que experimentar que el hombre se encuentra ante un altar vacío, en el cual sólo quedan los trazos de la presencia del dios ya ausente: el Pan y el Vino. En la Noche del mundo, la poesía se vuelve invocación y ruta por la sombra, canto de amargura similar al sollozo de la flauta del dios muerto, (el *syrix* de *Pan*) peregrinaje a la búsqueda de los rastros que permitan volver a reunirnos de nuevo. Los dioses han huido pero nos han dejado los rastros de su paso: siguiendo estos rastros el poeta ha de seguir cantando, aunque su voz se llene por momentos de una inmensa amargura. Es por ello que, para Hölderlin, la Noche del mundo es la Noche sagrada:

Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. (...) ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando,

⁴⁰ HEIDEGGER, "¿Y para qué poetas?", en Caminos de bosque (Holzwege) Alianza editorial, pp.241-42.

⁴¹ HÖLDERLIN, loc.cit.

prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo. Por eso, la noche del mundo es, en el lenguaje de Hölderlin, la noche sagrada.⁴²

Así, a través de la poesía se expresa el más grande peligro de nuestro tiempo, pero igualmente, también en ella se señala y se prefigura un destino. En medio de esta oscuridad indigente, la tarea del pensamiento consistirá en prestar atención a la voz poética que nos indica el camino, el rastro a seguir, a la búsqueda de la recuperación de lo sagrado. La ausencia de los dioses que anuncia Hölderlin en su poesía abre, desde la perspectiva de Heidegger, la época del olvido del ser. Si bien este olvido nace del alejamiento de los dioses, de su pérdida, su riesgo mayor radica en no experimentar esta Noche del mundo como vacío y pérdida. Nuestra época está marcada por la inercia⁴³, por la inconciencia del peligro de nuestra situación. La palabra poética, fiel a su impulso religioso, expresa entonces esta infidelidad, esta traición. El riesgo mayor, para Hölderlin, radica en que la inercia del hombre podría conducirlo a una pérdida irremediable de su destino, a una pérdida del ser. Por ello, la experiencia poética y religiosa, al nombrar a lo divino, posee un carácter negativo – es indigente: nombra la ausencia; pero al mismo tiempo se vuelve presentimiento e indicación de la ruta hacia el retorno y la recreación de nuestro ser, de nuestra experiencia originaria, siguiendo los trazos que nos han dejado los dioses idos.

Hölderlin coloca al hombre frente a un reto en el que se está jugando el sentido más profundo de la existencia humana. En medio de esta oscuridad que nos ciega, inmersos en este tiempo de penuria, ¿seremos capaces de seguir la ruta marcada por la ausencia de lo divino? ¿tendrá el hombre el coraje y el amor suficientes? Vivimos en la época de la Noche del mundo, en una tierra de nadie, en la angustia y la incertidumbre: entre el *ya no más* y el *aún no*. Es la Noche espiritual, la Noche sagrada; el canto del poeta está pleno de angustia y de esperanza. El peligro de una aniquilación definitiva persiste, y sin embargo, aún es posible arder para seguir señalando la ruta que conducirá al alba.

⁴² HEIDEGGER, *op.cit.* p.244

⁴³ Al describir la situación de un tiempo en el que el alejamiento entre los dioses y los hombres se vuelve mayor –similar a los ojos del poeta al estado de decadencia y de confusión que reinaba en Tebas en la época de Edipo– Hölderlin emplea el término “*müßig*”, que se traduciría por “*inerte*”, u “*ocioso*”. Cf. CALASSO, *op.cit.* p.42 y HOLDERLIN, “Notas sobre Edipo”, en *Ensayos*, (traducción de F. Martínez Marzoa) ed. Hiperión, pp.134-142

Cercano está el dios
y difícil es captarlo.
Pero donde hay peligro,
crece lo que salva⁴⁴

En la oscuridad y la penuria de la Noche, el viajero vaga sin cesar, y sigue su ruta. Extranjero por doquier, exiliado, sin patria ni familia, obligado a seguir su marcha por el abismo de esta Noche sagrada. El hombre exiliado de la luz está condenado a caminar sin tregua. El 'desdichado', el desposeído, parte siempre, y nunca se detiene; la errancia es su dominio y su destino. Porque no hay reposo para aquel que experimenta la ausencia, el vacío, la sed de dios. De ahí su peregrinaje incesante, similar a las jornadas del eremita en el desierto. Porque no hay espacio donde permanecer, donde quedarse, no hay más aquí: el ser exiliado siempre está en otra parte. La Visión se ha desvanecido. El poeta persigue al ser, pero no lo puede poseer nunca porque se encuentra lejos, siempre más allá. Su rostro, revelado por instantes, ha desaparecido y no ha dejado tras de sí más que las huellas de su paso. El alba huye siempre, "entre las bóvedas y los campanarios": y el poeta continua su búsqueda, persiguiéndola, "corriendo como un mendigo sobre los muelles de mármol"⁴⁵

Y en esta carrera incesante, el poeta se abandona, se transforma, se vuelve un pasaje, una trascendencia: "yo ES otro"⁴⁶ —dice Rimbaud. Porque este pasaje no es accidental ni responde a un movimiento absurdo. El poeta es un errante, un buscador y un vagabundo, porque su meta lo rebasa siempre, no deja de llamarlo, lo reclama. Es por ello que la transición toma la forma de una búsqueda, de una urgencia. Hay alguien más: el Otro, el que nos guía, nos caza, nos asedia. Pero, puesto que él es la alteridad, ¿cómo podríamos atraparlo, definirlo, saber con absoluta certeza lo que es? Él es siempre Otro: "el ser siempre próximo y siempre escapando."⁴⁷ El pasaje se vuelve así, bajo todas sus formas, una búsqueda ontológica, un perseguir sin tregua al ser que nos falta. Lo podríamos llamar de

⁴⁴ HÖLDERLIN, "Patmos", (versión castellana de F. Gorbea) en Poesía Completa, ed.cit.

⁴⁵ RIMBAUD, "Aube" ("Alba"), en Iluminations.

⁴⁶ RIMBAUD, "Lettre à Paul Démeny", ("Carta a Paul Démeny") loc.cit. Vid infra. Capítulos 1 y 4 de esta investigación.

⁴⁷ Y. BONNEFOY, Rimbaud, ed.cit. p.58

distintas formas, lo podríamos llamar "Visión", "lo Desconocido", "alba", "ciudad magnífica" o "vida verdadera", "cuerpo amoroso"; y también, intentando nombrar al que escapa siempre, lo podríamos llamar "dios", acercándonos al silencio que se abre en esta palabra. Pues él escapa a los nombres, a las medidas, y al tiempo: "es la afección y el presente... es la afección y el futuro... y la eternidad" Es el primero y el último, el principio o el fin, el Alfa y la Omega. Movimiento continuo y presencia inasible.

Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyants, et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée de qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre: ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons et il voyage... Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne: 'Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges C'est cette époque-ci qui a sombré!' Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché: car, c'est fait, lui étant, et étant aimé.⁴⁸

(Él es la afección y el presente puesto que ha abierto la casa al invierno espumoso y al rumor del verano, él, que ha purificado las bebidas y los alimentos, él, que es el encanto de los lugares fugaces y la delicia sobrehumana de las estaciones. Él es la afección y el futuro, la fuerza y el amor que nosotros, de pie en las rabias y en los hastíos, vemos pasar en el cielo tempestuoso y en las banderas de éxtasis.

Él es el amor, medida perfecta y reinventada, razón maravillosa e imprevista, y la eternidad: máquina amada de cualidades fatales. Todos hemos tenido el espanto de su concesión y de la nuestra: oh gozo de nuestra salud, impulso de nuestras facultades, afección egoísta y pasión por él, él que nos ama por su vida infinita...

Y nosotros lo recordamos y él viaja... Y si la Adoración se va, llama, su promesa llama: 'Atrás esas supersticiones, esos antiguos cuerpos, esos menajes y esas edades. ¡Es esta época la que se ha ensombrecido!

Él no se irá, él no descenderá otra vez de un cielo, ni cumplirá la redención de las cóleras de la mujeres y de las alegrías de los hombres y de todo este pecado: porque está hecho, él siendo, y siendo amado.)

⁴⁸ RIMBAUD, "Génie" ("Genio") en *Illuminations, Oeuvres Complètes, ed. cit.*

Las palabras son flechas, lanzadas sin cesar al centro del blanco que escapa, que ya no está ahí, sino en otra parte. Porque aún cuando la palabra puede escapar a las convenciones y a los límites del lenguaje cotidiano, se quedará siempre en el umbral, donde acontece la apertura de lo inefable. La poesía llega a sí a su límite extremo: nos señala lo no-dicho, lo inexpressable, está al borde del grito y del balbuceo, a la entrada del silencio⁴⁹. El ser está próximo, y a la vez lejano; nunca será una presencia, sino una proximidad, y una huida constante. Es "el encanto de los lugares fugaces", que no se fija en lugar alguno, que escapa a los sujeciones del espacio inmóvil. La palabra poética es entonces una actividad de exploración y de acercamiento: pues busca sin pausa ni reposo al ser que se evade; llega hasta su umbral, a su proximidad, lo indica, lo sugiere, y sigue persiguiéndolo. El poeta está buscando al dios cercano, al dios que se retira; y por ello su existencia se vuelve un peregrinaje constante, una fuga sin fin, una errancia. Y aún cuando la palabra nunca llegue a convertirse en una expresión total y acabada, ella no dejará de indicar la cercanía del dios, la proximidad del ser, su fugaz presencia, reconociendo los trazos en los que se hunde su ruta. El rayo que desgarrar la oscuridad de esta Noche, de estos tiempos de miseria espiritual, abre, en su fugacidad, un camino —antes de volver a penetrar en su silencio, en su sombra.

...un rayo no es oscuro, pues marca la noche con un instante de verdad, similar al de una escritura *suffi*; aunque seamos reducidos al silencio por el rayo, lo captamos en su pura evidencia.⁵⁰

Se podría afirmar que la experiencia ontológica de la poesía es, en este momento, una experiencia negativa, pues se revela incapaz de nombrar o de expresar cabalmente al ser. Y sin embargo, esta 'impotencia' no es solamente el signo de la

⁴⁹ Es posible establecer aquí una relación entre la experiencia poética de Rimbaud y el pensamiento de Kierkegaard. Para el filósofo danés el punto extremo del saber humano es la ignorancia: en ella, al mismo tiempo que un límite, se señala también una apertura hacia lo inefable. La filosofía se vuelve entonces un arma negativa que indica el umbral de lo no-dicho, desde donde acontece, desde la perspectiva kierkegaardiana, "el salto de la fe", la experiencia religiosa. Para Rimbaud, la palabra poética es estallido y búsqueda: señal del umbral donde se levanta la Visión, y ruta hacia lo inefable, persecución del alba. El poeta francés llegó en su poesía hasta el límite del silencio, pero nunca abandonó, en sentido estricto, la experiencia poética y religiosa: sus largas marchas por el desierto etíope constituyen una continuación de la búsqueda de la re-uniión. Cf. KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, ed.cit. *Temor y temblor*, ed.cit. y *Postscriptum a las migajas filosóficas*, ed.cit. RIMBAUD, *Correspondance*, en *Oeuvres Complètes*, ed.cit.

