

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

LA NOCIÓN ROMÁNTICA DEL “YO”

UNA REVISIÓN DE LA POESÍA LÍRICA ROMÁNTICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRÍA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)**

PRESENTA

ANDREAS ILG

ASESOR: DIETRICH RALL WALDENMAYER

MARZO DE 2007



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.

*A mis padres,
Gilbert & Ursula*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO PRIMERO – <i>El Yo entre extremos</i> –	
Ideas preliminares	8
Tras las pistas del “Yo romántico”	13
CAPÍTULO SEGUNDO – <i>La razón entre goce y renuncia</i> –	
Preludio	30
En la encrucijada: Un triángulo de antecedentes:	
Rousseau – Kant – Blake	36
CAPÍTULO TERCERO – <i>La triste soledad anhelada</i> –	56
Un prelude pictórico	62
El caminante solitario	69
CAPÍTULO CUARTO – <i>¡Oh, bendito el amor desdichado!</i> –	
Preludio: Narciso	82
El anhelo de amor inalcanzado	85
Epiludio	119
CONCLUSIONES	123
BIBLIOGRAFÍA	128

INTRODUCCIÓN

El título del presente trabajo arroja una primera interrogante. Hablar de “*La noción romántica del ‘Yo’*” parece abrir de golpe un campo demasiado amplio, casi excesivamente vasto, y el subtítulo aparenta no determinarlo suficientemente. Podría pensarse en que es tan indefinido y tan ilimitado que no alcanzase a definir lo que es el “yo romántico”. Y justamente en esta imposibilidad de definir el concepto nos aproximamos a una “definición” romántica, definición que nunca podrá encuadrarse en un concepto concreto que pudiera abarcar un movimiento revolucionario tan variado y diverso en su desarrollo.

Por esto, en primer lugar, se trata de una noción, pues resulta ser una tarea imposible delimitar el tópico del “Yo romántico” por medio de un concepto. Y sin embargo, es justamente en esta imposibilidad donde ubicamos la fuerza de una definición de lo “romántico” y del “Yo romántico”. La época romántica, rica en diferencias poéticas y, por ello, difícil de homogeneizar, permite, no obstante, una ubicación que nosotros ponemos entre dos posturas teóricas fundamentales en torno al tema. Por un lado se encuentra Arthur O. Lovejoy que propone hablar de “romanticismos”, debidos a las diferencias inter e intraculturales; por el otro, hallamos a René Wellek, quien se opone a las justificaciones de Lovejoy y sustenta convincentemente hablar de “lo romántico” por medio del concepto “romanticismo”. Aunque “lo romántico” y el “Yo romántico” bien pudieran constituir un fundamento de la crítica e historia literarias, optamos por revisar cómo el Yo se hace presente en la lírica romántica sin que una definición previa delimitara demasiado pronto su campo de acción. Por un lado, queremos reiterar que llegamos a una tentativa para determinar “lo romántico” que atravesará todo el desarrollo de la investigación: la conjunción de

contrarios que llamaremos “encuentro de opuestos”. Por el otro, insistimos en que, gracias a esta aproximación y en concordancia con las ideas de Friedrich Schlegel acerca de un “Yo poético emergente”, pudimos concebir que la manifestación del Yo en la lírica romántica es todo lo contrario de definible. La noción de un “Yo romántico” se mantiene abierta y escapa a cualquier intento de forjar sus límites dentro de un rígido concepto. Si puede decirse algo en torno a su aparición dentro de las obras románticas, es que sólo permite un acercamiento paulatino, desde la perspectiva de una noción. Por lo tanto, la ubicación del “Yo romántico” como noción se halla entre el extremo representado por Lovejoy y el polo opuesto de Wellek. En esta noción radica cierta potencia definatoria que se inscribe, de cierto modo, en lo que concebimos como “encuentro de opuestos”.

No obstante, redujimos la revisión del Yo lírico en la poesía romántica a dos temáticas clave. Por un lado, está el Yo alzándose de la soledad y sumergiéndose en ella; por el otro, el Yo afirmándose y perdiéndose en el enamoramiento. Ambos tópicos están íntimamente relacionados, por lo que su separación en dos capítulos, concretamente el capítulo tercero para aquél y el capítulo cuarto para éste, bien podría constituir dos partes de un mismo capítulo. Si el Yo lírico se levanta o se sumerge en ella, en un ensimismamiento, lo hace en el vaivén apasionante de explorar profundidades íntimas y en busca de reconciliación con la naturaleza que, en última instancia, es reconciliación consigo mismo. Pero no podemos desconocer que, en el instante mismo de acercarse a los recovecos de la naturaleza, el Yo lírico, huye de estas intimidades y de la monstruosa fuerza destructora que las habita. Para ello, la compañía es refugio indispensable, el hogar al que puede y necesita recurrir. Entra y sale de sí, tal como se adentra en la naturaleza y huye de ella. Se encuentra, de esta manera, siempre en un movimiento constante de ir y venir, de ubicarse y desubicarse, de subir y bajar, de

errar y hallarse. Estas oscilaciones caracterizan la búsqueda de las raíces de la mismidad y de la naturaleza, así como la exploración de las ramificaciones de la alteridad y de la compañía.

Por el otro lado, la relación amorosa misma arroja luz a otro espacio de fricciones poéticas, pues al tiempo que el Yo lírico se afirma en ella, también se pierde. El lazo amoroso es entrega total y abandono de sí pero, a su vez, se inscribe en un vínculo consigo mismo que también lo torna en un enamoramiento de sí mismo. Aparte, la consumación de la relación amorosa corre peligro de romper un ideal del amor, por lo que la pérdida del objeto amoroso en la creación poética no sólo es un acontecimiento doloroso sino también una vía que hace posible que el objeto amoroso se idealice. Esta pérdida puede darse por anticipado como la no-realización del vínculo al mantener al objeto a distancia. Esta distancia, sin embargo, constituye un sufrimiento, pues, al saber que la unión es imposible y que destruirá el ideal del amor, el Yo romántico la anhela más fervientemente. También en esto se pone de manifiesto el “encuentro de opuestos”. De esta manera, podríamos ejemplificarlo diciendo que el amor es bendito y desdichado, la soledad triste y anhelada.

Para abrir la vía a estos dos campos entreteljidos, hemos optado por dos caminos que consideramos indispensables: son los capítulos primero y segundo. En aquél exponemos al Yo lírico en un campo que, como ya dijimos, es imposible enmarcar conceptualmente, un campo que, sin embargo, nos da una noción de un “Yo entre extremos”, en el espacio de tensiones entre polos contrarios, un espacio de oscilación entre ambos extremos que no sólo es lugar de la fuerza creativa del Yo poético para engendrar su obra sino sitio de creación para él mismo. El Yo “emerge” entre estos dos opuestos. Vale enfatizar que al hablar del Yo “lírico” o “romántico” no nos referimos al Yo real del autor sino al Yo construido en la obra literaria, en nuestro caso particular, en

la obra lírica. El hecho de que este Yo se encuentre en relación con el Yo del poeta y de cómo lo hace, no constituye un campo de indagación en el presente trabajo y sólo deseamos aludir a ello. El Yo romántico se halla entre dos extremos, se coloca entre ellos, los acerca, crea un campo de fricción extrema para que, fecunda e ígnea, salga la chispa que enciende apasionada la lira que resuena estridente en la voz del poema. El Yo mismo se crea y recrea en esta explosión.

El segundo capítulo, otra vía de aproximación a los tópicos del amor y de la soledad, se dedica a tres figuras en el linde anterior a la época romántica y se concretiza en visitas a varios textos de William Blake, Jean-Jacques Rousseau e Immanuel Kant. En Blake encontramos un exponente que difícilmente se deja separar de “lo romántico”, mientras que en Kant y Rousseau hallamos precursores. Blake resulta importante porque abre la vía de crítica al raciocinio absoluto de la época de la Ilustración, una vía que permite el encuentro con el laberinto oscuro y monstruoso de la intimidad. En el caso de Rousseau ubicamos una crítica a la sociedad y una senda solitaria de reconciliación con la naturaleza que, en las épocas de industrialización pierde su vínculo con el hombre. Sin embargo, Rousseau reconoce el poder del vínculo social que también estimaron los románticos. Kant podría parecer un crítico del movimiento romántico, pero hay elementos en sus textos, y en singular, en su *Antropología en perspectiva pragmática*, que permiten pensar que su percepción de una renuncia a los impulsos no se dirigía en contra de ellos sino que los mantenía en perspectiva para una posible realización futura y extraer, de esta manera, una fuente de energía para crear.

Aun cuando indagamos en el espacio lírico romántico, recurrimos a digresiones filosóficas y obras literarias de otra índole. Entre las últimas figuran novelas y cuentos. También consultamos obras de otros campos artísticos como, por ejemplo, la música y la pintura. Aparte, incursionamos en la mitología griega y citamos obras que se

consideran extra-románticas. Reflexiones de Francesco Petrarca o poemas de William Shakespeare podrían parecer fuera de lugar, y no se citaron en relación a la influencia que tuvieron en los románticos sino que se integraron como elementos que bien podrían pertenecer a la época romántica.

Intentaremos distinguir entre tres corrientes que se determinan por su dependencia cultural. El movimiento romántico francés dista en mucho del inglés o del alemán, tal como se marca una diferencia contundente entre los últimos dos. En ocasiones citamos al romántico español José de Espronceda o al italiano Giacomo Leopardi, sin embargo, atuvimos nuestro trabajo a tres ámbitos culturales: los románticos alemanes, franceses e ingleses.

La investigación presente, y no sobra subrayar lo obvio, se enfocó desde una perspectiva que se arraiga en teorías y enfoques que pertenecen a épocas posteriores a la romántica y, especialmente, desde el lugar de comienzos del siglo XXI. Las reflexiones múltiples acerca de los tópicos del amor y de la soledad, pero también en torno al romanticismo o, como dijimos en relación a “los románticos”, constituyeron inevitablemente nuestro punto de partida. No obstante, y vale enfatizarlo, optamos por una aproximación que tuviera en cuenta las sigilosas infiltraciones que implica una perspectiva de 200 años más tarde. Siempre y cuando estas ópticas distantes parecían enfocar una temática bajo la luz y el diámetro de un aparato crítico moderno, intentamos discernirlo en medida de lo posible para evitar que proyectara una visión que fácilmente pudiese encadenar afirmaciones poco adecuadas o incluso injustas. Por esta razón, nos hemos mantenido en cercanía al movimiento romántico, citando a los teóricos propios de dicho movimiento y sólo hemos tratado de acercar perspectivas posteriores, principalmente del siglo XX, allí donde resultaba indispensable o enriquecedor. Tal es el caso del ya mencionado conflicto para determinar si hablamos de “romanticismos” o

de un “romanticismo”, es decir, de las posturas de Lovejoy y de Wellek. Por su lado, los trabajos de Isaiah Berlin, de Albert Béguin o de Rafael Argullol son ejemplos de perspectivas enriquecedoras a la investigación y ofrecen un apoyo o un sostén teóricos para nuestras afirmaciones.