⁵⁰ A. BORER, *Rimbaud, l'heure de la fuite*, ed.cit. p.33

Cf. RENÉVILLE, *Rimbaud le Voyant*, ed.cit.

radical alteridad del ser sino que constituye la muestra de su carácter evasivo, que rebasa el alcance de la palabra al intentar nombrarlo. El ser es proximidad y lejanía, alteridad y fuga. Lo llamamos "y él viaja", se aleja, pero su promesa también nos está llamando. Y al intentar nombrarlo sólo podemos emplear palabras que no lo contienen, que lo expresan de forma negativa, que no lo alcanzan. Por eso, según Rimbaud, frente a nuestro afán de conocimiento, el ser aparece como lo Desconocido; frente a nuestra precaria condición y nuestra brevedad aparece como la Eternidad; y como lo ilimitado, frente a nuestras convenciones y nuestras fronteras. Es el no-lugar, la huida, en donde se vuelve imposible establecer una permanencia y hablar de un ser fijo y estático. Puesto que él es —dice el poeta— el dios por venir, el amor que está por reinventar.⁵¹ Y es también la abertura que deja su paso, donde se confunden los extremos en una sola profundidad; pues es paradójicamente de este abismo, de este silencio, de donde surge la flama que alimenta la palabra poética.

El silencio de esta "Noche sagrada", de este abismo, constituye también nuestro aliento: del cual surge, se sostiene y respira, vive y se consume la palabra. La poesía, en tiempos de ausencia y de miseria, no deja de perseguir, de acechar, y de indicar una ruta. En esta Noche "de invierno", de peregrinaje, se vuelve necesario mantener encendida la llama -y el aliento-, "de mirada en mirada" y a pesar de "nuestros sentimientos cansados". Hay una ausencia de lo divino que se vive, en su proximidad, en su lejanía y en su continua evasión, como experiencia de lo sagrado. Por ello hay que seguir la cercanía del dios, asediado, y estar de pie "bajo las mareas y en lo alto de los desiertos de nieve." Porque la luz sólo ha de surgir en el asentimiento de esta oscuridad.

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au châteu, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le hêler et le voir, et le renvoyer, et, sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.⁵²

(Él nos ha conocido a todos, y a todos nos ha amado. Sepamos, esta noche de invierno, de cabo en cabo, del polo tumultuoso al castillo, de la multitud a la playa, de mirada en mirada, fuerzas y sentimientos cansados, llamarlo desde lejos y verlo, y despedirlo, y, bajo las mareas y en lo alto de los desiertos de nieve, seguir sus vistas, sus alientos, su cuerpo, su día.)

⁵¹ RIMBAUD, "Delires II", ("Delirios II") en *Une Saison en Enfer*, ed. cit.

⁵² RIMBAUD, "Génie" ("Genio") *op. cit.* (el subrayado es nuestro)

CONCLUSIONES

Las conclusiones que se derivan del presente trabajo de investigación no siguen de manera estricta el orden de los capítulos, sino que se presentan como las notas temáticas generales que caracterizan mi reflexión sobre la poesía romántica.

La experiencia poética como búsqueda y expresión de la verdad.

A partir de la perspectiva de los románticos, resulta imposible hablar de poesía identificándola a una 'disciplina' literaria que designaría la teoría de la creación de ciertos textos. Primordialmente, la poesía es entendida como experiencia de exploración y búsqueda: en ella acontecen y se expresan las interrogantes más profundas del ser humano. Esta búsqueda posee un sentido filosófico, pues a través de la palabra se busca la comprensión y la verdad. Resultaría difícil delimitar el ámbito poético y el filosófico: ambos confluyen en una sola experiencia que los románticos llaman justamente poesía. Al retomar el mito platónico de la caverna se hace evidente esta confluencia. En el prisionero que se evade de la prisión de la apariencia en busca de la luz verdadera, los románticos reconocen la forma de su propia aventura. Pues la poesía niega lo aparente y lo limitado en virtud del acceso a una Visión mayor que de cuenta de la configuración del universo, y del destino humano.

Siguiendo aún el relato platónico, la poesía romántica se afirma también como una experiencia de trascendencia y transgresión. Es un constante rechazo de las convenciones y de las fronteras, de los esquemas tradicionales del conocimiento, de las distinciones en las que se cifra el mundo. Es por eso que el poeta aparece como el transgresor, como el rebelde, identificándose a diversos personajes míticos que se afanan en superar los supuestos límites de lo humano para acceder a lo divino. Y es también a partir de esta actitud que la búsqueda poética toma la forma de un viaje hacia 'lo desconocido', de un proceso alquímico, o de una confusión de sensaciones y percepciones (sinestesia). La experiencia romántica entraña, en su impulso por alcanzar la verdad, la rebeldía y la transgresión. Es siempre ruta, y trascendencia.

Si la poesía se reconoce como actividad de búsqueda de la verdad, esto no quiere decir que le sea necesario transformarse en un 'instrumento' preciso de

conocimiento. Pues más que de una teoría epistemológica, sería necesario hablar de ella como 'revelación'. El esquema tradicional del conocimiento que distingue entre un sujeto cognoscente y un objeto conocido, no halla aquí su validez. Pues la visión romántica de la verdad, en tanto unidad que subyace a la multiplicidad de lo aparente, supera dicha distinción. Es por ello que la verdad acontece como '*aletheia*', como de-velamiento. No es el discurso adecuado y claramente comprensible del entendimiento respecto a una 'cosa', sino la revelación, a través de la palabra, de un misterio, del misterio del ser. La verdad es, con los románticos, un retornar a la unidad, una vivencia de reunión y de armonía con el Todo, sentida y expresada en la palabra.

El escenario, la comprensión parcial y el mundo desacralizado.

El poeta experimenta al mundo como un ámbito de limitación, de visión parcial, cerrado al impulso de comunión propio de la palabra poética. En un espacio así configurado, la vida del hombre se reduce a la labor cotidiana y egoísta; en él se acrecienta el aislamiento y se niega toda forma de trascendencia, y todo afán de re-uniión. El mundo es una prisión similar a la caverna del relato platónico. De ahí que la existencia del poeta se torne desesperación y hastio (*spleen*) y por ende, necesidad de huida.

En este mundo cotidiano, la comprensión de la realidad se halla expresada en la distinción de los entes, en la validez de su carácter funcional, en la eficacia. La realidad encuentra en ello su explicación y su definición. Esta comprensión aparece, desde la perspectiva romántica, en su parcialidad: el análisis y la explicación de los entes no corresponde a una Visión del ser. La palabra poética entraña en sí misma la diferencia, niega el principio de no contradicción, y se abre a una Visión del universo donde todo es eco, donde todo halla su contradicción y su silencio. El poeta no pretende 'explicar' sino dar cuenta de una experiencia originaria en la cual el hombre participa y se compenetra, a través del asombro de la palabra, con el ser. Es una experiencia de unidad y de misterio, pues la expresión poética muestra y cifra a un ámbito que, sosteniendo toda posibilidad de surgimiento de los entes, rebasa cualquier afán de explicación. El ser, en su carácter de apertura y misterio, es in-explicable.

Lo que el mundo cotidiano rechaza es la diferencia: lo oscuro y lo enigmático propio del hombre y del ser. Al rechazar dicha alteridad, el ser humano en su afán

de explicación y de definición se cierra a la participación común. La poesía romántica responde a un impulso de re-uniión, a un impulso religioso. Es por ello que todo saber que excluye la diferencia desemboca en el aislamiento y en la escisión. El mundo se encuentra, así, desacralizado: hay un conocimiento pero "ya no hay dioses"; pues se ha negado la posibilidad de experimentar al universo en su unidad, de responder al llamado de lo ajeno, de lo misterioso, presente en toda experiencia poética y humana. La vivencia poética es una apertura a la comunión y al misterio del ser. El mundo cotidiano se reduce a la distinción y, por ello, al aislamiento y al exilio.

La escisión de la personalidad y la superación de la subjetividad.

Una de las preocupaciones primordiales de los románticos es la conformación de la subjetividad. Pero, dicha reflexión, no desemboca en un discurso sobre la configuración de la conciencia o del *cogito*, sino que se muestra más bien como una experiencia de búsqueda y desgarramiento. El poeta se identifica a diversas figuras que nos muestran la dinámica inherente a toda 'subjetividad': se identifica a un ave exiliada por tierra, a un rostro que se desdobra en el espejo, a un peregrino sin refugio que vaga incesantemente. La experiencia del desgarramiento es común a estas figuras: en el poeta inmerso en el mundo de la limitación y del hastío, se halla una personalidad doble, enfrentada a sí misma, contradictoria. Pues al distanciar al hombre de su experiencia originaria, que es comunión y mutua pertenencia en el ser, la interioridad misma se desdobra, transida entre su impulso de reunión y su necesidad de persistir en el mundo.

En cualquier caso, frente a la vivencia de la reunión, cualquier forma de subjetividad se revela rápidamente como una máscara. Pues el 'yo' no posee, en estricto sentido, ni autonomía ni 'sustancia' más allá de su capacidad de confusión con todo lo viviente. Podría decirse entonces que lo propio de la subjetividad consiste en con-fundirse, en volverse voz y eco de la vibración que anima al universo. El *cogito* de la experiencia poética es un 'yo' que deviene Otro: "yo ES Otro". La subjetividad no es más que un estado de tránsito, de trascendencia, que partiendo del falso egoísmo y de la falsa autonomía, se hunde en la vivencia de la mutua participación de todos los seres. Semejante al proceso de la experiencia mística, el 'yo' del romántico es abandono y renuncia, en virtud de la Visión y de la penetración de y en la común experiencia del ser, de lo sagrado.

El 'yo' sólo emerge para volverse Otro, para retornar a la alteridad y al mutuo encuentro. El 'yo' es sólo un paso hacia la experiencia religiosa, hacia la experiencia originaria del ser. Pero no se trata, sin embargo, de una trascendencia *meta-física*: la 'otra vida' es aquí mismo y no en un plano separado de lo humano. Porque la poesía no busca la inmortalidad del individuo sino la Visión de lo divino en la alteridad, en la presencia del Otro. Es por ello que la vivencia religiosa se confunde con el erotismo y el amor, con el encuentro del ser amado. Los ojos de Dios se iluminan en la mirada del Otro, del próximo, del *prójimo*. El 'yo' desaparece, naufraga en el mar del encuentro, y sólo en ese momento ES, comienza a ser, vertiéndose y confundiéndose en la comunión con el Otro.

La apertura del instante, experiencia de la alteridad y de la eternidad.

En la poesía romántica acontece una comprensión particular del tiempo que difiere del tiempo histórico entendido como continuidad y avance, así como del transcurrir irrefrenable de los relojes y los calendarios. Si la historia se concibe como un proceso lineal en el que el pasado señala la configuración del presente y éste último a su vez se dirige hacia la conformación del futuro, el tiempo poético, en cambio, se presenta como un tiempo vertical que no transcurre sino que abre la percepción del origen a través del instante. El instante es un momento de apertura pues en él confluyen el principio y el fin, la muerte y el renacimiento, en él se muestra al ser en su radical tensión, en su carácter originario. El instante es, así, el espacio de la Visión, en el que todos los momentos se confunden.

La poesía se expresa, así mismo, como recreación del mito, como ceremonia ritual. En el mito acontece una realidad originaria, en él se muestra la relación del hombre con lo sagrado, con los dioses. La poesía romántica se apropia en la palabra esta experiencia, construyendo así el escenario de la vivencia religiosa, de la comunión. De esta forma, el *retorno* poético hacia lo originario no debe entenderse como regreso o nostalgia sino como recreación, en el instante, de la experiencia originaria del ser. Ésta se experimenta a través de la superación del tiempo cronológico, en la confluencia de todos los momentos, en uno solo, en el erotismo como superación de las distancias, en la apertura de la mirada que todo lo descubre único, primero, y eterno. La poesía abre así el instante de la Visión y de la eternidad.

No obstante, aún cuando el tiempo de la poesía se halle inmerso en la historia, la relación con ésta toma una forma peculiar. El instante posee una

preeminencia ontológica respecto al tiempo histórico: la palabra poética no sólo recrea el momento del origen, sino que al hacerlo también señala la condición de la época en relación al alejamiento o a la cercanía respecto a la experiencia de lo sagrado. Es por ello que el poeta romántico advierte que la actual es una época marcada "por la lejanía del dios". De ahí que el hombre se encuentre en un tiempo de miseria espiritual, en una 'Noche del mundo' desde la cual se vuelve necesario buscar el rastro de los diosesidos.

El viaje romántico, poesía y conocimiento.

Los románticos consideran a la experiencia poética como vía privilegiada de acceso al conocimiento. Dicha experiencia no consiste en un proceso argumentativo o conceptual sino que es más bien una revelación que acontece generalmente en la vivencia onírica. A través del sueño es posible acceder, para el romántico, a la Visión de la unidad que subyace a la multiplicidad y a la limitación de la apariencia y del mundo cotidiano. Pues el aspecto nocturno y más o menos inconsciente de la existencia humana, constituye una forma de comunicación, de videncia. El poeta, al cerrar los ojos a la existencia diurna, se vuelve un vidente: su mirada penetra y se identifica en la configuración del universo. Por eso el sueño, desde esta perspectiva, posee un carácter revelador y cósmico.

Lo que subyace a esta consideración de la experiencia onírica como conocimiento es la revalorización de la Imaginación como una potencia activa y creativa que, más allá de la simple asociación arbitraria de imágenes o de recuerdos, constituye una vía de percepción de la participación mutua. Imaginar es crear, pensar y conocer: comunicarse con la vida del Todo, por medio del símbolo y de la palabra. A través de la Imaginación, la experiencia humana se transforma en comunión, y en visión de esta compenetración. Es por ello que la infancia, en tanto estado de apertura y de 'encantamiento' lejano a toda conceptualización del mundo, constituye una vivencia privilegiada de la unidad, una auténtica revelación del carácter sagrado de la comunión del universo en todos sus seres. La infancia es una revelación, una re-ligión con los dioses. En cierto sentido conocer es estar lleno de *entusiasmo*, es estar poseído por los dioses.

En la experiencia poética confluyen, para el romántico, varias formas de búsqueda. La creación poética puede identificarse así con el proceso alquímico que transforma la materia impura en el oro de la Visión, pero igualmente con la revalorización del mito, con la vivencia erótica del encuentro, o con la

transformación del lenguaje y, por ende, de la vida. En todos los casos, la búsqueda es una transformación constante, un viaje de superación de las fronteras y las convenciones. La aventura poética de los románticos es primordialmente un viaje, un tránsito hacia la alteridad, hacia 'lo Desconocido'. En este sentido, es posible afirmar que la poesía romántica reconoce la necesidad de replantear el pensamiento como ruta y trascendencia hacia lo Otro, como un pensar en y desde lo Otro. Por eso el poeta está siendo llamado constantemente: hay en él una sed esencial, una necesidad de ser, y de ser otro.

Palabra poética y experiencia ontológica.

Los románticos replantean el valor y el poder de la palabra. El poeta se reconoce como el primer hombre sobre la tierra: ante él nada ha sido aún visto ni nombrado, todo lo llena el misterio. En este estado primero, en esta condición precaria, la palabra surge del asombro. El poeta siempre acaba de llegar, y nada 'sabe' de antemano: todo lo que mira surge, se ilumina y se desvanece por vez primera. La palabra responde a esta dinámica, a esta renovación continua: es palabra originaria, asombrada. Es un proferir y un eco, una voz que viene de fuera, que atraviesa y hace vibrar los labios, que ilumina y se oscurece. Es por ello, que la poesía es palabra de fuego: en la llama todo viene a la luz y se hunde nuevamente en la sombra; en el instante del asombro, todo vibra y canta.

El lenguaje es el más valioso de los bienes humanos porque en él el hombre da testimonio de sí mismo, y de su experiencia. El lenguaje es también escuchar y proferir un canto. La voz poética, en la cual el lenguaje acontece como el habla más auténtica, es un ligar al hombre con la vibración del ser. La palabra poética posee, por ello, un profundo sentido ontológico. Pero igualmente, el lenguaje constituye el más peligroso de los bienes, pues en la palabra existe el riesgo del olvido que impediría al hombre ligarse con el ser. Cuando el lenguaje no se manifiesta como experiencia de comunión, cuando sólo se nombra al ente o a lo aparente, acontece entonces el desgarramiento, la traición. Por eso la palabra entraña el peligro y la angustia: la posibilidad de perderse en el ámbito de los entes, el riesgo de perder el sentido del destino, el riesgo de la aniquilación, de la Nada.

La experiencia del ser que acontece en la poesía no puede pensarse en el sentido de un sistema argumentativo y conceptual. Pues es más bien una vivencia de comunión que solamente puede expresarse en la propia palabra poética. Para

los románticos, la palabra no explica ni define sino que muestra, sugiere y también calla: es una vibración, un canto habitado por el silencio. Así, en la poesía el ser acontece como palabra y silencio; experiencia de lo decible y de lo inefable, experiencia del asombro y del misterio, de la alteridad que nos habita y nos constituye.

La Visión de la unidad, el tejido de las correspondencias.

La Visión de la unidad se expresa, para los románticos, como una analogía universal, como universo de correspondencias. Tal vez, más que concebirla como visión habría que decir que es una escucha, una prosodia. Todo se corresponde en el universo porque todo vibra y canta. El poema hace patente en la palabra esta vibración y este canto. Porque el universo mismo es un texto poético, musical, que acontece y se cifra en la palabra. Así, la analogía universal, más que un sistema o una teoría, constituye una experiencia de la realidad como unidad de contrarios, como armonía de acordes, como comunión.

El principio que sostiene esta experiencia es el reconocimiento de la Naturaleza como fondo último del que surge y al que se reintegra todo ente. Ésta es experimentada por los románticos como *Physis*: es decir, en tanto horizonte y apertura del ser. Por esta razón, la *Physis* no puede ser explicada en tanto objeto, pues ella misma constituye el espacio del surgimiento y la ocultación. La Naturaleza posee un carácter divino: es el "templo de vivientes columnas" en el que todo canta y se responde, en el que todo nace, muere y resurge. De ahí su identificación con la diosa madre y con sus diversos rostros y nombres. El poeta romántico reconoce en su experiencia de la Naturaleza, la vivencia de la unidad y del carácter sagrado del ser.

En el ámbito de la analogía universal los límites entre el proferir y el escuchar se confunden, no se alcanza a distinguir quien habla y quien oye. Porque todo es voz y eco, porque toda palabra forma parte de una sola y múltiple vibración que se con-funde. En estricto sentido, el poeta no es un creador o un autor, sino un *médium*: en su voz se expresa un acorde de la armonía universal; la palabra poética lo hace reintegrarse a la unidad. Escribir es escuchar una voz, ajena y próxima, seguir su llamado, dejarlo vibrar en el poema. La poesía es, por ello, experiencia de la con-fusión y de la alteridad. Ser la voz del otro, volver a ser, al ser.

La muerte de Dios y la visión del vacío.

Frente a la experiencia de la unidad y del universo de las correspondencias, en la poesía romántica se experimenta también la visión del vacío, de la falta de fundamento. Al derrumbarse el tejido de la analogía universal, se presenta el horizonte de un universo caótico, flotando a la deriva, sin sostén alguno. Esta visión se manifiesta, para el poeta romántico, como muerte y ausencia de lo divino, y abre para el hombre un horizonte desolado cuya dinámica parece conducir a una aniquilación irredimible.

La experiencia de la muerte de Dios, se expresa de dos formas y acontece en dos momentos. Primeramente, al reconocerse la ausencia de los dioses paganos, de las divinidades tutelares de la Naturaleza: es el lamento que anuncia que "el gran dios Pan ha muerto". La experiencia de la unidad en el seno de la Naturaleza se desvanece; hemos expulsado a los dioses, nos hemos alejado de la comunión primera, nos hemos escindido del ser; y sin embargo creemos haber alcanzado la autonomía y el saber al prescindir del reconocimiento de los dioses. Hemos dejado de habitar en "el templo de vivientes columnas." La palabra poética cesa de ser entonces voz y eco para transformarse en canto de melancolía que anuncia el desgarramiento y reclama la re-unión. Es el lamento de la 'flauta de Pan', la música de la disonancia, de la escisión.

En segundo término, la experiencia de la muerte de Dios se refiere a la agonía y a la desaparición del Dios único, padre y creador. La poesía romántica se vuelve un 'evangelio' negativo que, en lugar de anunciar la redención y la persistencia de un fundamento divino sosteniendo la existencia humana, reconoce la falta de dicho fundamento y la consecuente caída en la contingencia y en el caos pues 'Dios ya no es'. El 'Cristo' romántico anuncia a los hombres la condición de orfandad y de sufrimiento inútil que caracteriza entonces la existencia. El Dios que era, ya no es: el poeta se pregunta, por tanto, si habrá de surgir un 'nuevo dios'; pero la respuesta a dicha interrogante es imposible pues sólo podría haber venido del mismo Dios muerto. Ante la ausencia divina y el horizonte vacío que ella abre, el romántico se pregunta por el sentido de su vida y llega incluso a afirmar que, ante el silencio de la divinidad no queda más que oponer el desdén o el desprecio.

La creencia en un fundamento de la realidad se revela, con la experiencia de la muerte de Dios, como una ilusión. El ámbito de lo humano se presenta entonces como un espacio desolado, abierto a todas las posibilidades, sin rutas ni

referencias. ¿Se debería 'crear' otra ilusión que sustituyera este vacío? Tal posibilidad resulta inútil y falta de sentido. Es este el horizonte que abre la ausencia divina, el nihilismo, la falta de valores y de referencias y el riesgo de una aniquilación definitiva. Porque al sumergirse en el vacío, surge en el hombre el riesgo de la autodestrucción, del suicidio. Si no tenemos padre, si cada uno es 'su propio creador', ¿por qué no habría de ser también su propio 'Ángel exterminador'?

La ausencia sagrada y el peregrinaje.

A partir del reconocimiento de la ausencia de lo divino, la poesía romántica anuncia un tiempo nuevo. Es un tiempo de miseria, de indigencia espiritual, doblemente precario, transido entre el 'ya no más' de los dioses idos y el 'aún no' del dios por venir. Esta época es reconocida por el poeta como la *Noche del mundo*, pues en ella emerge un horizonte de ausencia, de pobreza y de incertidumbre. Pero la mayor miseria de este tiempo, así como su máximo peligro, radican en la inconsciencia humana ante la pérdida de la experiencia de lo divino. El punto más oscuro de esta Noche surge ahí donde el hombre no experimenta más la necesidad de reunión, de comunión con lo divino, con el ser. Por eso la palabra poética expresa la escisión y el desgarramiento, pero también el impulso de seguir los trazos que nos han dejado los dioses idos. La poesía se vuelve entonces invocación y ruta.

Así pues, lo que resulta necesario asumir en esta *Noche del mundo*, es justamente la ausencia de lo divino: en esta asunción radica la única experiencia posible de lo sagrado. La poesía es palabra de re-uniión, palabra religiosa; y por ello y para que todo impulso de retorno fructifique, habrá que reconocer plenamente la ausencia como vacío y pérdida. Porque sólo en el mutuo alejamiento de los dioses y de los hombres se conforma la experiencia religiosa del hombre en el tiempo de miseria espiritual.

Ante la interrogante que se pregunta por el sentido del poeta y de la poesía en tiempos de indigencia, emerge la imagen del hombre como errante y peregrino. Lo único que queda de los dioses idos son los rastros de su presencia: en ellos, el poeta reconoce la única referencia a seguir en su ruta por la *Noche del mundo*. La poesía deviene entonces actividad de exploración y búsqueda, errancia y peregrinaje. Pero en la asunción de este vacío, en la experiencia del abismo que abre la ausencia, surge también el aliento que alimenta la palabra poética. Aliento

que persigue incesantemente al dios por venir: pues en su proximidad y en su lejanía, nos siguen llamando "sus alientos, su cuerpo, su día."