Las lecturas de literatura y filosofía románticas se realizaron en el idioma original, del cual sólo se realizó una traducción del alemán al español, para fines evidentes. Las citas en francés o en inglés no se tradujeron. Esperamos que no dificulte o inhiba la lectura.

Las citas se documentan completamente a pie de página con el fin de una consulta rápida. En la bibliografía al final del trabajo, las referencias se encuentran nuevamente en orden alfabético.

CAPÍTULO PRIMERO

– *El Yo entre extremos* –

Ideas preliminares

El término “romántico” se remonta al siglo XII, en el cual se utilizó para designar el lenguaje vulgar en contraste con el docto latín. Hasta las postrimerías del siglo XVIII, las derivaciones fueron de tan vasta ramificación, que, abrazando distintas culturas, el vocablo adquirió una complejidad singular.¹ En la época de la Ilustración, el término se utilizaba para oponer, en alusión a la era medieval, lo bárbaro y salvaje frente al estimado racionalismo. El hecho de que los románticos lo retomaran a finales del siglo XVIII, ahora con un aire lisonjero, manifiesta el total desacuerdo con la época que inmediatamente le precedía. Ahora, lo salvaje y silvestre caracterizaba una naturaleza libre y junto con esta nueva concepción, el *desideratum* de los románticos de volver a unificarse con ella; cosa que, bien lo sabían, resultaba ser un deseo nunca realizable, pues el hombre ya había dejado de pertenecer a los reinos naturales desde hace mucho tiempo y, con el nacimiento de la razón, quedaba excluido del feliz reencuentro con el cual había soñado en la inocente niñez. Los paisajes de bosques interrumpidos por la desnuda roca de las montañas, espaciados en las faldas por prados amplios, así como la costa brava junto al mar abierto, se convertían en un ideal, símbolo de la liberación humana, pues tan libre como era la naturaleza, tan libre debía de ser el hombre. Sin embargo, ante tan vastos paisajes que resistían al devenir del tiempo, la

¹ Tómese en cuenta las relaciones semánticas como *romanz* (latín) – “*romanice loci*” – *romance* (francés) – *romantick* (inglés) – *romansch* (alemán) – *romaunt* (inglés, retomado del alemán) – *romantique* (francés, del alemán y del inglés) – etc. y todas las demás acepciones afines como *pittoresque* – *gothic* – *exotique*, entre otras. *Cfr.*: Gerhard Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1990; también Aidan Day quien informa acerca del uso positivo del término “romántico” para conjurar una imagen de lo pintoresco y lo exótico (“praising the antique but non-classical work of art, the word ‘romantic’ is used positively, to conjure up an image of the picturesque and exotic.” A. Day, “Construction of the term ‘romantic’”, en *Romanticism*, Nueva York, Routledge, 1996, p. 80.

efímera presencia del ser humano encontraba su contraste. El símbolo de la ruina, monumento humano pericido ante el tiempo, se convertía en la quintaesencia de lo que se consideraba “romántico”.² Lo que desde la perspectiva de hoy se percibe como “romántico”, es decir, lo vasto perenne en contraste con lo minúsculo y percedero, conserva el aspecto de la construcción humana destruida por el tiempo. La “época romántica” está marcada por esta característica.

No obstante, resulta difícil hablar de una “época romántica” que abarca un tiempo tan breve y un espacio tan extenso. Parece más comprensible hablar de la “cúspide” de una época más larga, cuyos sesenta años y cuyo centro geográfico forman el clímax y el núcleo de un movimiento más vasto y con arraigo más antiguo. Pues como Isaiah Berlin reconoce, junto con Kenneth Clark y Herberd Read, en su obra ya clásica entre los estudios de aquella época, lo romántico se ha presentado en todas las épocas, incluso en la Antigüedad.³ Sin embargo, es representativo que la definición temporal inaugural de la época romántica es la Revolución Francesa, a saber el año 1789. De igual forma que la revuelta social y política, esta época comprende revoluciones en los ámbitos de la filosofía y en las artes; en la música, en la pintura y, *last but not least*, en la literatura. De allí, el adjetivo “romántico” toma sus matices diversos y su colorido peculiar. Si el término había tenido tan distintos significados, ahora adquirió el sentido clave de la “revolución” y, junto con esta, o el peyorativo de excesiva y en extremo desmesurada o el laudatorio de liberadora. En estos últimos

² Cfr. el poema *Ozymandias* de Percy Bysshe Shelley. “Two vast and trunkless legs of stone stand in desert. / Near them, on the sand, half sunk, a shattered visage lies, / [...] Nothing beside remains. / Round the decay of this colossal wreck, / boundless and bare the lone and level sands stretch far away.” Cfr. “The complete poetical works”, en *John Keats and Percy Bysshe Shelley. Complete poetical works*, Nueva York, The Modern Library, 1958.

Cfr. también el bello trabajo de Rafael Argullol, “Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que en ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menos fascinación [sic], ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo.” *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Plaza y Janes, 1987, pp. 22, 23.

³ Cfr.: I. Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000, p. 24. Pero, de acuerdo con Berlin, deseamos ubicar lo “romántico” en los confines temporales.

extremos opuestos se ubicaban los clásicos y los románticos mismos. Pero de todo esto trataremos en el capítulo siguiente. Lo que nos interesa aquí en particular es el término o quizá la noción de “romántico” en relación con su época y más concretamente dentro del campo literario. Como ya mencionamos, se trata de un término de una complejidad singular. Si en cada cultura resulta difícil determinar lo romántico, mucho más complicado se convierte para designar toda una época. Las singularidades que caracterizan la “época romántica”, al mismo tiempo hacen indefinibles sus confines. Para dar un ejemplo, aludimos a la cultura inglesa, en la que entre Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey y William Wordsworth ya había bastantes discrepancias, pero incluso poco más tarde, estas discrepancias se intensificaron entre los mismos *Lakers* y el grupo de John Keats, Sir George Gordon Byron y Percy Bysshe-Shelley, tomando en cuenta que cada uno era poeta con sus singulares caprichos y vaivenes emocionales. En los cincuenta años que comprenden ambos movimientos en Inglaterra, es sumamente difícil encontrar los determinantes comunes que podrían constituir los elementos claves para una probable definición del movimiento romántico inglés. Si ya en una misma cultura había diferencias en la definición de lo romántico, la situación intercultural se volvería más problemática. Además del afán en sus posturas particulares, cada poeta enfatizaba las diferencias culturales que se hicieron manifiestas en relación de la cultura propia con la ajena. El patriotismo contribuyó lo suyo a reforzar estas distinciones que no en raras ocasiones se habían convertido en discriminantes. Y como lo expresaba Mme de Staël en su obra *De l'Allemagne* que subraya estas diferencias: “le patriotisme des nations doit être égoïste”.⁴ También se debe al destierro⁵ que sufría la baronesa por sus luchas contra Napoleón y que le obligó buscar refugio en un país cuya cultura era tan distinta a la suya, que *De l'Allemagne* esté

⁴ Mme. De Staël, *De l'Allemagne*, Tomo 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 39. Evidentemente, el verbo “devoir” no designa aquí un requisito estimado sino una condición esencial.

⁵ Fue el 25 de octubre de 1803 que Mme de Staël tuvo que abandonar París.

colmada de distinciones interculturales como por ejemplo las referencias al espíritu. “Les Allemands ont beaucoup d’universalité dans l’esprit en littérature et en philosophie, mais nullement dans les affaires”.⁶ Aunque había intentos múltiples de enriquecer una cultura por las enseñanzas de otra, cada cultura buscaba distinguirse de las demás y enfatizar en lo propio.

Quizás son precisamente las discrepancias las que fueron tan características para la época y las que obligarían hablar de “*los románticos*” y no sólo de una “época romántica” que sugiere cierta homogeneidad. Sin embargo, tenemos la posibilidad de detectar denominadores comunes o de pensar en las diversidades que, por un lado, se reúnen para construir el concepto “romántico” o, por el otro, borrar cualquier límite excepto el de la contemporaneidad de revoluciones varias, sobre todo en lo que nos interesa aquí, a saber, en el terreno de la literatura.

Con respecto a esta discusión en torno a hablar de “lo romántico” o “el romanticismo” como movimiento o periodo homogéneo o “los románticos”, conservando la diversidad difícil de ubicarse en un solo concepto, hallamos dos aproximaciones entre los teóricos literarios y de la historia de la literatura que se presentan como enfoques opuestos. Por un lado, se encuentra Arthur O. Lovejoy, por el otro, la crítica de René Wellek. Aquél prefiere hablar de “romanticismos”, en plural, porque no pueden homogeneizarse en un solo concepto que quitaría la riqueza de diversidad al movimiento. Al contrario, y aunque resulta complicado hablar de “un romanticismo” homogéneo, Wellek opta a favor de este concepto, sosteniendo que, a pesar de que “varía considerablemente en los distintos países”⁷, hay una “unidad del romanticismo europeo”. Toda la segunda parte de su ensayo se dedica a fundamentarlo. Allí investiga

⁶ *Ibid.*: p. 198.

⁷ René Wellek, “El concepto de romanticismo en la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, p. 140. Su estudio exhaustivo atraviesa gran cantidad de países de Europa y crea un fundamento convincente para su teoría de mantener el concepto “romanticismo”.

diferencias intra e interculturales con respecto al concepto “romanticismo” pero decide que sí hay una unidad y lo argumenta de la siguiente manera:

Existe una profunda coherencia y una implicación recíproca entre las ideas románticas de la naturaleza, la imaginación y el símbolo. Sin tal idea de la naturaleza no podríamos creer en la significación del símbolo y del mito. Sin símbolo ni mito el poeta carecería de los instrumentos necesarios para la intuición de la realidad por la que clamaba; y sin una epistemología semejante, la cual tiene fe en la creatividad del espíritu humano, no existiría una naturaleza viviente y un simbolismo verdadero. [...]

Podemos seguir hablando, entonces, del romanticismo como un movimiento europeo cuyo lento despertar durante el siglo XVIII es posible describir y examinar y llamar, si así lo deseamos, prerromanticismo.⁸

La argumentación de Wellek convence porque no excluye la idea de hablar de “lo romántico” en términos de diferencias fundamentales, Incluye, por lo tanto, a la concepción de Lovejoy pero refuta el extremismo de renunciar al concepto de “romanticismo”. Nosotros nos ubicamos entre ambos extremos y, aun cuando hablamos de “lo romántico” deseamos mantener muy cerca la importancia de los opuestos jugados en esta definición. Por eso parece que sea posible reunir ambos lados en un mismo campo, como aquel de una arena, proponiendo que lo que podría ser cierta “definición indefinida” – indefinible quizá, es la conjunción de los extremos, pensar uno y el otro a la vez. Es decir, quizás pueden considerarse en un mismo campo dos lados exclusivos que entran en fricción y crean una noción de lo romántico como “definición indefinible” o delimitación sin límite. Esto mismo sería entonces otra lectura de lo romántico⁹: el

⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹ Una lectura distinta del espíritu romántico que aquí sólo agregamos en valor definitorio, común entre los teóricos del romanticismo, es la de Isaiah Berlin en la obra ya citada. Escribe que “los valores a los que les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. [...] creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio.” *Op. cit.*: pp. 27, 28.

encuentro de opuestos o de los contrarios dentro de un todo, completo, sublime, divino, sin que deje de ser, a su vez, fragmentario, popular y terrenal.¹⁰

Si llegamos a proponer que “lo romántico” se manifiesta como encuentro de opuestos, esta afirmación aplica obviamente para la literatura romántica y, en particular, para la poesía lírica. Y es en ella que deseamos enfocar nuestro trabajo acerca de la noción del Yo, sin dejar de lado reflexiones diversas, ensayos críticos y filosóficos, así como cuentos y novelas, obras dramáticas y hasta composiciones artísticas pictóricas y musicales. Por la diversidad que engloba el término “romántico”, resulta problemático definir lo que entendemos por el “Yo romántico”. ¿Puede hablarse de un Yo característico para la época romántica? Y si la definición de lo romántico como encuentro de opuestos pudiera sostenerse, ¿cómo impactaría en la determinación del “Yo” – Yo con mayúscula? ¿Cómo trazar la línea horizontal sin que se excluyeran las vértices individuales que, por minúsculas que parezcan, se yerguen para interrumpir cualquier determinante limítrofe que se quiera forjar? En vez de delimitar el “Yo romántico” precipitadamente por medio de un término, deseamos marcar el campo con algunos lineamientos que, así lo esperamos, no pasen por alto algunas de las nociones excepcionales.