Apéndice I : Reflexiones sobre la noción de Imaginación.

A continuación se presentan algunas reflexiones acerca de la noción de Imaginación que permiten la ubicación de la experiencia romántica respecto a este tema. En primer lugar, se abordan de manera general, algunas de las consideraciones que permiten ya sea la depreciación de la Imaginación en tanto facultad que induciría al error o a la falsedad, ya sea la valorización de ésta en cuanto forma privilegiada de conocimiento. En segundo término, se desarrollan dos comentarios respecto a la relevancia de la Imaginación y el sueño a partir del pensamiento de Jung y de Bachelard, quienes, sin duda, en la elaboración de sus respectivas obras, se vieron fuertemente influenciados por la experiencia romántica.

1. Depreciación y revalorización de la noción de Imaginación.

De acuerdo a la definición más común y usual del diccionario¹, la Imaginación es presentada como una facultad que se constituye de dos características esenciales: en primer lugar, imaginar consiste en la retención de las simples impresiones de alguno o varios objetos que no se hallan necesariamente presentes ante la percepción. En segundo lugar, imaginar consiste en el arreglo y la combinación de estas impresiones bajo una nueva forma que no se halla precedentemente en la percepción misma. Esta asociación puede formarse, aparentemente, de manera arbitraria o contingente. La imaginación se define entonces como la capacidad de retener impresiones (y en ello se apela a la memoria) y de asociarlas en la síntesis de una imagen. Esta nueva imagen posee un carácter ficticio en relación a la percepción misma, pues al derivarse del recuerdo y de la asociación, el objeto percibido y su configuración se hallan ausentes.

La Imaginación es la facultad de inventar, de concebir una imagen, aunada a la capacidad de dar 'vivacidad' (o apariencia de realidad) a esta nueva representación. Siguiendo la reflexión de Pascal, la imaginación es considerada por el filósofo francés, como una de las "*potencias engañosas*" ("*puissances trompeuses*") que, al desviar el curso correcto de la razón presentando imágenes con apariencia de realidad, impiden la consecución efectiva del conocimiento. Dice Pascal:

¹ Se siguen aquí las definiciones que aparecen en J. Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía y en Littré, Dictionnaire de la langue française

(La imaginación) ...es esta parte dominante en el hombre, esta ama del error y de la falsedad, aún más engañosa puesto que no lo es siempre. (...) es esta soberbia potencia enemiga de la razón que se complace en controlarla y en dominarla.²

Las imágenes –afirma Pascal- se presentan como una continuación de las sensaciones, asociadas de manera más o menos arbitraria, sin obedecer necesariamente a una legalidad racional; y por ello, constituyen la fuente 'del error y de la falsedad'. De esta forma, se presenta una distinción clara entre las funciones de la Imaginación y de la razón en relación al conocimiento. Pues, mientras que la Imaginación hace aparecer, de acuerdo a su capacidad de 'vivacidad', una imagen ficticia o ilusoria como real, la razón debe guiarse de acuerdo a las percepciones reales y presentes evitando así formular juicios a partir las 'falsas' imágenes. Así, la Imaginación es asociada a la fantasía, a la irrealidad y a la ilusión, en tanto que la razón se dirige hacia el conocimiento verdadero, y por ello, no puede fiarse de las 'falsas' impresiones provocadas, justamente, por la facultad de imaginar.

A partir de estas consideraciones, la depreciación de la Imaginación se presenta, principalmente, de dos formas. En primer lugar, hay una desvalorización respecto a lo real: pues la Imaginación se constituye a partir de lo 'real ausente', sintetizado y degradado en la asociación a partir del recuerdo. En segundo lugar, hay una depreciación respecto a la propia razón en tanto auténtica vía de conocimiento : porque en tanto 'potencia engañosa', la Imaginación es capaz de condicionar y de oscurecer el juicio correcto, puesto que surge de la mera sensación, de la impresión meramente corporal, y de una asociación contingente.

La Imaginación, por tanto, no se encuentra en la vía del auténtico conocimiento, sino más bien del lado de la mentira y de la ilusión, "su acción –dice Pascal- es tan perniciosa como la serpiente del Edén."³ Pues todo juicio correcto sólo podría construirse a partir de la percepción auténtica y de la guía de la razón.

² B. PASCAL, Pensées, (edición de L. Bruschi) sección II, 82. (el subrayado es nuestro) El mismo tipo de consideraciones respecto a la imaginación como fuente del error y de la falsedad aparece en N. MALEBRANCHE, La recherche de la vérité, sección II "De l'imagination" Se han tomado aquí los ejemplos de Pascal y de Malebranche, pero tal vez no sería atrevido afirmar que la depreciación de la imaginación constituye una de las características comunes de la filosofía racionalista: es decir de toda filosofía que supone el privilegio del uso de la razón en la conformación del conocimiento.

³ Ibidem. Evidentemente, hay numerosas resonancias bíblicas en el pensamiento de Pascal. Al respecto, sería necesario recordar que ya en la propia Biblia, aparece una condena en contra de la facultad de 'crear imágenes'. Cf. Éxodo, 20, 4: "No te harás escultura ni imagen alguna de lo que

Por otra parte, la valorización de la Imaginación proviene, en primer término, de la consideración del hombre como una unidad, como un todo, como un microcosmos armonizado con el macrocosmos. No hay aquí distinción entre un ámbito propiamente corporal y otro espiritual o anímico, sino que la totalidad de los seres se hallan en una condición de participación mutua, reuniéndose en una sola sustancia. Estas nociones se desarrollan principalmente durante el Renacimiento a partir de las 'leyes de la analogía' que subsisten en el Esoterismo y en la Alquimia, y que sostienen la idea de una sola sustancia universal o 'Anima mundi'.⁴ Al sostener la unidad de la sustancia, el pensamiento renacentista supone una íntima comunicación entre el hombre y el universo como elementos de un solo tejido. Dicha comunicación se da, primordialmente, a través de la Imaginación en tanto ella permite percibir de manera intuitiva, en símbolos o en alegorías, la unidad de lo real. Así, la Imaginación es concebida como una vía privilegiada de acceso al conocimiento y la universo mismo.

Estas nociones renacentistas permearon fuertemente la poesía romántica, al igual que el simbolismo, principalmente en cuanto al valor y a la función que cumple la experiencia onírica como forma de conocimiento. Es así que encontramos la consideración de la Imaginación en la poesía, como un "medio irregular de conocimiento metafísico"⁵ que permite la percepción y la mutua compenetración con el universo en tanto tejido de correspondencias. La Imaginación permite así, desde la perspectiva de los románticos, el reconocimiento y la experiencia de la unidad.

Para el alma romántica, imaginar es todo junto, creer y conocer; es participar en la vida del gran Todo.⁶

O, como lo expresa el propio Baudelaire, al recalcar el papel primordial de la Imaginación en tanto vía de acceso al auténtico conocimiento:

La imaginación es la reina de lo verdadero⁷

hay arriba en los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra." (el subrayado es nuestro)

⁴ Respecto a estas afirmaciones, se sigue aquí el análisis del pensamiento renacentista que realiza F. YATES en su obra *Giordano Bruno y la tradición hermética*.

⁵ M. RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, ed.cit. Introducción.

⁶ *Ibidem*.

⁷ BAUDELAIRE, "Curiosités Esthétiques" en *Salon de 1859. Oeuvres Complètes*, ed.cit. El interés primordial del presente Anexo no es el de presentar nuevamente el análisis de la poesía romántica

Una rehabilitación similar se presenta, ya en el siglo XX, a partir del movimiento surrealista. Desde la perspectiva de dicho movimiento, se afirma que si bien el hombre "vive aún bajo el reino de la lógica"⁸, ésta no se aplica más que a la resolución de problemas sin interés: pues sólo a través del desencadenamiento de la Imaginación será posible acceder a una comunicación con aquello que permanece oculto ante la conciencia, con 'lo prohibido'. (*le terrible interdit*). Lo que permitiría al hombre la Imaginación, en este sentido, sería la comunicación con el ámbito de lo inconsciente, en el que todo adquiere una configuración y un sentido distintos. Este 'vaso comunicante' permite al ser humano el acceso a la experiencia de la vida como un todo.

La revalorización de la noción de Imaginación se expresa, con los surrealistas, mediante dos experiencias consideradas primordiales. La primera es-lo que ellos mismos nombraron como 'escritura automática' (*écriture automatique*) y que consiste en:

El dictado del inconsciente en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral.⁹

Así, por medio de la 'escritura automática', se llega a la elaboración de una imagen cuyo carácter arbitrario, lejos de inducir a la falsedad o al error, constituye la reunión de elementos que, en la percepción conciente, se presentan como lejanos e incluso contradictorios. Estas imágenes, al caracterizarse como la reunión de elementos contradictorios, revelan entonces la íntima relación que constituye la realidad oculta a la percepción conciente. De esta forma, para los surrealistas, la 'escritura automática', constituye el diálogo entre el hombre conciente y la parte misteriosamente perdida de él mismo —el inconsciente— que secretamente se comunica con todo el universo.

La segunda experiencia de revalorización de la Imaginación es "el azar objetivo" (*le hasard objectif*) que consiste en un conjunto de fenómenos que, escapando a toda conexión causal o lógica, se constituyen como las señales de

que se desarrolla en la presente Tesis, sino el de reflexionar sobre la noción de imaginación, ubicando en dicha reflexión el lugar de los poetas románticos y enriqueciendo así el presente trabajo de investigación..

⁸ A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, 1er manifeste, 1924, Gallimard.

⁹ *Ibidem*.

una 'vida maravillosa' que vendría a revelarse intermitentemente en el curso de la existencia cotidiana.¹⁰ Estos fenómenos, según los surrealistas, acontecen como premoniciones, como encuentros inesperados, o como experiencias de algo ya vivido –los 'déjà vu' y los 'déjà vécu'. A través de estos acontecimientos, el hombre deja de percibir la realidad en su carácter distinto y diferenciado, y se percata de la persistencia de una conexión secreta entre los más mínimos detalles de una existencia. Así, la función primordial del 'azar objetivo' consiste en:

(...) determinar la existencia de un punto supremo en el que cesan las contradicciones entre lo real y lo imaginario. (...) un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, ...cesan de ser percibidos contradictoriamente.¹¹

2. Arquetipos, sueños y símbolos. (C. G. Jung)

Al reflexionar sobre la noción de Imaginación, es necesario detenerse en la caracterización de la experiencia onírica en tanto una de las manifestaciones primordiales del imaginar, tal como lo experimentaron los poetas románticos. Al respecto, resulta de suma importancia la reflexión de Jung, derivada no sólo de su formación psicoanalítica sino, y de manera primordial, de su estudio de las mitologías y de los símbolos. Esta reflexión halla enormes vínculos con la poesía romántica, principalmente en la relevancia que reviste la experiencia onírica como vía de comunicación con el universo. El autor suizo sostiene que el origen de ciertos sueños no es el recuerdo individual sino que provienen del Inconsciente en tanto receptáculo de una memoria colectiva que encontraría sus raíces en los mitos y las cosmogonías antiguas. Por ello, Jung afirma:

(los sueños) ...nacen de un espíritu que no es del todo humano, sino que se asemeja, más bien, aun murmullo de la naturaleza, al espíritu de una bella y generosa, pero también cruel, diosa. Si queremos caracterizar este espíritu, sin duda nos acercaremos más a él dirigiéndonos hacia las mitologías antiguas o hacia el mundo fabuloso del bosque primitivo que considerando la conciencia del hombre moderno.¹²

Desde esta perspectiva, es posible considerar que el proceso de civilización ha separado, y finalmente cortado la conexión entre la conciencia y los instintos, y

¹⁰ *Ibid.* 2e. Manifeste, 1930. En diversos relatos de los surrealistas se presentan justamente estas manifestaciones del 'azar objetivo'. Las dos obras más relevantes al respecto son, sin duda, Nadja del propio Breton y Le paysan de Paris de Louis Aragon.