¿Qué noción o qué nociones se tenían del Yo en la época llamada “romántica”?

Tras las pistas del “Yo romántico”

Je m'aime moi-même, mais
c'est dans la nature.

Etienne P. de Sénancour

¹⁰ Y hablo aquí de un “encuentro de los opuestos” en el sentido de un choque bélico de dos lados opuestos, antagónicos en un mismo campo. Será como dos imanes que crean un campo de tensión extrema cuando se intenta unirlos.

En Alemania, la filosofía de Johann Gottlieb Fichte impulsó toda una serie de reflexiones acerca del Yo en relación consigo mismo y con la naturaleza, con lo divino y, sólo en segundo término, en relación con los demás. Es lo que hace eco en la expresión de Oberman en la “compilación” de Etienne P. de Sénancour que encabeza el presente apartado: “Je m’aime moi-même”; casi imposible decirlo de manera más condensada. Podemos escuchar la especularidad en la cual está jugado irremediamente el Yo: “Je m’aime – Moi *m’aime*”, “pero este amor de sí mismo es dentro de la naturaleza”, amando a ella y al universo que ella comprende.¹¹ Sí, que me amo a mí mismo pero también la amo a ella y, al fin y al cabo, amo a todo, pues la naturaleza comprende en ella misma al universo. Pero, tal como seguía siendo una constante en el discurso de Oberman, alrededor de las mismas fechas en Alemania, Fichte interrogaba acerca de la “independencia” del Yo, y es importante remarcarlo puesto que no plantea la independencia del “ser”, no se trataba del Yo para sí mismo, convirtiéndose en la finalidad última. En su discusión monológica *El destino del hombre*, Fichte exclamó: “Yo quiero [...] volver a ser independiente, no ser para otro, ni por medio de otra cosa sino ser algo para mí mismo; y, como tal, ser yo mismo la causa última de mi determinación”.¹² Este ser “para mí mismo” como liberación absoluta de cualquier determinación fuera de “mí”, se concretaba en la teoría fichteana en el concepto de un Yo como unidad creativa absoluta. Esta suposición que se entretejía con la idea de un sujeto libre, influyó en la filosofía de la identidad de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. En 1795, Schelling escribió: “Si no hubiese yo absoluto, el concepto de sujeto sería el más alto, es decir, el concepto del yo

¹¹ Cómo no pensar en Jean-Jacques Rousseau, quien distingue entre “l’amour de soi-même” y “l’amour propre” y que bien podría haber sido autor de la idea plasmada en *Oberman*. De las ideas rousseauianas, precursores para el movimiento romántico, trataré en el capítulo dos.

¹² J. G. Fichte, *Die Bestimmung des Menschen* [1800], Berlin, Felix Meiner Verlag, 1962: p. 27.

condicionado por un objeto”.¹³ Este “sujeto” determinado por un objeto era un sujeto limitado, por lo que Schelling, conforme con su época, concebía a un yo menos limitado, un “Yo” que no depende de ningún tipo de relación salvo la que mantiene consigo mismo. Este es el “Yo” absoluto que Schelling consideraba indispensable para el saber humano. Seguía definiendo el “Yo” como aquello “que entonces sostiene su realidad sola y únicamente *por sí mismo*”.¹⁴ La forma primordial del “Yo”, así Schelling, es pura identidad. Al final del párrafo 7, Schelling identificó: “*Yo soy yo, o: Yo soy!*”¹⁵ y es en este tono que sigue el texto¹⁶ para culminar en la afirmación de que “la ley máxima para el ser finito, por consiguiente, es: *Sé absolutamente – idéntico contigo mismo*”.¹⁷ Esta proclamación de un “Yo” para sí mismo, un Yo que se pone él mismo para sí, comprendiendo absolutamente todo en sí, liberado del pesado objeto ajeno, constituyendo sólo a sí mismo como único objeto, este manifiesto filosófico de finales del siglo XVIII tuvo un impacto revolucionario inmediato en la literatura romántica como ponen de manifiesto las reflexiones de, por ejemplo, Novalis¹⁸ o F. Schlegel¹⁹. Cuadernos completos se llenaron con “fragmentos”, resultados del debate con la filosofía alemana, sobre todo, la fichteana.

Estas ideas, entre otras, llegaron a Francia, de manera más contundente por la magnífica obra *De l'Allemagne* de Mme de Staël que, censurada por Napoleón, pudo

¹³ F.W.J. Schelling, “Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschliche Wissen” [1795], en *Ausgewählte Schriften*, Band 1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, p. 59. (Gäbe es nämlich kein absolutes Ich, so wäre der Begriff von Subjekt, d.h. der Begriff des durch ein Objekt bedingten Ichs, der höchste.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 67 (was also seine Realität [...] einzig und allein *durch sich selbst* erhält.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 69 (*Ich bin ich, oder: Ich bin!*)

¹⁶ “Das Ich selbst ist nur *für sich selbst*.” (p. 83) (El mismísimo yo sólo es *para sí mismo*) “*Das Ich enthält alles Seyn, alle Realität*.” (p. 76) (*El yo contiene todo ser, toda realidad*) “Alles ist nur *im Ich* und *für das Ich*. [...] Das absolute Ich kann sich zu nichts bestimmen, als überall unendliche Realität, d.h. *sich selbst* zu setzen.” (p. 85) (Todo sólo está *en el yo* y *para el yo*. [...] El yo absoluto no puede definirse como nada más que realidad omnipresente e ilimitada, a saber ponerse a *sí mismo*).

¹⁷ *Ibid.*, p. 89. (das höchste Gesetz für das endliche Wesen ist demnach dieses: *Sey absolut – identisch mit dir selbst*.)

¹⁸ *Cfr.*: Novalis, “Auseinandersetzungen mit Fichte”, en *Fragmente II*, tomo III, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957.

¹⁹ *Cfr.* F. Schlegel, “Zur Philosophie”, en *Kritische Schriften und Fragmente*, tomo quinto, Berlín, J.F. Unger, 1997.

reeditarse sólo hasta 1813 en Inglaterra²⁰. Pero las turbulencias debidas a la Revolución Francesa, repercutieron en reflexiones que más bien eran de índole socio-política. Los años de lucha en contra del clasicismo y a favor de una noción romántica del Yo liberado de sus ataduras formales, se dio hasta la década de los veinte cuando obtiene el nombre *du “mouvement romantique”*. Sin embargo, hay obras como las de Etienne P. de Sénancour, que anticipaban el movimiento. Sénancour, como ya mencionamos, “publicó” una serie de cartas supuestamente escritas por el mozo *Oberman*. En esta serie de cartas que comprenden un período de aproximadamente diez años que representan la década vital de los veinte del narrador, éste, llamado Oberman, participa sus impresiones y reflexiones, sus malestares y admiraciones a un destinatario sin dirigirse explícitamente a él; una correspondencia que más bien tiene forma de una autorreflexión. Incursionemos brevemente en ella.

Las meditaciones rompen con los dogmas de la época, debatiendo las creencias fijas acerca del suicidio, del amor sensual, de la religión, del matrimonio, de la mujer, etc. Lo que para nuestros fines es de mayor importancia, es la búsqueda del espíritu por parte del joven “*ennui*” en la naturaleza de los Alpes. En esta búsqueda se manifiesta el Yo afligido que huye de las urbes y se refugia en la selva montañosa. Caminatas solitarias le permiten admirar “*les sons romantiques*” del paisaje desolado y divagar en especulaciones varias sobre el devenir del hombre, sobre su origen y su fin, especulaciones en las que se pierde tal como lo hace en sus errancias sobre las sendas boscosas (que podríamos llamar “*Holzwege*”). En la extensa carta LXIII, adentrado en

²⁰ Mme. De Staël, *Op. cit.* En especial tomos 1 y 2. En 1833, Heinrich Heine decía de esta obra que era el único conocimiento abarcativo que los franceses adquirieron de la vida espiritual de Alemania. No obstante, desapruaba las tendencias laudatorias del movimiento romántico alemán inspiradas por otros, un movimiento tan distinto a aquel que vivió Francia, y cuyo espíritu, según Heine, le era totalmente ajeno e incomprensible. *Cfr.*: H. Heine, “Die romantische Schule” [1833], en *Werke und Briefe*, Tomo 5, Berlín, Aufbau-Verlag, 1972, pp. 13, 14.

la soledad tenebrosa, Oberman reflexiona acerca del “*parcours de l’homme*”, y concluye que

Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s’épuise: et le tourment du cœur insatiable est le mouvement aveugle d’un météore errant dans le vide où il doit se perdre. [...] Cette nature cherchée au-dehors, et impénétrable dans nous, est par-tout ténébreuse.²¹

Se trata de un reflejo de sus propias errancias por esta naturaleza impenetrable y tenebrosa, en la que el ser humano se sumerge sin que le sea visible la causa de su vida ni segura la forma de su fin. En la carta XII, Oberman lo anticipa de manera pintoresca:

Il y a un chemin que j’aime à suivre: il décrit un cercle comme la forêt elle-même, en sorte qu’il ne va ni aux plaines ni à la ville; il ne suit aucune direction ordinaire; il n’est ni dans les vallons, ni sur les hauteurs; il semble n’avoir point de fin; il passe à travers tout, et n’arrive à rien: je crois que j’y marcherais toute ma vie.²²

A las digresiones del joven Oberman siguieron las novelas autobiográficas de Benjamin Constant²³ y René de Chateaubriand²⁴. Ambas novelas retoman el aire melancólico y sentimental que había caracterizado la obra de Sénancour y, en general, el inicio de la época romántica en Francia. El “Yo” absoluto, idéntico a sí mismo, independiente de cualquiera de sus objetos, ahora se hundía en los abismos que en su interior se habían abierto, perdiéndose en las aflicciones propias sin que un objeto exterior pudiera salvarlo. El enamoramiento recaía sobre el Yo mismo, las soledades se consumían ellas mismas, toda relación tenía que comprenderse en esta totalidad exigida de un Yo absoluto. Pero esta totalidad, como nos permite escuchar la cita de Sénancour

²¹ E. P. de Sénancour, *Oberman, Lettres* [1804], Dos tomos, Grenoble y París, B. Arthaud, 1945, tomo II, p. 85.