¹¹ *Ibidem.*

¹² C.G. JUNG, Essai d'exploration de l'inconscient (Ensayo de exploración del inconsciente) versión francesa de L. Deuschmeister, ed.cit. p.78

con ello, entre la conciencia y los sueños. Con ello, piensa Jung, la conciencia humana se ha empobrecido, pues los símbolos que se transmiten mediante el sueño constituyen los 'mensajes indispensables' de la parte instintiva a la parte racional del espíritu humano. Porque en esta conexión se halla, sin duda, el acceso a la memoria más antigua, y al mito, como formas de experiencia de la unidad del universo.

Para Jung, por tanto, existe una *psyché* primitiva o arcaica, que él mismo caracteriza como Arquetipo: ella constituye el fundamento del espíritu humano de la misma forma que el cuerpo encuentra su tipo más general en la estructura del mamífero. No obstante, el Arquetipo no puede entenderse como una imagen fija sino como una tendencia en la cual se representa la diversidad de símbolos y de mitos. Dichas representaciones pueden variar, pero su esquema fundamental subsiste. Los Arquetipos reaparecen, por ello, en diversas civilizaciones, pero de manera aproximadamente similar: tal es el caso de los símbolos de 'la Noche de los tiempos' o del 'caos originario'. Así, las estructuras arquetípicas se presentan como formas dinámicas manifestándose, a través de distintas épocas, por medio de "impulsiones igualmente espontáneas que los instintos."¹³

Desde estas consideraciones, es posible afirmar que el inconsciente humano se halla justamente guiado por estas tendencias instintivas, es decir, por los propios Arquetipos: pues en ellos es posible encontrar, según Jung, el origen de los mitos, de las religiones y de las cosmologías. Las experiencias religiosas o mitológicas surgen y perviven puesto que el Arquetipo —manifiesto en el mito y en el símbolo— antes de constituir un 'objeto de reflexión', constituía la fuerza psíquica que animaba y regia la existencia del hombre:

En realidad, los hombres de antaño no reflexionaban sobre sus símbolos, sino que vivían y estaban inconscientemente animados por su significación.¹⁴

Si bien el hombre se halla en su existencia empujado por estímulos exteriores, es verdad que también se halla determinado por fuerzas interiores que resultan prácticamente imposibles de asimilar. Estas fuerzas provienen de una fuente profunda, que no está alimentada por la conciencia racional, puesto que escapa a su control. En las antiguas mitologías, dichas fuerzas eran llamadas *manes*, *espíritus*, *demonios* o *grosos*. El hecho de que la conciencia haya dejado de reconocerlas, no significa —piensa Jung— que hayan dejado de manifestarse y de ser activas en la vida del hombre.

Como se mencionaba anteriormente, el proceso de civilización ha cortado la conexión entre la conciencia y las fuerzas instintivas del inconsciente. Esta escisión no sólo ha empobrecido la conciencia humana, sino que al hacerlo, ha

¹³ *Ibidem*, p.131

¹⁴ *Ibidem*, p.138

despojado a las cosas de su 'numinosidad' y de su misterio. Por eso, en el mundo actual, dice Jung, "ya nada es sagrado a nuestros ojos."¹⁵ Pues en un ámbito dominado y regido por la mitología y sus símbolos, los principios arquetípicos eran vividos y honorados a través del rito, lo cual mostraba, al menos, la importancia psíquica que estos principios tenían para el hombre: en nuestra época, en cambio, mitos o arquetipos son considerados como conceptos abstractos, sin una conexión vital con el propio ser humano.

De esta forma, al perder la conexión con las fuerzas arquetípicas del inconsciente, -expresadas a través del sueño, del símbolo y del mito, revividas continuamente en el rito- el ser humano ha abandonado la posibilidad de la experiencia de lo sagrado, y de la mutua participación en el cosmos. Desde este horizonte, lo que caracteriza, por tanto, la época actual es la vivencia del aislamiento y la desacralización. Dice Jung:

El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no está más comprometido en la naturaleza, y porque ha perdido la participación activa e inconsciente con sus fenómenos. Y así, los fenómenos naturales han perdido lentamente sus implicaciones simbólicas. (...) Las piedras, las plantas, los animales ya no hablan más al hombre, y el hombre no se dirige más a ellos creyendo que puedan escucharlo. Su contacto con la naturaleza ha sido roto, y con ello ha desaparecido la energía afectiva y profunda que engendraba sus relaciones simbólicas.¹⁶

3. Ensoñación e Imaginación. (G. Bachelard)

Apoyado en sus propias lecturas de la poesía, lo mismo que en los planteamientos de Jung y de Merleau-Ponty respecto al sueño y a la Imaginación, Bachelard se esfuerza en la elaboración de una 'Fenomenología de la imagen poética', en la cual la Imaginación juega un papel primordial en tanto vía de acceso a la experiencia y a la comprensión de la unidad del cosmos.

De acuerdo con Merleau-Ponty, el hombre no puede ser considerado como una dualidad puesto que su propia experiencia del cuerpo -el cual no puede ser separado de la conciencia- revela la mutua penetración del hombre y del mundo. El filósofo francés rechaza así un dualidad definitiva entre un sujeto y un objeto, pues dicho esquema sólo puede proporcionarnos el pensamiento del cuerpo o el cuerpo en idea, pero nunca la experiencia total del cuerpo. El punto de partida de esta fenomenología es el 'ser en el mundo' (*l'être au monde*), experimentado a través del cuerpo como lugar de apertura y de participación mutua con el mundo.

¹⁵ *Ibidem*, p.146

¹⁶ *Ibidem*, pp. 163-164

Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mudo, esta carne es participada por el mundo, él la refleja, él camina sobre ella, y ella camina sobre él, pues ambos son en una relación de transgresión o de encabalgamiento.¹⁷

A partir de estas nociones, Bachelard define el *cogito* del soñador, es decir, el tipo de conciencia y de identidad que subsiste y acontece en la experiencia onírica o imaginativa. Así, lejos de una 'inconciencia' insalvable, en el sueño hay conciencia de sí, y simultáneamente percepción del mundo. Así mismo, entre ambos dominios, se presenta una 'vaporización' de los mutuos límites que desemboca en el reconocimiento del 'yo' en el cosmos. De esta forma, la conciencia de sí y la conciencia del mundo se reúnen en un espacio común, en la ensoñación: que constituye "un espacio homogéneo, pacificado; un espacio en expansión donde todo se convierte en la misma sustancia."¹⁸ Por eso, Bachelard afirma: "sueño al mundo, luego el mundo existe como lo sueño y yo al interior."¹⁹

La 'Fenomenología de la imagen poética' se caracterizaría entonces como este estado de participación mutua, en este espacio de compenetración entre el 'yo' y el mundo. Pues toda imagen poética, si en verdad lo es, se renueva continuamente manifestándose siempre como una 'ingenuidad' (*naïveté*) primera, como un estado de asombro y de 'encantamiento' (*émerveillement*) que se abre a la co-participación entre el hombre y el cosmos. De esta manera, nos dice Bachelard, es necesario considerar a la Fenomenología "como una escuela de ingenuidad y de encantamiento."²⁰

La ensoñación nos coloca, por tanto, en un estado de 'alma naciente', en una desnudez primera que constituye una especie de retorno al mundo de la infancia. Pues, piensa Bachelard, es a través de la mirada y de la experiencia onírica del niño que se revela la compenetración con el cosmos, el retorno al origen y a la unidad. Por ello, la 'Fenomenología' se define también como una 'filosofía ontológica de la infancia', de la que "se desprende el carácter durable de la infancia." Porque es en este estado de asombro y de apertura donde el hombre adquiere plena conciencia de su ser, y de su mutua pertenencia:

Hay que vivir, a veces es tan bueno vivir, con el niño que hemos sido. Uno recibe de él una conciencia de raíz. Todo el árbol del ser se reconforta. Los poetas nos ayudarán a encontrar en nosotros esta infancia viviente, esta infancia permanente, durable, inmóvil.²¹

¹⁷ M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, ed.cit. introducción.

¹⁸ G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, ed.cit. introducción.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Es necesario distinguir, ahora, lo que separa a la ensoñación (*rêverie*) del mero sueño, (*rêve*) pues en esta distinción radica la configuración de la noción de Imaginación según Bachelard. El sueño posee primordialmente un carácter pasivo: de manera general, en él se presentan los recuerdos y las preocupaciones cotidianas de un individuo; comúnmente la Imaginación no se revela en él como una potencia activa. La ensoñación, en cambio, posee un carácter activo, pues en ella todos los sentidos se despiertan y se armonizan, creando una 'polifonía' poética. La ensoñación es necesariamente poética y 'metafísica' puesto que en ella acontece una experiencia cósmica, expresada a través de imágenes intraducibles a un lenguaje meramente narrativo o argumentativo.

De esta forma, por medio de la ensoñación poética, la Imaginación se revela como una potencia creadora, como una constante movilidad espiritual. Las imágenes poéticas, siempre nuevas y sin cesar renovadas, revitalizan nuestra experiencia del mundo. A través de estas imágenes, la palabra, el verbo y la literatura misma alcanzan el rango de la Imaginación creadora: "así, el ser se vuelve palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser."²² Porque por medio de la Imaginación, se abandona el curso ordinario de las cosas, y, al superar las fronteras de la percepción cotidiana y sensible, se accede a un universo nuevo, uno e ilimitado.

Percibir e imaginar son tan antitéticos como la presencia y la ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva.²³

Así, la Imaginación deja de ser una simple asociación arbitraria de percepciones ausentes para convertirse en una movilidad creadora y trascendente, en un viaje hacia el ámbito de lo nuevo: puesto que ella se manifiesta básicamente como una 'avidez' de realidad. La Imaginación es una 'sed ontológica', una búsqueda y una recreación, constantes y renovadas, del ser. Por eso, afirma Bachelard, en la Imaginación "el ser se siente —como dice Rilke— en la víspera se ser escrito."²⁴

Es por ello que cuando el 'soñador' contempla y se reconoce en la unidad del universo, siente "un ser que se abre ante él" -puesto que la Imaginación es apertura y revolución inmediata de la totalidad del cosmos como una sola sustancia. Esta materia cósmica, revelada por medio de la ensoñación poética, es sin duda similar a la '*arché*' vislumbrada en las imágenes y en las cosmogonias que nos han aportado los primeros filósofos griegos. En este sentido, desde la perspectiva de Bachelard, la filosofía en tanto que búsqueda y revelación de la sustancia cósmica que conforma y anima la realidad entera, puede pensarse en el sentido de una ensoñación poética:

²² BACHELARD, *L'air et les songes*, ed. cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Es necesario distinguir, ahora, lo que separa a la ensoñación (*rêverie*) del mero sueño, (*rêve*) pues en esta distinción radica la configuración de la noción de Imaginación según Bachelard. El sueño posee primordialmente un carácter pasivo: de manera general, en él se presentan los recuerdos y las preocupaciones cotidianas de un individuo; comúnmente la Imaginación no se revela en él como una potencia activa. La ensoñación, en cambio, posee un carácter activo, pues en ella todos los sentidos se despiertan y se armonizan, creando una 'polifonía' poética. La ensoñación es necesariamente poética y 'metafísica' puesto que en ella acontece una experiencia cósmica, expresada a través de imágenes intraducibles a un lenguaje meramente narrativo o argumentativo.