²² *Ibid.*, tomo I, p. 67.

²³ B. Constant, *Adolphe* [1807], Le cahier rouge, Cécile, París, Gallimard, 1973.

²⁴ R. de Chateaubriand, *Atalá. René* [1801], París, Garnier-Flammarion, 1964.

que figura en el epígrafe, debía comprender todo en sí, en este Yo, idéntico a nada más que a sí mismo. Por esto retomamos esta cita: “Je m’aime moi-même”, eco fatal de la “identidad”, que, sin embargo, se delimita por la aclaración “mais c’est dans la nature”. Este “mais” no sólo restringe este amor autorreferido sino también da cuenta de una ruptura entre “m’aime” y “même”, pues el *mí mismo* está interpelado por una objeción. Además, marca que la naturaleza está ajena y que es este objeto del cual el Yo “absoluto” se sabe separado. La conclusión del Yo en sí mismo traza el círculo que no sólo lo comprende como totalidad sino como herméticamente cerrado en sí, como una unidad indivisible; nacimiento del “individuo” en separación tajante con el concepto del “sujeto”.²⁵

En la Inglaterra romántica, es principalmente Samuel Taylor Coleridge quien filosofaba acerca del Yo. En su *Biographia literaria* retomó esta misma idea del Yo “absoluto”.

We begin with the I KNOW MYSELF, in order to end with the absolute I AM.

We proceed from the self, in order to lose and fill all self in God.²⁶

La idea de “Dios” como fin último de esta posición del Yo idéntico a sí mismo, la reencontramos en otras afirmaciones a las que llegaríamos un poco más adelante. Pero antes parece de suma importancia detenernos en la frase consecutiva, “in order to lose and fill all self in God”. Se trata de perder este “sí mismo” y de colmarlo a la vez, en lo que se plasma la idea de dos fuerzas que, aun cuando sean opuestas, sólo en

²⁵ El sujeto está sujeto a alguna ley y, por consiguiente, es un sujeto dependiente, un sujeto en el cual incide la ley. Depende de los demás y de la regla que asegura su convivencia, y los demás dependen de que él se sujete a las normas establecidas en comunidad. El individuo, al contrario, es indivisible, una totalidad en sí que no depende de una ley de convivencia con otros individuos. Un individuo plantea una política diferente a la del sujeto, que se basa primeramente en la totalidad y en lo absoluto.

²⁶ S.T. Coleridge, *Biographia literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* [1817], London, Everyman’s Library, 1993, capítulo XII, p.154.

conjunto puedan comprender el “sí mismo” de este Yo absoluto en Dios.²⁷ Un poco más adelante, Coleridge expresó que esta idea comprende

an indestructible power with two opposite and counteracting forces which, by a metaphor borrowed from astronomy, we may call the centrifugal and centripetal forces. The intelligence [which is a self-development; p.155] in the one tends to objectize itself, and in the other to know itself in the object.²⁸

Este conocimiento de sí en el objeto que representa la fuerza centrípeta, así como la objetivación de sí representado por la fuerza opuesta, manifiestan que el objeto es lo que Schelling expresó en la fórmula “Yo soy Yo”, yo soy este objeto idéntico a mí. Coleridge retoma el “Γνωθι σεαυτον”²⁹ griego que, como sabemos, está estrechamente relacionado con la “επιμελεια εαυτου”, un conocerse a sí mismo, cuidándose. Pero esta última acepción del “cuidado de sí” se dirige también a un afán de autorreferencia o hacia un “énfasis en sí”.³⁰

Las dos fuerzas opuestas forman parte de un único e indestructible poder. En su centro se crea esta inteligencia que en el caso de la filosofía romántica es ese “Yo absoluto” o “Dios”. El campo que se crea entre ambas fuerzas opuestas, entre dos polos antagónicos, es el campo en el que aflora el Yo romántico como Yo absoluto. Ahora

²⁷ Resulta importante plantear la pregunta si el Yo, perdiéndose y colmándose a su vez, alcance cierta trascendencia, posible de pensar en la concepción de un Yo absoluto en Dios. Más adelante, retomaremos esta idea cuando volvemos sobre el “Yo absoluto”.

²⁸ *Ibid.*: p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ Richard Sorabji, en *El Yo*, una conferencia dictada del 13 al 16 de marzo de 2001 en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, hablaba de diferentes concepciones del Yo en la Antigüedad y en el Cristianismo durante la Edad Media, sin que sea muy precisa el concepto del Yo al que allí refiere. En Hiérocles, Sorabji encuentra la noción del apego del Yo a sí mismo, la οικειοσις εαυτου, subrayando que no sólo se trata de un lazo individual sino también y quizás ante todo, de un vínculo social. El artículo, que aquí citamos en su versión en castellano inédita, “muestra – como aclara el mismo autor – la enorme variedad de conceptos del Yo que hay en la filosofía antigua” y toda esa variedad parece indicar que en la Antigüedad no había una concepción del Yo especularmente autorreferido, es decir, la ida de un Yo para el Yo. Sin embargo hay que declarar que carezco de un conocimiento suficiente para hacer afirmaciones más precisas. La cortesía de facilitarme una copia de susodicho artículo, la agradezco al clasicista José Molina.

retornemos a este campo intermedio, espacio que, como ya dijimos, está en constante fricción, tensión poética. El Yo está ahí, en el medio entre ambos extremos.

Si hay un campo de creación “en-medio”, se trata de un espacio entre dos extremos que permite el vaivén entre dos polos opuestos de manera tan veloz que el “en-medio” se condensa en un campo de raudas oscilaciones entre dos lados, acortando sus dimensiones. No se trata de un camino de tensión menor sino, al contrario, de un péndulo que bambolea rápido de un lado al otro, acercando ambos extremos a tal grado que la tensión aumenta y, como sale la chispa ígnea del acero que hace fricción con el pedernal, sale la *escintilla* poética que, cual rayo, ilumina por un instante breve e intenso el espacio. Se trata de un estar en medio, estar en el foco ardiente de contrarios, pero también es un estar en los extremos, en un lado tan rápidamente como en el otro, casi al mismo tiempo en lados opuestos. Por esto, no se puede decir que el poeta romántico se halle en un lugar sin asumir, en el mismo instante, que se encuentre en el lado contrario. Esto, me parece, es la esencia de lo que podríamos seguir llamando “romántico” y, consecuentemente, es una afirmación errónea la que desea fijar la poesía romántica con una definición que, en el momento en que se forja, no rompa sus límites y deje de determinar, poner fin, poner este límite de un concepto redondo, sin huecos ni agujeros.

El concepto “romántico” es una paradoja. Ciertamente; pero tampoco se trata de una “*doxa*” distinta, opuesta o exclusiva, sino tanto de una cosa como de la otra, de un lado como del lado opuesto, en el mismo momento. Afirmar que el romanticismo es exceso, es caer en uno de los extremos sin considerar el extremo contrario, el balance, el equilibrio, pues, en el instante en que trasgrede límites en una exageración, es como si la convirtiera en su opuesto y, por este mismo hecho, “ficticio”, “fabulado”, se halla en un balance desequilibrado, en una unión desquiciada de ambos extremos. Quizás la

figura retórica del oxímoron que se define como “alianza de opuestos”, una “relación sintáctica de dos antónimos” que, por lo general, se constituye de un sustantivo y un adjetivo adverso, quizás esa sea la figura que se presta de mejor manera para dar cuenta de o para aproximarnos a esta “*coincidencia oppositorum*”³¹ de lo romántico.

Dando un par de ejemplos, podríamos decir que uno de los tópicos del romanticismo es el “horizonte infinito” o la “cumbre abismal”, y podemos acudir a muchas de las pinturas de Caspar David Friedrich, hecho que hacemos en el capítulo tercero, y visitar el cuadro *Der Mönch am Meer* para sustentar esta “altura profunda” y esta “frontera sin límite”. Pero también podemos hablar de una “*gaieté triste*”, de un “terror atractivo” o de una “dulzura amarga”; la “*coincidencia oppositorum*” no es casual sino buscada por el poeta, en cuyo hiato – retomando el último ejemplo de la “dulzura” ‘amarga’ – emerge incandescente la obra cruda, como el metal ígneo de las brasas. Hay que tallarlo para forjar la argolla que forma el eslabón de una cadena carcelaria o el anillo que corona la cabeza cual áurea divina. Pero podemos ceder la palabra a uno de los críticos románticos más importantes, a Friedrich Schlegel, quien hablaba de las fricciones entre los opuestos, por un lado el ideal clásico de la “unidad” y de la “completud” y, por el otro, el romántico de la “*Entgrenzung*”, del ir más allá de los límites que circundan esta unidad y completud. La presencia irónica creativa y destructiva de sí mismo en esta unión poética es un reflejo del Yo y este Yo, como espejo del autor, liga el contenido sentimental con la forma fantástica; “la individualidad del autor se convierte en fuerza de soporte de la obra [...]”³². Por esto, la obra de arte, comprendiendo ella también el poema, es la unión de lo “absolutamente fantástico” (F/0) con lo “absolutamente sentimental” (S/0), relacionados ambos con la

³¹ Para la figura retórica del oxímoron, *cfr.* Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

³² E. Behler, *Friedrich Schlegel*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 74.

“mimesis” (M/O) clásica en la cual Schlegel ve la presencia “irónica” del autor. Esta unión equivale al “ideal poético”, y Schlegel precisa esta unión en una ecuación doble:

$$\langle \text{Das poetische Ideal} = \sqrt{\frac{\text{FSM}}{0}} = \text{Gott} \rangle^{33}$$

La presencia del autor en la obra es “irónica”, lo que para Schlegel significa que se trata de una “parodia de sí mismo”, una noción que no podemos tratar a profundidad en el presente trabajo. Cabe mencionar que ya en 1797, Friedrich Schlegel publica una serie de fragmentos en la revista *Lyceum der Schönen Künste* que se dedican a manifestar lo que él entiende por “ironía”. Partiendo de la “ironía socrática” – bufonesca –, afirma que es una “*Verstellung*”, un “disfraz” o un “fingimiento” que incluso podríamos comparar con una suerte de “mimo” o “mimetismo” (*mimicry*), manteniendo cerca del escucha la noción clásica de la “mimesis”. Citemos, pues, a Friedrich Schlegel:

No debe engañar a nadie más que aquellos que la toman por un engaño y los que o bien se alegran de la espléndida picardía, de burlarse de todo el mundo, o bien se enojan cuando se percatan que la burla bien podría dirigirse a ellos. En ella, todo debe ser chanza y seriedad, todo *sinceramente abierto* y *todo profundamente desfigurado*. [...] Contiene y excita un sentimiento de la *lucha de contrarios irresoluble de lo incondicionado y de lo condicional, de la imposibilidad y necesidad de una participación completa*. Es la más libre de todas las licencias – ya que a través de ella se echa en saco roto a sí mismo – sin dejar de ser la más legítima, pues es una condición indispensable. Resulta ser muy buena señal cuando los armónicamente torpes no saben cómo tomar esta constante parodia de sí, y creen y dudan siempre de nuevo, hasta el mareo, si deben tomar la chanza como seriedad o la seriedad como chanza.³⁴

³³ F. Schlegel, “V. Fragmente zur Literatur und Poesie (1797)”, en: *Kritische Schriften und Fragmente*. Tomo quinto. Berlín, J.F. Unger, 1997, fragmento 739, p. 217.