De esta forma, por medio de la ensoñación poética, la Imaginación se revela como una potencia creadora, como una constante movilidad espiritual. Las imágenes poéticas, siempre nuevas y sin cesar renovadas, revitalizan nuestra experiencia del mundo. A través de estas imágenes, la palabra, el verbo y la literatura misma alcanzan el rango de la Imaginación creadora: "así, el ser se vuelve palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser."²² Porque por medio de la Imaginación, se abandona el curso ordinario de las cosas, y, al superar las fronteras de la percepción cotidiana y sensible, se accede a un universo nuevo, uno e ilimitado.

Percibir e imaginar son tan antitéticos como la presencia y la ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva.²³

Así, la Imaginación deja de ser una simple asociación arbitraria de percepciones ausentes para convertirse en una movilidad creadora y trascendente, en un viaje hacia el ámbito de lo nuevo: puesto que ella se manifiesta básicamente como una 'avidez' de realidad. La Imaginación es una 'sed ontológica', una búsqueda y una recreación, constantes y renovadas, del ser. Por eso, afirma Bachelard, en la Imaginación "el ser se siente —como dice Rilke— en la víspera de ser escrito."²⁴

Es por ello que cuando el 'soñador' contempla y se reconoce en la unidad del universo, siente "un ser que se abre ante él" —puesto que la Imaginación es apertura y revelación inmediata de la totalidad del cosmos como una sola sustancia. Esta materia cósmica, revelada por medio de la ensoñación poética, es sin duda similar a la 'arché' vislumbrada en las imágenes y en las cosmogonías que nos han aportado los primeros filósofos griegos. En este sentido, desde la perspectiva de Bachelard, la filosofía en tanto que búsqueda y revelación de la sustancia cósmica que conforma y anima la realidad entera, puede pensarse en el sentido de una ensoñación poética:

²² BACHELARD, *L'air et les songes*, ed. cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Uno sueña delante de su fuego, y la imaginación descubre que el fuego es el motor del mundo. Uno sueña delante de una fuente y la imaginación descubre que el agua es la sangre de la tierra, que la tierra tiene una profundidad viva. Uno tiene bajo los dedos una masa dulce y perfumada, y se pone a malaxar la sustancia del mundo. (...) Tales eran los sueños de los grandes pensadores. Las cosmogonías antiguas no organizan pensamientos sino que son audaces ensoñaciones; y para volverlas de nuevo vivas, es necesario aprender otra vez a soñar.²⁵

El espectro de la Imaginación, en tanto que ensoñación poética, es mucho más amplio y profundo que la simple vivencia onírica del dormir. Aprender otra vez a soñar implica un cambio radical en nuestra experiencia del mundo: es un mirar con otros ojos, un sentirse participado por la sustancia cósmica, un volver a nacer y a respirar. La ensoñación poética es una experiencia que se manifiesta no de manera exclusiva como 'sueño', sino que se hace patente a través de nuestro contacto y nuestro reconocimiento con la unidad del cosmos. Esta participación mutua se revela a través de la respiración, de la mirada y de la voz. En todos los casos, es un aprendizaje renovado: un volver a respirar, un mirar con ojos nuevos, un proferir las palabras primeras.

La respiración es una experiencia poética de la unidad cósmica.

<Es atmet mich> ...el mundo viene a respirar en mí, yo participo en la respiración adecuada del mundo, estoy inmerso en un mundo que respira. Todo respira en el mundo. La respiración que va a curarme de mi asma, de mi angustia, es una respiración cósmica.²⁶

al igual que la mirada

La mirada es un principio cósmico. (...) todo lo que miro me mira. (...) El Cosmos, suma de bellezas, es un Argos, suma de ojos abiertos.²⁷

y la palabra que se exhala por vez primera.

La ensoñación poética reanima el mundo de las primeras palabras. (...) En la ensoñación cósmica nada está inerte, ni el mundo ni el soñador; todo vive con una vida secreta, pues todo habla sinceramente. El poeta escucha y repite.²⁸

²⁵ *La poétique de la rêverie*, pp.151-52

²⁶ *Ibidem.* p.156 *<Es atmet mich>*, literalmente: 'Eso me respira'

²⁷ *Ibidem.* pp.158-59

²⁸ *Ibidem.* pp.161-62

Apéndice II: Noticias Biográficas

A continuación se presentan unas breves noticias biográficas de los principales poetas estudiados en el curso de esta investigación. La poesía de los románticos no es 'pura', puesto que se nutre y se con-funde con una experiencia viva. Por ello, resulta importante señalar, aún de manera concisa, el contexto existencial en el que las obras de estos autores surgieron: pues sin duda estas referencias nos permiten un acercamiento y una comprensión mayores a la conformación de sus preocupaciones y de sus interrogantes. Aunque parezca que todo intento –y aún el más exhaustivo- por elaborar una biografía cabal y comprensible se revele insuficiente. Pues tal vez la vida de un poeta, como la de un hombre, sea irreductible: y la palabra no constituya mas que el señalamiento del fondo insondable del que surge y al que retorna toda experiencia poética.

CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)

Nació en París, murió en la misma ciudad, a la que tanto amó, y que lo asfixiaba. París fue el espacio de su exilio y su errancia, de su voz y su búsqueda. Después de haber concluido sus estudios, y para calmar su vida disipada, fue enviado por su padrastro a un viaje por Oriente. Escapó del barco en las Islas Mauricio, y volvió a Francia. Se obstinó en gastar la herencia que su padre le había dejado. En un siglo marcado por el trabajo, Baudelaire trató de elevar la humanidad del poeta por encima de la multitud a través de la figura del 'dandy', hombre ocioso y espiritual. Su pasión amorosa por la mujer se expresa y se desgarran en las presencias de Mme. Sabatier ('la Presidenta' 'la gigante') Jeanne Duval ('La Venus negra') y Caroline, su madre. Además de escribir poesía, también realizó crítica de arte y traducción. Fue el introductor de Edgar Allan Poe en la literatura francesa. Su obra poética principal, *Les fleurs du mal*, fue objeto de proceso judicial. Vivió hechizado por la búsqueda y la visión de una re-uniión mística –expresada en la polifonía del 'universo de las correspondencias', y por la revelación de un universo vacío e irredimible. Spleen e Ideal. Después de Dante, ya dicho Pierre Jean Jouve, Baudelaire es el mayor poeta del pecado y de la caída. En su poesía, dijo Hugo, se expresa un "temblor nuevo" (*frisson nouveau*) que es imposible no escuchar y cuya vibración renovó la expresión poética francesa. Alcanzado por la parálisis y la afasia, pierde el habla, en 1866. Durante el último de sus años, repite a sus amigos que lo visitan, señalando el cielo: "¡Oh Crénom! ¡Crénom!" Era lo único que podía decir, acaso el resto final e

incomprensible de su vibración poética. Está enterrado junto a su madre (Caroline) y su padrastro (el General Aupick) en el cementerio de Montparnasse. Pero ahí se encuentra también su cenotafio, guardado por un ángel que parece estar meditando.

PAUL ÉLUARD (1895-1952)

Uno de los miembros más activos y destacados del movimiento surrealista; y, sin duda, uno de los mayores poetas franceses del siglo XX. Paul Grindel, quien sería mejor conocido bajo el nombre de Paul Éluard, nació en Saint-Denis, al norte de París. Participó también en la formación del movimiento Dada, en el cual conoció a Breton, Aragon y Tzara; así como en las actividades de la Resistencia francesa contra la ocupación nazi y en el frente republicano durante la guerra civil española. Mientras se recuperaba de una súbita enfermedad, conoció a Helena, a la que llamaría Gala, y con quien se casaría poco tiempo después. Años más tarde, visitó a Dalí en Figueras y perdió a Gala. Viajó por Oriente. Visitó México, en donde se encontró con Dominique, quien lo acompañaría los últimos años de su vida: porque el 'ave fénix' siempre renace de entre las cenizas. Aunada a su intensa actividad poética, desarrolló una constante labor política. Pero su inquietud primordial, en su vida y en su obra, fue la transformación radical y la renovación constante de la vida y del ser humano a través de "el amor la poesía", ("*l'amour la poésie*") vividos como una sola experiencia común y cotidiana. Éluard buscó aportar a los hombres, según escribe Pieyre de Mandiargues, un lenguaje común, simple y renovado como "el pan de la vida cotidiana": y transmitir en él, el "esplendor único" que emana de las dichas y las tristezas de todos. La poesía, con Éluard, no sólo es ver, sino —como él mismo lo expresó— dar a ver: compartir una experiencia de libertad y de comunión. Está enterrado en el cementerio de Père Lachaise, en medio de los combatientes por la liberación de París de 1945.

FRIEDRICH HÖLDERLIN (1770-1843)

Nació en Lauffen, Suabia. Realizó estudios en el Seminario (*Stift*) para ser formado como pastor, profesión que nunca ejerció. En Tübingen, conoció a Hegel y a Schelling, con quienes compartió la pasión por la naciente Revolución

francesa, anuncio de un cambio radical en la conciencia europea. A lo largo de su vida, se desempeñó como preceptor en diversas ciudades alemanas y en Burdeos. En casa de la familia Gontard en Frankfurt, se encuentra con Sussette de este amor irrealizable surgiría la figura de Diotima, una de las presencias fundamentales en la vida del poeta. Toda su existencia, aún en la oscuridad de sus últimos años, estuvo marcada por una actividad poética febril e intensa. Dos de sus obras principales, Hiperión y la tragedia La muerte de Empédocles muestran la profunda influencia del pensamiento y la literatura de la Grecia antigua en su experiencia poética. Tradujo a Píndaro y a Sófocles. Y sin embargo Hölderlin se forjó un lenguaje propio, que se nutre de la fuente, que retorna a origen: su poesía busca el lenguaje primero, sagrado, la palabra que comunica con los dioses. Esta experiencia acontece en un tiempo marcado por la indigencia, donde el lenguaje se ha vuelto, como dirá más tarde Mallarmé, una moneda gastada por el uso comercial que se hace de ella. ¿Quién es Friedrich Hölderlin? – ante esta pregunta, Pierre Bertaux afirma: “Un poeta. El poeta por excelencia, el poeta absoluto.” Durante su estancia en Burdeos, “es tocado por Apolo”: son las primeras manifestaciones de su crisis. Vivió durante casi cuatro décadas con el carpintero Zimmer, en Tübingen, encerrado en una torre frente a la cual corre el Neckar. Olvidó su nombre; firmaba como ‘Scardanelli’ sus últimos poemas, algunos fechados con cien años de adelanto. Pero aún en su oscuridad y en su encierro, nunca dejó de ser poeta: porque aún en la Noche, nunca dejó de ser errante.

ISIDORE DUCASSE, conde de LAUTRÉAMONT (1846-1870)

Hijo de un rico emigrante francés, nació en Montevideo, Uruguay; pero realizó sus estudios en Francia. En ambos países se sintió extraño y extranjero. La travesía por el océano Atlántico lo marcó profundamente. Su vida está rodeada por un misterio que él mismo alimentó: la mayor parte de los testimonios sobre la personalidad de Ducasse provienen principalmente de la lectura de su obra. Su identidad se vuelve oscura y se desvanece entre el extraño seudónimo del ‘conde de Lautréamont’, el apocalíptico personaje de Los Cantos de Maldoror y el joven Ducasse mismo. No hay subjetividad estable ni autor definitivo de una obra: en las Poesías, por ejemplo, se practica deliberadamente un plagio invertido. Lo único que permanece estable, pese a su carácter extremadamente abigarrado, es justamente la obra poética. Los cantos de Maldoror constituyen una especie de anti-epopeya o de anti-evangelio, cuyo personaje principal es un ‘ángel caído’ que

practica conscientemente el mal, muestra de una época que ha perdido sus referencias y que vaga a la deriva. Los surrealistas rescataron y rehabilitaron la obra poética de Ducasse, principalmente las Poesías, en las cuales se afirma: "la poesía debe ser hecha por todos no por uno". El poeta murió en París, se desconocen las causas y las circunstancias del suceso, a los 24 años.