³⁴ F. Schlegel, “Lyceums-Fragmente”, en *Kritische Schriften und Fragmente*, Tomo primero, Berlín, J.F. Unger, 1997, fragmento 108, p. 248. El énfasis es mío. (Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten

Un año más tarde, en una revista que Friedrich Schlegel edita junto con su hermano August Wilhelm y en la que también publican sus fragmentos Schleiermacher y Novalis, Friedrich concretiza:

Lo naív es lo que es o aparenta ser lo individual o clásico hasta la ironía o hasta la constante alternancia de creación y destrucción de sí mismo.³⁵

Este “sí mismo” que atraviesa toda la poesía y filosofía romántica y lo que en el fragmento arriba citado de la revista *Lyceum*, Schlegel nombró “parodia de sí mismo”, pende entre “creación” y “destrucción”. El yo, aquí idéntico con el “sí mismo”³⁶, es el que debe construirse artísticamente y destruirse a la vez para lograr que la ironía se manifieste abiertamente y para que se encubra en el mismo instante. Esta apertura clausurante es otro de los opuestos conjugados en una misma idea, y acerca de la idea, Schlegel postula lo siguiente:

Una idea es un concepto colmado hasta la ironía, *una síntesis absoluta de antítesis absolutas*, la alternancia siempre creadora de sí de dos pensamientos en lucha.³⁷

zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch damit gemeint. In ihr soll alles Scherz und Ernst sein, *alles treuherzig offen, und alles tief verstellt*. [...] Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem *unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung*. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlich werden, den Scherz gerade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.)

³⁵ F. Schlegel, “Athenäums-Fragmente”, en *Kritische Schriften und Fragmente*, Tomo segundo, Berlín, J.F. Unger, 1997, fragmento 51, p. 109. (Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, individuell oder klassisch ist, oder scheint.)

³⁶ Como lo es también en la teoría fichteana y desde ella misma. En *Die Wissenschaftslehre*, Fichte propone en la ponencia XXI en 1804 discurrir acerca de la “génesis interna de sí mismo” como “génesis de sí mismo o del yo”. Cfr. J.G. Fichte, *Die Wissenschaftslehre*, Hamburgo, Felix Meiner, 1986, p. 216. El énfasis es mío.

³⁷ F. Schlegel, *Ibid.*, fragmento 121, p. 115. El énfasis es mío. (Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stets sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken.) La exuberancia que se manifiesta en este postulado es típica en Schlegel. Hablar de “una síntesis absoluta de antítesis absolutas”, no obstante, sintoniza con la filosofía romántica, en general. En su novela *Lucinde*, Schlegel expuso las siguientes reflexiones: “«Bilde, erfinde, verwandle und erhalte die Welt und ihre ewigen Gestalten im steten Wechsel neuer Trennungen und

Del centro de este choque bélico de contrarios, no sólo se eleva la obra – como *oeuvre-ouverture* cerrada en sí – sino también el yo poético, el yo lírico, el Yo que hace poco hemos determinado como “Yo absoluto”. Este Yo absoluto es un Yo para sí. Por esto, en primera instancia, este Yo no se abre en la relación con el otro, aun cuando se evoca por medio de la voz ajena. El yo lírico siempre sigue siendo un yo pese a que se declame por medio del otro. Esto es lo que Helena Beristáin articuló en su *Análisis e interpretación del poema lírico*: “aunque exista un *tú*-lector [...] en la mente del poeta, [...] éste lucha por expresar, ante todo para sí mismo, su personal, individual, original, inédita visión del mundo de la existencia”. Un poco más adelante propone la fórmula “yo-yo”, siendo idénticos emisor y destinatario en primera instancia, sólo en segunda instancia representables como “yo-tú”, por lo que concluye que la relación con el otro se manifiesta como “yo-yo-tú”.³⁸ Esta relación la encontramos también en Georg Wilhelm Friedrich Hegel quien designa “artes románticas” para referirse a la poesía, la música y la pintura. En sus conferencias sobre estética escribió que en la poesía lírica, en general y en contraste con las poesías épica y dramática, la necesidad radica en “hacerse escuchar y percibir los ánimos en la expresión de sí mismo.”³⁹

En un fragmento conciso, August Wilhelm Schlegel expresa que “Los poetas no dejan de ser narcisos”⁴⁰, y, contrastándolo con el yo poético del dramaturgo, afirma:

La característica del dramaturgo parece ser la de perderse en otras personas con generosa soberbia, la del lírico la de atraer todo hacia sí mismo con amable egoísmo.⁴¹

Vermählungen.» («Crea, inventa, transforma y conserva el mundo y sus formas eternas en constante alternancia de nuevas separaciones y conciliaciones.»). *Lucinde* [1799], Stuttgart, Reclam, 2001, p. 30.

³⁸ H. Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004, p. 60.

³⁹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik III*, Werke, tomo 15, Frankfurt am Main., Suhrkamp, 1993, p. 418 (*sich auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen.*)

⁴⁰ “Athenäums-Fragmente”, en: F. Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, Tomo segundo, Berlín: J.F. Unger, 1997, fragmento 132, p. 117. (Dichter sind doch immer Narzisse.)

Probablemente, la fórmula “yo-yo-tú” une ambas ideas y permite interrogar a la paradoja romántica de la apertura cerrada que, quizás más afortunadamente, se expresa como cierre hiante.⁴² En sintonía con la filosofía de Fichte de la que Friedrich Schlegel retoma como idea más importante el salir de sí (das Aus-sich-selbst-herausgehen) y el retornar a / en sí mismo (In-sich-zurückkehren)⁴³, postula que nadie puede ser sí mismo si no es, a su vez, otro.⁴⁴ En este sentido y en relación con lo que afirma acerca de la realidad vital de la obra (poética), Schlegel habla de un “divino egoísmo” que, comprendiéndose a sí mismo, va más allá de sí. Por esto exclama que “todo debe realizarse por medio de un puro egoísmo soberbio”⁴⁵, un egoísmo que puede darse completamente al amado, al arte, a la época.⁴⁶ ¿Es posible? Solamente como paradoja, una paradoja romántica. En esto radica la “parodia de sí mismo” de este “Yo absoluto” que se crea para destruirse y volverse a crear. El “egoísmo divino” es el Yo absoluto en relación estrecha con Dios. Con esta postulación schlegeliana, basándose en las afirmaciones de Fichte y también de Schelling, convergen afirmaciones como la de Jean Paul, “El yo – a excepción de Dios – es al mismo tiempo este yo arcaico y tú arcaico”⁴⁷;

⁴¹ A.-W. Schlegel, *idem*. (Die Eigenschaft des dramatischen Dichters scheint es zu sein, sich selbst mit freigiebiger Großmut an andere Personen zu verlieren, des lyrischen, mit liebevollem Egoismus alles zu sich herüber zu ziehen.)

⁴² El adjetivo “hermético” quizá puede apoyar esta idea, pues por un lado se refiere a un aislamiento, pero, por el otro, alude a Hermes, mensajero entre dioses y seres humanos.

⁴³ F. Schlegel, en *Kritische Schriften und Fragmente*, Tomo quinto, Berlín, J.F. Unger, 1997. parte VI, fragmento 99, p. 100.

⁴⁴ *Ibid.*, parte II, fragmento 651, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, parte II, fragmento 72, p. 11. (alles muß aus reinem höhern Egoismus geschehen.)

⁴⁶ *Ibid.*, parte III, fragmento 148, p. 43.

⁴⁷ Jean Paul, “Levana oder Erziehungslehre”, en *Werke*, tomo V, München, Carl Hanser, 1963, p. 564. (Ich ist – Gott ausgenommen, dieses Ur-Ich und Ur-Du zugleich.)

o las de Novalis, “Yo soy tú”⁴⁸ o “Dios es Yo (infinitud – totalidad dentro de lo divisible)”⁴⁹, o incluso la ya mencionada expresión de Coleridge de un “self in God”.

La polémica de pensar un Yo absoluto “en Dios” o en la afirmación de Novalis de “Dios es Yo”, en relación con la trascendencia constituye otra paradoja romántica. ¿Cómo puede ser absoluto o total el Yo? Y además si Novalis habla de “Yo soy tú”, fórmula en la que no sólo hay un posicionamiento del Yo respecto al Tú sino también una posibilidad de ser, debido al otro, a ese tú que lo constituye en la alteridad. No deseamos tratar aquí a la *unio mystica* de un Yo con la divinidad, convirtiéndose en divino, y incursionamos únicamente en la idea de “completud”. Pero podemos pensar el Yo absoluto como un Yo que nunca está completo y que siempre se halla en movimiento, dependiendo de las oscilaciones entre ambos polos opuestos, construyéndose y destruyéndose constantemente, sin que llegue nunca a concluirse. Este Yo, y reiteramos que es el Yo “poético” y, más concretamente el Yo “lírico”, es un Yo ideal en el que se unen, quizá nunca armónicamente⁵⁰, dos fuerzas, una destructora, la otra creadora, una centrífuga, la otra centrípeta, una de enajenación, la otra de identificación.

Lo que hasta aquí podríamos llegar a afirmar, si sostenemos la definición de lo romántico como “encuentro de opuestos”, es que el Yo romántico como Yo absoluto, Yo divino, es un Yo para sí, con el afán de conocerse a sí mismo y completarse en la relación consigo mismo. El Yo romántico es un Yo en busca de liberarse de los objetos no para vivir sin ellos sino para vivir independiente de ellos. Por esto, el Yo debe ponerse a sí mismo, sin depender de ninguna otra instancia. Sin embargo, el Yo nunca

⁴⁸ Novalis, “Enzyklopädie”, en *Fragmente I*, tomo II, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957, fragmento 232, p. 76. (Ich bin du) Esta idea de Novalis debe entenderse en el sentido de un “tú” que es el mismo yo en espejo. En las “Metamorfosis” de *Lucinde*, F. Schlegel escribía: “Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen.” (Sólo en la respuesta de su Tú, cada Yo puede sentir completamente su unidad infinita.) El énfasis es mío. *Op. cit.*, p. 89.

⁴⁹ Novalis, “Auseinandersetzungen mit Fichte”, *Op. cit.*, fragmento 2592, p. 271. (Gott ist Ich (Unendlichkeit – Allheit in der Teilbarkeit).)

⁵⁰ A diferencia de lo que Victor Hugo expresaba en su “Preface de Cromwell”, “Car la poésie vraie, la poésie complète [le drame] est dans l’harmonie des contraires.” *Cfr.* en *Œuvres complètes*, tomo 11 (critique), Paris, Robert Laffont, 1985, p. 17.

está completo, ni en paz o armonía, pues en cuanto se construye, también se destruye. El Yo romántico es un Yo en constante proceso y nunca llega a realizarse totalmente, pese a que está absoluto y divino y que alberga en sí a todos los elementos para completarse. El ir y venir de fuerzas contrarias produce esta afección romántica en la que se unen sentimientos de profunda melancolía y de la más sublime felicidad. Encontramos este sentimiento de las más altas oscilaciones entre melancolía y felicidad en Ludwig Tieck que incluso nombra este sentimiento “romántico”. Para dar un solo ejemplo de referencias casi excesivas en las cartas de Tieck, aludimos a una que manda a August Ferdinand Bernhardt a finales de junio de 1793, en la que habla de un paisaje “romántico” y “desolado” que invita a miles de fantasías y que invoca una melancolía tenebrosa y, junto con ella, un bienestar tan pleno.⁵¹ Por ende, el sentimiento “romántico” no queda exento de movimientos opuestos que se reflejan en un sufrimiento siempre acompañado por un goce, el placer siempre por un malestar, la alegría en compañía de la tristeza, los sentimientos más sublimes encontrados con pasiones malditas, las emociones de felicidad albergando la desdicha, el dolor mezclado con el placer, la risa con el llanto.

Como ya mencioné, sucede lo mismo con las descripciones de los paisajes melancólicamente bellos. Lo “terriblemente bello” de la impresión de la cascada en el *Zackenfall* que Ernst Theodor Amadeus Hoffmann describe en una carta a Theodor G. von Hippel⁵², o la “belleza espeluznante” de un camino que colinda por un lado con la roca y por el otro con el borde del abismo, entintado en una carta de Heinrich von Kleist

⁵¹ Cfr. Carta de L. Tieck a August Ferdinand Bernhardt, en *Reisebriefe deutscher Romantiker*, Berlín, Rüttgen & Loening, 1979, pp. 37, 38.

⁵² Cfr. Carta de E.T.A. Hoffmann a T.G. von Hippel, en *ibid.*, p. 92. Es graciosa y muy del estilo de Hoffmann la afirmación siguiente: “der Kochenfall [...] ist nicht so wild romantisch [wie der Zackenfall], aber schön, er verhält sich ungefähr so zum Zacken, wie “Emilia Galotti” zu den “Räubern” von Schiller.” (p. 93) (la cascada de Kochen [...] no es tan salvajemente romántico [como el Zacken] pero bonito; corresponde aproximadamente al Zacken como “Emilia Galotti” a los “Bandidos” de Schiller.)

a Wilhelmine von Zenge⁵³, son dos ejemplos más de sentimientos encontrados. No obstante, estos ejemplos no sirven aquí para sustentar nuestra tesis de lo “romántico como encuentro de opuestos”, pues lo grotescamente bello fue una conquista del romanticismo en contra del ideal clasicista de una belleza que se caracteriza por la forma esbelta y armónica.

El Yo romántico debe emerger en medio, en el centro ígneo de fricción de dos contrarios, construyéndose, derrocándose y finalmente liberándose. La lucha por la libertad será un último aspecto que no podemos dejar de lado en la concepción del Yo romántico. No sólo es en el ámbito de la sociedad sino también dentro de la poética. La rebelión romántica se opone a las reglas y leyes que rigen la poesía y que la visten de pesada armadura en lugar de las ligeras grebas.

No se levanta en contra de la poesía antigua, falsamente supuesto por Giacomo Leopardi en su manifiesto crítico a Ludovico di Breme y a la “invasión bárbara de una poesía patética”⁵⁴; lo que desea más arduamente es liberar la creación lírica y épica, la creación dramática, de sus ataduras inmovilizantes, de las delimitaciones clasicistas y primordialmente de la Ilustración y romper con las normas impuestas, devolviéndole a la poesía su “encanto natural”. En el prefacio a *Cromwell*, Victor Hugo protestó con la pluma cual martillo en contra de cualquier poética nueva con el fin de no volver a enclaustrar la poesía una vez liberada.⁵⁵ La supuesta pretensión de popularizar la poesía

⁵³ Cfr.: Carta de Heinrich von Kleist a Wilhelmine von Zenge, en *ibid.*, p. 129.

⁵⁴ Cfr.: G. Leopardi, *Discurso de un italiano en torno a la Poesía Romántica* [1818], Valencia, Pre-Textos, 1998. El hecho de que se trata de un texto que critica la propuesta de Mme de Stäel de que Italia debería conocer y apropiarse del nuevo movimiento literario inglés y alemán, y abogando por una Italia libre de influencias ajenas, tomando en consideración que la misma poesía italiana es representada por grandes poetas italianos, Leopardi la concibe, no obstante, como la más cercana a las grandes poesías latinas y griegas. Este hecho manifiesta que no hay libertad de la poesía de influencias de otras culturas.

Vale citar brevemente a Leopardi: “los fundamentos del buen gusto, junto con las chispas del fuego poético que están diseminadas por las fantasías populares, han sido concedidos por Dios sobre todo a los griegos y a los italianos; y por italianos entiendo también a los latinos, nuestros padres; de las otras naciones, máxime de la alemana y de la inglesa, yo no digo nada; hablan los hechos” (p. 136).

⁵⁵ Cfr.: V. Hugo, “Preface de Cromwell”, en *Op. cit.*, pp. 23 y 30.

como si de esta manera también se liberara de sus monarcas, quizás es un intento de abrirla a un espacio más extenso de expresión inmediata.

CAPÍTULO SEGUNDO

– *La razón entre goce y renuncia* –

Preludio

En una encrucijada se encuentran un caminante y un jinete. Al ponerse aquél en su camino, le pregunta: “¿A dónde?”, a lo que el jinete contesta de pasadita: “¿Qué me preguntas a mí? ¡Pregúntale al caballo!” La escena tiene gracia. Se debe a que los papeles se invirtieron. El jinete ahora depende de los caprichos del caballo. Y, sin embargo, uno se pregunta ¿qué jinete es éste, el que deja las riendas sueltas? Si el ideal del jinete es el caballero que domina con agilidad a su corcel, resulta entonces una figura triste la de aquel arrastrado ingenuo. Y, sin embargo, dejarse llevar por las fuerzas brutas de la naturaleza y, de cierta manera, dejarse reconducir a la naturaleza por las fuerzas impetuosas, esto ha sido un reto de la ideología romántica. Friedrich Schlegel lo expresa en *Lucinde* cuando describe el espíritu de su protagonista Julius: “su espíritu no aspiraba mantener firmes las riendas de la autocracia sino las tiraba de libre voluntad para arrojarse con placer y desbordante en este caos de la vida interna”.¹ Por supuesto, la alegoría del caballero aparentemente desquiciado es una imagen grotesca de esta búsqueda romántica y, no obstante, manifiesta de manera jocosa la importancia de soltar y de liberar las fuerzas naturales de su jaula racionalista. Si el conde George Luis Leclerc Buffon decía que el caballo es indomable, apasionado e impetuoso, qué mejor forma de representar las emociones ardientes e impulsivas del alma romántica, desatada de los confines estrechos del racionalismo. Y de nuevo nos permitimos citar de la novela de Schlegel, esta vez del capítulo que tiene el gracioso título de “jugueteo de la

¹ *Lucinde* [1799], Stuttgart, Reclam, 2001, p. 54. (sein Geist strebte nicht die Zügel der Selbstherrschaft fest zu halten, sondern warf sie freywillig weg, um sich mit Lust und mit Übermuth in dies Chaos von innerm Leben zu stürzen.)

fantasía”². Leemos allí un ataque a la razón, la que quiere apoderarse del alma toda³, incluso de la fantasía. La fantasía es esa hermosa maraña, “*Verwirrung*” en palabras de Schlegel, caos primitivo y natural como la fiera indomable, a cuyos caprichos el romántico se entrega. Esta es una representación de la vida anímica radicalmente nueva y, creo no exagerar al decir que era totalmente innovadora.

En el *Fedro*, Sócrates comparaba el alma con las fuerzas combinadas de un tronco de caballos y un cochero. Ciertamente, el auriga tenía que conducir a los corceles con riendas firmes, por lo menos a uno de ellos, al corcel negro indócil con los ojos verdes⁴ y con el temperamento difícil de desbravar. En cambio, el corcel blanco aspiraba por sí mismo hacia las alturas y a las regiones sublimes, no causando retos a la equitación. Si el auriga no sujetaba las riendas, un caballo se conducía hacia arriba y el otro, el negro, se extraviaba hacia abajo; el cochero, por ende, perdería toda dirección e incluso a uno de sus corceles.⁵ El alma se desquiciaría. En la dirección con mano firme de las fuerzas bravas e impetuosas, se hacía presente el imperante dominio racional sobre las regiones de los instintos y pulsiones.

En alusión a su discurso sobre el alma, que Sócrates daba durante el último encuentro con sus discípulos en la cárcel, el auriga equivaldría a la razón de un filósofo que sabe guiar sus impulsos, adiestrar y preparar el alma para la *metempsychosis*.⁶ Nada que ver con riendas sueltas y un caballo desenfrenado que sobre sus espaldas lleva a un jinete que perdió la cabeza. El auriga griego que maneja el carruaje con agilidad y destreza, y el caballero que voluntariamente ha perdido el control sobre su vehículo hípico, son el emblema de dos fuerzas antagónicas, de dos concepciones opuestas.

² (Tändeleien der Fantasie)

³ Cfr.: F. Schlegel, *op. cit.*, p. 117.

⁴ El término γλαυκος también se considera una posible fuente etimológica de la palabra “locura”. Cfr.: J. Corominas & J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Vol. III, Madrid, Gredos, 1980.

⁵ Cfr.: Platon, “Fedro”, en: *Diálogos*, México, Porrúa, 1989.

⁶ Cfr.: Platon, “Apología de Sócrates”, *ibid.*

Mientras aquel nunca abandona el dominio sobre sus animales, éste se arroja a la voluntad del caballo. ¿Qué ganará con ello? ¿Conquistará nuevas tierras, terrenos que la razón no podría alcanzar? ¿O simplemente rompe con las convenciones del artista-jinete que se tenían en la Ilustración? Sin duda, se trata de una *metempsychosis* distinta, de un descenso a los terrenos inframundos de forma totalmente diferente. En la Grecia antigua, la idea de la destreza y del dominio completo sobre los impulsos únicamente podía realizarse por obra de la razón, cosa a la que el romanticismo se oponía con vehemencia. Mientras en la cultura antigua, la buena conducción del alma en su viaje dependía del desempeño de la razón, entre los románticos se trataba de abandonarse a los sentimientos que era este otro lado anímico que tanto tiempo se había suprimido y cuya vitalidad se había cohibido a tal grado que su flama ardiente estaba a punto de extinguirse. No quiere decir, sin embargo, que los románticos hubieran atacado a la razón, sino que despreciaban el racionalismo exclusivo que ponía la razón en todo caso por encima de las emociones.