GÉRARD DE NERVAL (1808-1855)

'Dios es el sol', afirmaba un tío materno durante la infancia del poeta. Gérard Labrunie nació en París, hijo de un médico movilizado en la campaña napoleónica. La madre, al seguir al padre en la guerra, murió en Alemania. Esta ausencia fundamental, acontecida prematuramente, es una de las fuentes primordiales de la experiencia poética de Nerval. A los 17 años tradujo al francés el Fausto, -esta versión fue reconocida aún por el mismo Goethe. Escribió crónicas, teatro y poesía. Estudió las obras de los románticos alemanes, los textos renacentistas relacionados con el 'Corpus Hermeticum', la mitología y la filosofía griegas, y la religión egipcia. Durante mucho tiempo, amó a Jenny Colon, una actriz irlandesa que nunca le correspondió y que murió inesperadamente. Viajó por Alemania, y por Oriente -a partir de este periplo, elaboró su Viaje en Oriente (Voyage en Orient) en el que confluyen sus creencias en la religión, la poesía y la magia, sus lecturas, sus sueños, su búsqueda. El viaje interior se confunde en su obra con el peregrinaje de su vida. Aurélia retrata un periplo iniciático, inspirado en Apuleyo, en el que se reúnen sus propias vivencias y sus visiones oníricas con la expresión de una búsqueda esencial de la mujer amada -esposa, madre o Diosa. La subjetividad del poeta se diluye en la identificación con figuras míticas e históricas: él es Nerval, el príncipe poseído y viudo, pero también es Caín, Prometeo, el rey de Roma, Fausto y Orfeo -rostros que configuran una sola búsqueda poética: la del encuentro con el ser amado. Por ello, el poeta busca y mira a todas las figuras femeninas bajo un mismo rostro en el que se confunden los rasgos de su madre, de Jenny Colon, de Isis y Artemisa, de la Reina de Saba y de la Virgen María -reunión de la Santa y del Hada, plenitud del rostro de la Diosa: el poeta busca a la misma mujer, a la única. La escisión del hombre se anula en el instante poético que es fin y renacimiento, reunión con el ser amado. Hay un solo amor: todas las religiones, los sueños y las poesías conforman una sola experiencia. Durante toda su vida, Nerval padeció diversas crisis nerviosas. Una madrugada de invierno, el poeta fue encontrado muerto, colgado de una verja, en una fría calle

de París. Está enterrado en Père Lachaise; en su tumba no hay cruces, tan sólo una corona de flores rojas. A pesar de haber contemplado el horizonte de la ausencia divina y de la angustia, Nerval también afirma que Dios es un sol que surge en la oscuridad, y cuya mirada nace de "la corteza de las piedras."

FRIEDRICH VON HARDENBERG, NOVALIS (1772-1801)

Novalis, "el descifrador de tierras nuevas" (*Novalis, "der Neuland Bestellende"*) fue el seudónimo adoptado por Friedrich von Hardenberg, quien nació en Oberwiederstedt, en Sajonia. Fue amigo de los hermanos Schlegel y de Schiller. Estudió latín, derecho, química, geología, trabajó como ingeniero de minas en la elaboración de mapas; leyó a los poetas clásicos griegos, y se interesó por la mitología, la religión y la filosofía. Su 'enciclopedismo' busca en realidad la elaboración de una teo-logía poética en tanto confluencia de los distintos ámbitos del saber, así como en tanto expresión de las más profundas inquietudes humanas. En la obra de Novalis se reúnen los mitos, las imágenes de distintas religiones, y los sueños; su poesía, influenciada por su experiencia como geólogo, expresa una especie de vibración 'telúrica'. Su preocupación principal, como poeta, es de indole religiosa. Esta experiencia se ahonda aún más y adquiere un papel central en la vida del poeta con la súbita muerte de su joven prometida Sophie von Kühn, aunada a la desaparición de su hermano. Pero lejos de buscar una consolación en la esperanza de una redención en 'otra vida', Novalis asume la visión de la muerte y se propone, a partir de ella, la transfiguración de la propia vida en experiencia plena y común. Para ello, piensa el poeta, es necesario asumir la 'Noche' pues es en su abismo -nos dice Béguin- "donde somos más que nosotros mismos, donde el universo está en nosotros." La experiencia poética adquiere así, un carácter de unión mística. Aún atacado gravemente por la tuberculosis, el poeta prosigue sus trabajos en las minas así como la elaboración de su obra -que quedará inconclusa- Heinrich von Ofterdingen. Antes de llegar a los 29 años, Novalis sucumbe a la enfermedad.

JEAN-PAUL RICHTER (1763-1825)

Johann Paul se cambió el nombre por su equivalente en francés en razón del aprecio y la admiración que sentía por Rousseau. Nació en Wunsiedel, hijo de un

párroco organista. Su padre murió cuando Jean Paul era aún adolescente, lo cual dejó a la familia en una situación precaria. Estudió filosofía y teología en el seminario de Leipzig; leyó a Kant y a varios de los filósofos franceses de la Ilustración. Trabajó como preceptor durante muchos años, pero su vida estuvo consagrada por completo a la escritura. La influencia de una fuerte sensibilidad musical, heredada de su familia, determina en gran medida el tono y la composición de su obra poética, construida en torno a motivos musicales, como si se tratase de una sinfonía. En la polifonía de su escritura se expresa la complejidad contradictoria del ser humano: "asociación de contradicciones; es necio y sabio, ridículo y venerable, santo e impío." Pero sobre todo, Jean Paul es el gran poeta que desencadena las potencias del sueño y la imaginación: su obra —ha dicho Béguin— es "un inmenso sueño en el que se escuchan las armonías celestes y las súbitas discordancias de los astros desorbitados." La experiencia onírica corresponde así a una visión extática, de compenetración con el universo. En el mismo año en que se suicida su hermano menor, también muere uno de sus mejores amigos, —Hermann— con quien el poeta había hecho un pacto: el primero en morir habría de regresar para comunicar al otro su visión del 'más allá'. Estas experiencias determinaron la creación de su "Discurso de Cristo muerto" (*Rede des toten Christus*) en el que se presenta, a través del sueño, la visión de un horizonte desolado y vacío, falto de Dios. Esta obra, no sólo influyó en la literatura y el pensamiento alemanes, sino que a través de la traducción de Mme. de Staël, hallaría también un eco profundo en la poesía francesa.

ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)

Nació en Charleville, en las Ardenas, al este de Francia. Nunca conoció a su padre, un oficial del ejército francés, que sólo intermitentemente visitó a su familia, antes de marcharse a África. En el colegio de su ciudad, obtuvo todos los premios posibles en retórica, composición latina, lengua francesa y geografía. Gracias a su profesor de retórica, tuvo acceso no sólo a los principales textos de la literatura francesa, sino también a obras de ocultismo y magia renacentista. Su precocidad resulta difícilmente comprensible: escribió su 'obra' poética entre los 15 y los 22 años; pero prácticamente, casi nada se publicó durante su vida. En realidad, nunca buscó ser reconocido como 'autor' o 'poeta'. En dos cartas enviadas a dos reconocidos autores, —las 'Cartas del vidente' (*Lettres du voyant*)— Rimbaud expresó su idea de la poesía como videncia y conocimiento de la armonía oculta de las cosas, así como experiencia de transformación radical del lenguaje, del

hombre y de la vida. Estas cartas, al igual que sus textos Una temporada en el Infierno (*Une Saison en Enfer*) y las Iluminaciones, (*Illuminations*) tendrían una de las más profundas influencias en la poesía. Tuvo una relación difícil y tormentosa con Paul Verlaine que concluyó con la condena a dos años de trabajos forzados de este último, después de haber herido a Rimbaud. Constantemente huyó de la casa familiar, estuvo en prisión, trabajó en un circo en Suecia, atravesó varias veces la frontera belga a pie, y paso largas temporadas en París, en Londres y en Sttutgart, sin recursos. En el carácter urgente de su marcha, ha dicho Bonnefoy, lo que se manifiesta es una "sed ontológica", una búsqueda del ser. Partió a África y permaneció allí como comerciante, los últimos quince años de su vida. Se ha calculado que durante toda su 'aventura terrestre' Rimbaud caminó aproximadamente 60 000 kilómetros, durmiendo entre bosques o sobre arenas, persiguiendo sin cesar el alba. Gravemente enfermo, fue trasladado de regreso a Francia. En un hospital de Marsella, se le amputó una pierna; nunca pudo volver a caminar. En su lecho, un día antes de morir, dictó a su hermana Isabelle una carta 'al director de mensajerías marítimas' en la que decía: "Dígame a qué hora debo ser transportado a bordo." Y mientras miraba el cielo a través de la ventana, -anota Isabelle en su diario-: "estoy triste porque mañana estaré bajo tierra y tú irás bajo el sol."

ALFRED DE VIGNY (1797-1863)

Nació en Louches, hijo de un antiguo oficial, caballero del rey, arruinado por la Revolución francesa. Además de su intensa actividad poética, a lo largo de su vida ejerció diversas funciones políticas y militares. En la creación de su obra, recibió una fuerte influencia de la literatura inglesa: tradujo a Shakespeare, leyó a Byron, y en algún momento fue considerado como el 'Walter Scott' francés. En sus dos obras poéticas principales, Los Destinos (*Les Destinées*) y los Poemas antiguos y modernos, (*Poèmes antiques et modernes*) se retratan las esenciales preocupaciones religiosas y filosóficas de Vigny. La muerte de su madre, hundió al poeta en una profunda melancolía, y provocó una conversión fallida al catolicismo, de la cual se deriva en gran medida, la creación del poema "El monte de los olivos", (*Le mont des oliviers*) en el cual se expresa la duda y la angustia que caracterizan la condición humana, abandonada, y gobernada por la incertidumbre y por el mal. El epílogo al poema, "El silencio" (*Le Silence*) fue añadido treinta años después, expresa el escepticismo y el desprecio como únicas respuestas ante el silencio de Dios. En sus Diarios, queda testimonio de la gran

influencia que tuvo en Vigny la lectura de Pascal, principalmente en los momentos de mayor desasosiego del poeta. Se consideró un escéptico, -tal como, a sus ojos, el Cristo mismo lo había sido- pero nunca un ateo: pues estuvo siempre pensándose a sí mismo, dice Marcel Arland, "en relación a ese Dios siempre ausente, siempre presente."

BIBLIOGRAFÍA

- APULEYO, L'Âne d'or ou Les Métamorphoses, (versión francesa de Pierre Grimal) Gallimard, París, 1958. Versión española: El Asno de oro, en Ed. Alianza. Le Démon de Socrate, De deo Socratis (versión francesa de C. Lazam) Ed. Payot Rivages, París, 1993.
- ARGULLOL, Rafael. La atracción del abismo. Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1983.
- BACHELARD, Gaston. L'Air et les songes, Librairie José Corti, París, 1943.
Versión española: El aire y los sueños, FCE, México, 1958.
L'Eau et les rêves, Librairie José Corti, París, 1942.
Versión española: El agua y los sueños, FCE, México, 1978.
L'Intuition de l'Instant, Ed. Stock, París, 1931, reedición, 1992.
Versión española: La intuición del instante, FCE, México, 1986.
La poétique de la rêverie, Presses Universitaires de France, París, 1960. Versión española: La poética de la ensoñación, FCE, México, 1982.
La psychanalyse du feu, Gallimard, París, 1949.
- BATAILLE, Georges. L'Erotisme, Les éditions de Minuit, París, 1957.
El Erotismo, (trad. A. Vicens) Tusquets editores, México, 1979.
La Littérature et le Mal, Gallimard, París, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du Mal, Gallimard, París, 1972.
Petits Poèmes en prose, Gallimard, París, 1973.
Oeuvres Complètes, Ed. Robert Laffont, París, 1980.
Oeuvres Complètes, 2 tomos, Gallimard, La Pléiade, París, 1975 1993.
Poesía Completa, (ed. bilingüe) Ed. 29, Barcelona, 1994.
- BÉGUIN, Albert. L'Âme romantique et le rêve, Librairie José Corti, París, 1939.
El Alma romántica y el sueño, (trad. De M. Monteforte) FCE, México, 1954.
Creación y Destino I, (trad. M. Mansour) FCE, México, 1986.
Gérard de Nerval, Librairie José Corti, París, 1986.
Gérard de Nerval, (trad. J. Almela) FCE, México, 1987.
- BERTAUX, Pierre. Hölderlin, ou le temps d'un poète, Gallimard, París, 1983.
- BIBLIA DE JERUSALÉN, (Ed. Desclée de Brouwer), Ed. Porrúa, Bilbao, 1998.

- BLONDIN, Antoine. ET AL. Charles Baudelaire, Ed. Hachette, Paris, 1961.
- BOISDEFFRE, Pierre de. Les écrivains de la Nuit, Ed. Plon, Paris, 1973.
- BONNEFOY, Yves. Rimbaud, Ed. du Seuil, Paris, 1961 y 1994.
- BORER, Alain. Rimbaud, l'heure de la fuite, Gallimard, Paris, 1991.
- BRETON, André. Arcane 17, Ed. 10/18, Paris, 1960.
Nadja, Gallimard, Paris, 1945.
Manifestes du Surréalisme, Gallimard, Paris 1954.
- CAILLOIS, Roger. L'homme et le sacré, Gallimard, Paris, 1950.
- CALASSO, Roberto. Las bodas de Cadmo y Harmonía, Anagrama, Barcelona, 1994
La littérature et les dieux, Gallimard, Paris, 2002
- CAZENAVE, Michel.(editor) Encyclopédie des Symboles, Librairie Générale Française, Paris, 1994.
- CITATI, Pietro. La lumière de la nuit. Les grands mythes dans l'histoire du monde, Gallimard, Paris, 1999.
- CHAR, René. Recherche de la base et du sommet, Gallimard, Paris, 1971.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, A. Dictionnaire des Symboles, Ed. Robert Laffont, Paris, 1969.
- D'ARRAS, Jean. Melusina o la noble historia de Lusignan, (trad. C. Alvar) Ed. Siruela, Madrid, 1982.
- DILTHEY, Wilhelm. Vida y poesía, (trad. W. Roces) FCE, México, 1945.
- ELIOT, Thomas S. La canción de amor de Alfred Prufrock. Los hombres huecos, (ed. bilingüe, trad. de J.A. Shelley) UAM, México, 1996.
"Choruses from the Rock", en The complete Poems and Plays, Faber & Faber, Londres, 1969.
"The Waste Land" - "La tierra baldía" (versión de A. Barra) en Antología de la poesía norteamericana, UNAM, México, 1959.

ÉLUARD, Paul. Capitale de la douleur, Gallimard, París, 1926.

Derniers poèmes d'amour, Editions Seghers, París, 1963.

Donner à voir, Gallimard, París, 1939.

La vie immédiate, Gallimard, París, 1951.

FEDERMANN, Reinhard. La Alquimia, (traducción de R. Ibero) Ed. Bruguera, Barcelona, 1972.

FINK, Eugen. La Filosofía de Nietzsche. (Versión española de A. Sánchez Pascual) Alianza editorial, Madrid, 1976.

FOUCAULT, Michel, La Arqueología del saber, (traducción de A. Garzón) Siglo XXI, México, 1970.

GRAVES, Robert. La Diosa Blanca, (trad. L. Echavarrí) Alianza editorial, Madrid, 1983.
Los mitos griegos, 2 Tomos, (trad. L. Echavarrí) Alianza editorial, Madrid, 1985.

HEIDEGGER, Martin. Arte y Poesía, (trad. S. Ramos) FCE, México, 1958.

Approche de Hölderlin, (trad. H. Corbin, M. Deguy y F. Fédier) Gallimard, París, 1962 y 1973.

Caminos de Bosque (Holzwege), (trad. H. Cortés y A. Leyte) Alianza editorial, Madrid, 1995.

Essais et Conférences, (trad. A. Préau, revisada por el autor) Gallimard, París, 1958.

El Ser y el Tiempo (Sein und Zeit), (trad. J. Gaos) FCE, México, 1944.

HÖLDERLIN, Friedrich. Las grandes elegías, (versión de Jenaro Talens, ed. bilingüe) Hiperión, Madrid, 1980.

Ensayos, (traducción de F. Martínez Marzoa) Hiperión, Madrid, 1976, 1990.

Poemas de la locura, (versión de T. Santoro y J.M. Álvarez, ed. bilingüe) Hiperión, Madrid, 1978.

Poesía completa, (versión de F. Gorbea ed. bilingüe) Ed. 29, Barcelona, 1978

Gedichte Poèmes, (versión francesa de G. Bianquis, ed. bilingüe) Ed. Aubier-Montaigne, París, 1943.

HUGO, Victor. Les Contemplations, Gallimard, París, 1943, 1967.

La Légende des Siècles, Librairie Générale Française, París, 2001.

JEAN, Raymond. Nerval, Ed. du Seuil, París, 1971.

- JUNG, Carl Gustav. Essai d'exploration de l'inconscient, (trad. L. Deutschmeister) Editions Robert Laffont, París, 1964.
- KIERKEGAARD, Sören, Le concept de l'angoisse, (trad. K. Ferlov y J.J. Gateau) Gallimard, 1935.
Postscriptum aux miettes philosophiques, Gallimard, París, 1972.
Temor y Temblor, (trad. V. Simón Merchán) Ed. Fontamara, México, 1994.
- KIRK, G.S. RAVEN, J.E. SCHOFIELD, M. Los filósofos presocráticos, (versión española de J. García Fernández) Ed. Gredos, Madrid, 1978.
- KOOB, Alexander. Alchimie et Mystique, le musée hermétique, (versión francesa de F. Saint-Onge) Ed. Taschen, Colonia, 1997.
- LAGARDE et MICHARD, XIXe. Siècle. Ed. Bordas, París, 1969.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, comte de. Les Chants de Maldoror – Poésies I et II, Garnier-Flammarion., París, 1990.
- MARCEL, Gabriel. Position et approches concrètes du mystère ontologique, ed. Desclée de Brouwer, París, 1933. Y las dos versiones españolas consultadas:
Aproximación al misterio del ser, (trad. J.L. Cañas) Ed. Encuentro, Madrid, 1987.
El misterio ontológico: posición y aproximaciones concretas, (trad. L. Villoro) UNAM, México, 1956.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Le visible et l'invisible. Gallimard, París, 1964.
- MICHELET, Jules. La sorcière. Garnier-Flammarion, París, 1966.
- MILLER, Henry. Le temps des assassins. Essai sur Rimbaud, (trad. al francés, F.J. Temple) Ed. Hatier/P.J.Oswald, París, 1970.
- NERVAL Gérard de. Aurélia. Les Chimères. Librairie Générale Française, París, 1972.
 Versión española: Aurelia, editorial Premia, México, 1984.
Les filles du feu. Les Chimères, Garnier-Flammarion, París, 1965.
Voyage en Orient, Gallimard, París, 1984.
Oeuvres Complètes, 3 tomos La Pléiade Gallimard, París, 1989-1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra, (trad. A. Sánchez Pascual) Alianza editorial, Madrid, 1972.

- El nacimiento de la tragedia, (trad. A. Sánchez Pascual) Alianza editorial, Madrid, 1973
Crepúsculo de los idolos, (trad. A. Sánchez Pascual) Alianza editorial, Madrid, 1974.
La Gava Scienza, (trad. Juan.Jara) Monte Avila, Caracas, 1992.
- NOVALIS, Los discípulos en Saïs, (Edición y traducción de F. de Azúa) Hiperión, Madrid, 1976.
Fragments, (versión de A. Selke y A. Sánchez Barbudo) Ed. Nueva Cultura, México, 1942.
Fragments, Fragmente, (trad. A. Guerne, ed. bilingüe alemán-francés) Ed. Aubier-Montaigne, París, 1973.
Himnos a la Noche, (ed. bilingüe, versión de J.M. Valverde) Ed. Icaria, Barcelona, 1985.
Hymnes à la Nuit, Hymnen an die Nacht, (trad. R. Voyat, ed. bilingüe alemán-francés) ed. Mille et une nuits, París, 2002.
- PASCAL, Blaise. Pensées, (edición de L. Brunschwig) Garnier-Flammarion, París, 1976.
Hay traducciones al español en Alianza editorial y en Porrúa.
- PAZ, Octavio. El Arco y la Lira, FCE, México, 1973.
Los hijos del limo, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974.
Libertad bajo palabra, FCE, México, 1960.
Obra poética. (1935-1988) Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.
La otra voz. Poesía y fin de siglo, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.
La llama doble. Amor y erotismo, Ed. Seix Barral, México, 1993.
- PIA, Pascal. Baudelaire par lui-même, Ed. du Seuil, París, 1960.
- PLATÓN, La República, (versión de J.M. Pabón y M. Fernández Galiano) Alianza editorial, Madrid, 1988.
- RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo, (trad. J.J. Domenchina) FCE, México, 1960.
- RENÉVILLE, Raymond de. Rimbaud le Voyant, Ed. Kimé, París, 1939.
- RICHARD, Jean-Pierre. Poesie et Profondeur, Ed. du Seuil, París, 1955.
Études sur le romantisme, Ed. du Seuil, París, 1971.
- RICHER, Jean. Nerval. Expérience et création, Librairie Hachette, París, 1963.

- RICHTER, Jean-Paul. Sueños, (ed. bilingüe, versión de J.A. Ojeda) Ed. Premia, México, 1985.
- RILKE, Rainer Maria. Letres à un jeune poète. Briefe an einen jungen Dichter, (edición bilingüe alemán-francés de M.B. de Launay) Gallimard, París, 1993.
- RIMBAUD, Arthur. Oeuvres Complètes. Gallimard La Pléiade, París, 1972.
Oeuvres Complètes. Librairie Générale Française, París, 1999.
Oeuvre-Vie. Arléa-Gallimard, París, 1991.
Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations, Gallimard, París, 1968.
Poesía Completa (ed. bilingüe) Ediciones 29, Barcelona, 1983.
- STARKIE, Enid. Arthur Rimbaud, (trad. J.L. López Muñoz) Ed. Siruela, Madrid, 1989.
- VIGNY, Alfred de. Poèmes Antiques et Modernes. Les Destinées, Gallimard, París, 1967.
- VILLAURRUTIA, Xavier, Obras, FCE, México, 1953.
- VILLORO, Luis, El pensamiento moderno, FCE, México, 1994.
- XIRAU, Ramón. Poesía y Conocimiento, Joaquín Mortiz, México, 1978.
Dos poetas v lo sagrado, Joaquín Mortiz, México, 1980.
Cuatro filósofos v lo sagrado, Joaquín Mortiz, México 1986.
- YÁÑEZ, Adriana. Actualidad del movimiento romántico, CRIM-UNAM, México, 1991.
Nerval y el romanticismo, CRIM-UNAM Porrúa, México, 1998.
El movimiento surrealista, Joaquín Mortiz, México, 1979.
El Nihilismo y la muerte de Dios, CRIM-UNAM, México 1996.
Los románticos, nuestros contemporáneos, Editorial Patria-Alianza Editorial, México, 1993.
- YATES, Frances, Giordano Bruno y la tradición hermética, Ariel, Barcelona, 1983.
- ZAMBRANO, María. Filosofía y Poesía, FCE, México, 1993.
El hombre v lo divino, FCE, México, 1955.