Ambas figuras nos sirven para delimitar dos dinámicas distintas, además si relacionamos la imagen del caballo con las fuerzas intempestivas: la figura del jinete que se deja llevar por su caballo y que, no obstante, sigue siendo jinete, sirve como representación de la razón que se pone al servicio de los impulsos. La figura del auriga que conduce a sus corceles representa la razón que delimita y domina los impulsos. Aun cuando esta comparación no carece de polémica, ambas representaciones nos conducen, ora jinete, ora auriga, a dos movimientos que en el campo de la literatura han llevado una carrera de caballos muy particular.

Si durante la primera mitad del siglo XVIII, la época de la Ilustración había construido un campo de convenciones firmes sobre la literatura y sobre el arte en general, este campo se convirtió en el hipódromo para el advenimiento de esta carrera

revolucionaria en los terrenos de la política, de los derechos y del comportamiento del individuo al servicio de la comunidad.

Al racionalismo exagerado de la época de la Ilustración se le había abierto el escotillón a través del cual irrumpían las fuerzas encarceladas. De la misma manera en la política: la sublevación del pueblo reprimido había transgredido las fronteras delimitantes e invadido el campo real. Como un exceso lleva a otro, es en pleno apogeo de la Revolución Francesa que los Jacobinos presentan su *Déclaration des Droits de l'Homme*, donde Maximilian de Robespierre manifiesta:

Il est essentiellement urgent que chaque citoyen connaisse, pour pouvoir les affirmer et les faire respecter, les Droits qu'il acquiert par la naissance. L'Ignorance étant la base du despotisme, l'homme sera vraiment libre le jour où il pourra dire aux tyrans: «Retirez-vous! *Je suis assez grand pour pouvoir me gouverner moi-même!*»⁷

Esta libertad del hombre, condicionada por el apelativo de que alce la voz en contra de los tiranos, exclamando que puede gobernarse a sí mismo, resulta insostenible, pues el estar sujeto a leyes, como aquellas que se proclaman en una serie de artículos en la *Déclaration* de 1792, inserta a cada uno en un cuerpo socio-político que le exige someterse a una serie de reglas. Si el artículo cuarto declara que la libertad es el poder perteneciente al hombre de ejercer todas sus facultades “à son gré”, como le pegue la gana, de esta exclamación tan vehemente, por un lado, se deduce la urgencia de un levantamiento y, como resulta en cualquier sublevación, el deber tomar posturas radicales para hacerse escuchar. Pero, por el otro, manifiesta que ha transgredido límites sociales, pues à son gré implica que el otro sigue alienado. El «moi-même» que corona el final del encabezado de la *Déclaration*, es ese énfasis en sí que le confiere libertad a

⁷ La déclaration des DROITS DE L'HOMME et du citoyen, formulée, en 1792, par Robespierre, *cfr.* J. Pirenne, *Historia Universal*, México, Cumbre, 1983. El énfasis es mío.

cada uno, pero que también lo compromete y lo hace responsable. Es el renacimiento del individuo y de una nueva subjetividad que, no obstante, desconoce sus límites y se arroja al exceso, una característica que ha dejado una huella tan marcada en la Revolución Francesa. El individuo se pierde en la autorreferencia exagerada, manifestándose en el grito por la libertad de vivir *à son gré*. Si un par de meses más tarde cae la cabeza de Luís XVI, acontecimiento que desencadena toda una cruel matanza pública, entra en escena el monstruo acéfalo de la Revolución, que los ingleses emblemataron con la fúnebre figura de la medusa en un panfleto de 1792.

En esta imagen contrastante no sólo se expresa la inconformidad con un movimiento atroz sino también la petrificación ante las raudas transformaciones que sufría la Europa continental en postrimerías del siglo XVIII.



“The contrast” 1792⁸

⁸ Copiado de: W.J.T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University Of Chicago Press, 1995, p. 175.

La Revolución Francesa abrió el camino para un radical cambio social e ideológico, pero, a su vez, no surgió sin algunos antecedentes que proporcionaron un campo fértil para las semillas del romanticismo que habían brotado incluso antes de la Revolución.⁹ Ahora, si relacionamos el movimiento político atroz con la rebeldía romántica, queremos subrayar que ambos levantamientos en contra de las delimitaciones impuestas por las tiranías, por aquel lado, de una monarquía desatenta a las necesidades del pueblo, como por éste, de una poética sumamente rígida ante los cambios de la época, el último movimiento se distingue del primero por no haberse dejado corromper sino porque mantuvo firmes sus valores y persiguió hasta la muerte a sus nobles ideales.

En la encrucijada: Un triángulo de antecedentes: Rousseau – Kant – Blake

Entre los antecedentes más destacados figuró Jean-Jacques Rousseau cuyos escritos pero también cuya vida habían inspirado tanto el movimiento de sublevación política como la rebelión intelectual: *La Nouvelle Héloïse*, *Émile* y *Le Contrat Social*, *Les Confessions* y los *Revêries* son reflejos de la vida de un solitario que alzaba la voz en contra de su época. Rousseau tuvo que abandonar su tierra natal e incluso sus refugios en varias ocasiones. Su *vagabondage* se extendía por una serie de ermitas y chozas en lugares recónditos al linde de bosques, en las montañas o en una isla lacustre. En el exilio de Môtiers, Wootton y Trye en Inglaterra, y en Monquin escribió sus *Confesiones*. Una vez concluidas, volvió a París donde pasó gran parte de sus últimos días. Convencido de la amenaza capitalina a su reservada personalidad, se refugiaba cada vez más en sí mismo, en este yo aislado que amaba la soledad.

⁹ El hecho de que, para la era romántica, se considera como fecha de inicio el año de 1789, enfatizando en la sublevación, no quiere decir que el romanticismo haya comenzado con la *prise de la Bastille*, sino que ambos movimientos se compenetraron y el levantamiento violento del uno coincidió con el alzamiento radical del otro, estando lejos de comparar la brutalidad de aquél con la vehemencia de éste.

El portal que abría a las obras rousseauianas eran *Les Confessions*. Por un lado lo eran porque se trataba de una nueva forma de dar cuenta de la vida interior; y si hablamos de una nueva forma, no desconocemos que ya antes de Rousseau existían prácticas autobiográficas, incluso de manera confesional. Rousseau inició las suyas exclamando:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.¹⁰

Reiteró: “Moi seul”. Un par de páginas más adelante, su relato autobiográfico muestra su estatuto confesional: “Je sais que le lecteur n'a pas besoin de savoir tout cela, mais, j'ai besoin, moi, de le lui dire.”¹¹

Lo que es nuevo de su introspección literaria es, por un lado, su exposición en cuanto hombre a través del cual se hace presente cualquier otro ser humano y, por otro, el entusiasmo y la sinceridad con los cuales Rousseau se precipitó en su tarea; “dans toute la vérité de la nature” escribió y dio cuenta de que esa naturaleza difiere de “moi”, de ese Yo que está en miras de tomar sus riendas. Rousseau decía más de lo que habrá querido decir cuando exclamaba que ese “moi” es “seul”, pues se trata de un Yo solo y solitario.¹² Pero también decía que era su necesidad de decírselo a alguien, de que alguien prestara oídos a sus confesiones. En palabras de Philippe Lejeune, el autor de autobiografías “demande au lecteur quelque chose [...]. Il demande au lecteur de l'aimer en tant qu'homme et de l'approuver.”¹³ Rousseau ofrece algo a cambio: la

¹⁰ J.-J. Rousseau, *Les Confessions I*, Paris, Pocket, 1998, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

¹² Leemos aquí “Moi seul” no sólo en el sentido de un “Sólo yo” sino de un “Yo solo”, de un “Yo en soledad”.

¹³ P. Lejeune, “Pour l'autobiographie; propos recueillis par Michel Delon”, en: *Magazine littéraire*, “Les écritures du moi”, Paris, 2002, p. 22. (...le pide algo al lector... Demanda al lector de amarle en tanto en

“subjetividad”, un punto de vista que abre un camino a una nueva forma de observar. Se trata de “un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l’étude des hommes, qui certainement est encore à commencer”.¹⁴

Este estudio de los hombres en Francia comienza incluso más tarde con el romanticismo social. Pero a principios del siglo XIX, se interesaba por el lado oscuro del ser humano, por su vida onírica, por sus pasiones ocultas y por las figuras grotescas que invocaron estas indagaciones. En Rousseau, se trata de una observación que sería útil para una nueva educación, una educación del hombre en relación más estrecha con su lado natural, en comunión no sólo con la naturaleza sino también con los demás. Es el proyecto de la *Nouvelle Héloïse*. Pero sus confesiones, que pueden servir cual pieza primera en el estudio comparado del ser humano, fueron escritas desde el exilio, en vida solitaria, y continuaban en otra obra cuyo título es característico para Rousseau e incluso podría servir de epígrafe para las manifestaciones literarias del espíritu romántico.

La huida de la sociedad resentida por sus obras indecentes ofrecía tanto un refugio en sí mismo que como, a finales de su vida, un desenlace no exento de cierto delirio persecutorio. En su monólogo de las *Rêveries*, Rousseau expresó que “ces heurs de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je suis plainement moi et à moi [...]”.¹⁵ Rousseau, sin embargo, distingue entre “amour de soi-même” y “amour propre” que, a primera vista resultan idénticos. No obstante, el primero es un amor natural de conservación, mientras que el segundo es un amor enviciado por la convivencia con los demás. Si en el octavo paseo Rousseau escribió que “en tout ceci

cuanto hombre y de aprobarle.) Dejamos de lado cuáles son los intereses de quien lee esas escrituras íntimas.

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁵ J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* [1776-82], Paris, Gallimard, 1972, p. 44.

l'amour de moi-même fait tout l'œuvre, l'amour propre n'y entre pour rien"¹⁶, se trata de este estar plenamente consigo mismo, dejado en paz por el vulgo corrompido. Este es el tema del que también trata la primera conversación de los diálogos entre *un Français* y *Rousseau* en el libro con título cautivador: *Rousseau, juge de Jean Jaques*. El amor propio se define allí como un amor tibio, templado, en comparación con el amor de sí mismo, que es apasionado y fulgurante. Rousseau habla de dos amantes que sufren ambos de la misma impaciencia por la presencia de un rival. Aquél cuyo amor es "*l'amour de soi-même*" y que se caracteriza por estar "*épris*" cesa de odiar a su rival en el momento en el que no lo teme más. El otro, "*assez tiède*", que sufre de "*amour propre*" deja de amar a causa de que el odio se convirtió en su pasión principal.¹⁷ Este pensamiento está en sintonía con la afirmación que atraviesa los tres escritos hasta aquí citados: es el hecho, según Rousseau, de haber dejado de odiar a todos aquellos que lo detestaban y que le impedían vivir en el país natal y en París donde residió hasta su partida. El refugio en la soledad, que resulta ser un importante elemento de nuestro trabajo y del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, es la huída no sólo de la sociedad urbana corrompida sino también la evasión de cualquier intento de caer en sentimientos de odio. En el primer diálogo, Rousseau afirma que se trata de "*passions douces et primitives qui naissent directement de l'amour de soi*"¹⁸ que enriquecen su estancia en el refugio solitario. Son pasiones "primitivas" lo que quiere decir que se trata de pasiones acordes con la naturaleza. Este amor de sí, lo encontró en la ermita Chevrette de Montmorency, propiedad de la familia d'Épinay en el norte de París. Exclama que tenía que esperar hasta el 8 de abril de 1756 para empezar a vivir¹⁹, fecha

¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷ J.-J. Rousseau, "Rousseau, Juge de Jean Jaques", en *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Tomo I, Bruselas, Gallimard, 1959, p. 670.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Cfr.*: J.-J. Rousseau, "Correspondencia", *apud*. G. Holmsten, *Jean-Jacques Rousseau*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000, p. 82.

en la cual llegaron él y Thérèse con su madre. El libro nueve de *Les Confessions* inicia con las siguientes palabras: “L’impatience d’habiter l’Hermitage ne me permit pas d’attendre le retour de la belle saison;” y poco más adelante leemos que la vida le era la más dulce en este lugar solitario que llamaba “*les Charmettes*”. Sigue el texto:

Je me sentais fait pour la retraite et la campagne; il m’était impossible de vivre heureux ailleurs. A Venise, dans le train des affaires publiques, dans la dignité d’une espèce de représentation, dans l’orgueil des projets d’avancement; à Paris, dans le tourbillon de la grande société, dans la sensualité des soupers, dans l’éclat des spectacles, dans la fumée de la gloriole, toujours mes bosquets, mes ruisseaux, mes promenades solitaires, venaient, par leur souvenir, me distraire, me contrister, m’arracher des soupirs et des désirs.²⁰

De aquellas caminatas solitarias le escribía a su protector de Malesherbes en una carta, confesándole que eran los tiempos más queridos y más fantásticos que había vivido, en pleno retiro. Eran paseos en medio de la naturaleza, en soledad, con el perro, con las aves, a través de los bosques, abrazados todos por la presencia del Creador.²¹ Pero también en el “Petit-Château” de Montmorency, Rousseau se acuerda de “cette profonde et délicieuse solitude” en medio de los bosques y de los ríos, rodeado por el canto de pájaros más diversos.²²

En fin, el amor de sí, lisonjeado por Rousseau, contraste del amor propio, se realiza de manera más exquisita en el retiro de la agitada vida social. Allí, uno se encuentra libre de odio y de reproches a los habitantes de la urbe corrompidos, en medio de la naturaleza con su singular encanto primitivo e inocente. El estar “plainement moi et à moi” en la soledad dentro de la naturaleza hace eco claro en la obra de Sénancour, la que citamos en el capítulo anterior. El epígrafe “Je m’aime à moi-même, mais dans la nature” que expresa Oberman es un evidente reflejo de las ideas de

²⁰ J.-J. Rousseau, *Les Confessions (Livres VII à XII)*. París: Le livre de poche, 1998, p. 198.

²¹ Cfr.: G. Holmsten, *Ibid.*, p. 83.

²² Cfr.: J.-J. Rousseau, *Les Confessions (Livres VII à XII)*. *Op. cit.*, p. 361.

Rousseau. Pero reconozcamos que para Rousseau era de fundamental importancia que esta vida de ermitaño sin odio y pleno de amor de sí se inscribiera en un proyecto por el bien de la convivencia entre los seres humanos. El llamado del retorno a la naturaleza, hecho en la *Nouvelle Héloïse*, a una naturaleza que debía enardecerse por medio del amor, es un retorno a la inocencia de la vida primitiva que resonó en el romanticismo.

Un admirador de Rousseau, del que se dice que adornaba su casa con un solo retrato, él de Rousseau²³, era el filósofo de Königsberg que a finales del siglo XVIII hizo fama por sus “críticas de la razón”.²⁴ Estas críticas se dirigieron a que la razón como inteligencia sólo lleva al hallazgo de la verdad, cuando esté referida a la observación y, junto con ella, posibilite el conocimiento. Si la razón actúa autónomamente, sin relacionarse con la observación, su conocimiento no puede considerarse válido. Es decir, la razón debe unirse a las sensaciones y a los fenómenos que resultan de estas últimas. El filósofo que firmó estas ideas era Immanuel Kant. Pero, respecto al conocimiento resultante, Kant enfatizaba en la ley de la moral. Se encuentra en discordancia con la felicidad y el gozo individual. El hombre, así en Kant, es libre de decidir o de atenerse a la ley o de seguir los placeres personales. Pero su libertad se da en cuanto puede decidir su independencia respecto a sus inclinaciones y de sujetarse dignamente a la ley con aprecio. formula la ley de la siguiente manera: “*puedes porque debes*”.²⁵ De sus más destacados trabajos queremos visitar el último

²³ Cfr.: U. Schultz, *Immanuel Kant*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, p. 67. Leemos: “Als einziger Schmuck zierte die kahle, von Tabakrauch ergraute Wand ein Bildnis von Jean-Jacques Rousseau, des Mannes, der als einziger durch sein Werk es einmal im Leben des Philosophen erreicht hatte, ihn in seiner Ordnung zu stören [es war dies der *Emile*, cfr. *ibid.*: p. 28] Dieses Bild Rousseaus war das einzige Gemälde überhaupt im Haus, denn Kant hatte keinerlei Kunstgegenstände angeschafft, nicht einmal diesen Kupferstich, der ein Geschenk seines Freundes Ruffmann war.” (Como único adorno de la pared desnuda y amarillenta por el humo del tabaco se encontraba un retrato de Jean-Jacques Rousseau, de aquel hombre que fue el único que logró causar en la vida del filósofo un disturbio en su orden perfecto [era el *Emile*]. Esta pintura de Rousseau era el único cuadro que colgaba en la casa, pues Kant no compraba objeto de arte alguno, e incluso ni siquiera este grabado en cobre que fue un obsequio de su amigo Ruffmann.)

²⁴ Genitivo subjetivo, crítica hecha por la razón, y objetivo, crítica hecha a la razón.

²⁵ Cfr.: U. Schultz, *Op. cit.*, pp. 104-117.

que recoge una serie de conferencias sobre el estudio del hombre: *La antropología en perspectiva pragmática*.

A Kant, quien nunca salió del radio de una milla alrededor de Königsberg y, sin embargo, dictaba sus lecciones con tan docto ingenio y las sazonaba con *esprit* e ideas sumamente ocurrentes, le debemos este conjunto de conferencias juguetonas²⁶ que impartía a finales del siglo XVIII. En una sesión decía: “¡Hombre joven! Renuncia a la satisfacción (de la voluptuosidad, de la disipación, del amor y de cosas similares)”²⁷ haciendo, de esta manera, una alusión a la renuncia al goce, no en el sentido estoico de un rechazo a los placeres de los sentidos sino *à la* Epicuro, guardando esa satisfacción para la “perspectiva” (*im Prospect*), iluminando el camino por hacer, un camino de trabajo. Se trataba de renunciar al goce individual, a la búsqueda de placeres que excedían la norma ética.

¡Hombre mozo! (lo repito) enamórate del trabajo; renuncia a los placeres, no para rechazarlos, sino mantenlos siempre en perspectiva, hasta donde sea posible.²⁸

Kant proclamaba, en general, una ética antropológica, una ética de la convivencia en la sociedad para cuya funcionalidad era de suma importancia no sólo una existencia de reglas y de normas establecidas sino el reconocimiento de aquellas leyes connaturales del ser humano, leyes que marcaban los límites indispensables para trazar un horizonte que permitía vislumbrar hasta dónde se podía llegar y aquello que no

²⁶ Esas conferencias son de una frescura excepcional. Su característica lúdica se hace presente ya desde un inicio en el cual Kant expone irónicamente que en ellas se trata de la “Erforschung dessen [...], was er [der Mensch], als freihandelndes Wesen, aus sich macht, oder machen kann und soll.” No se trata de un sistema teórico apriorístico ni trascendental – estrictamente filosófico – sino de una “antropología” pragmática, y es esa característica que le da su sencillez.

²⁷ I. Kant, “Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht” [1798]; en: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Band VI, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, parágrafo 23, p. 462. (Junger Mann! Versage dir die Befriedigung (der Lustbarkeit, der Schwelgerei, der Liebe u.d.g.)

²⁸ *Ibidem*, parágrafo 60, p. 559. (Junger Mensch! (ich wiederhole es) gewinne die Arbeit lieb; versage dir Vergnügen, nicht um ihnen zu entsagen, sondern, so viel als möglich, immer nur im Prospect zu behalten.)

debía ser trasgredido. Este reconocimiento deseable, Kant lo determinó en el famoso “imperativo categórico”, a saber, el imperativo de actuar sólo según la máxima que permite que este acto, a su vez, sea deseado.

Por el otro lado, se trataba de una forma educativa, en la cual se atribuía una importancia enorme al hecho de acudir a la razón y hacer uso de ella, y es en ese sentido que Kant hablaba de una “*psychologische Diät*”²⁹. Para realizarla, era indispensable el uso de la razón que Kant definía como la capacidad de juzgar según principios y de actuar en retrospectiva práctica. En Kant esa “dieta” se relacionaba con el “*Prospect*”:

Esta parquedad – dice Kant – con la efectividad de su ánimo vital te enriquece verdaderamente por el aplazamiento del goce, *e incluso si al final de tu vida has renunciado en gran medida al uso del mismo.*³⁰

Al principio de esa parte de su *Antropología*, Kant hablaba de una “renuncia”, un “*Versagen*” a la satisfacción – donde satisfacción también podemos leer como “apaciguamiento” – y enseguida exclamaba que no se trata de “renunciarla por completo”, un “*Entsagen*”. Por el otro lado, proponía que el camino de esa “renuncia” podría llevar, al fin de la vida, a una probable “renuncia total”. Esa renuncia a los impulsos que como tiranos desviaban de la instrucción firme y conservadora, tenía que cumplirse para lograr el objetivo de mantener a distancia los goces de la vida, quizá a una lejanía inalcanzable como una estrella que brilla en el firmamento, por un lado, iluminando el camino mas, por el otro, dejando claro que nunca será punto de llegada.

Esta llamada al “hombre mozo” a finales del siglo XVIII parece confrontar los excesos de la Revolución Francesa, pero también se dirige al buen conductor de un camino de conocimiento verdadero. Pero esas teorías de Kant no se encuentran como

²⁹ *Ibid.*, párrafo 30, p. 484.

³⁰ *Ibid.*, párrafo 23, p. 462. El énfasis es mío. (Dieses Kargen – así Kant – mit der Barschaft deines Lebensgefühls macht dich durch den Aufschub des Genusses wirklich reicher, *wenn du auch dem Gebrauch derselben am Ende des Lebens größtenteils entsagt haben solltest.*)

representantes exclusivos de la filosofía de la Ilustración, sino las ubico en el umbral de los tiempos de transformación.

Y es otro escrito que hallo en este limen entre filosofía de la Ilustración y pensamiento romántico. Me refiero a la “respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, ensayo que Kant escribió a finales de 1783. Inicia abruptamente con una definición: “Ilustración es la salida del hombre de su independencia verbal infligida a sí mismo; – y sigue – la independencia verbal es la incapacidad de hacer uso de su razón sin la guía de otra persona”.³¹ Se trata del uso de la razón y de la libertad de expresar públicamente lo que se ha razonado. El uso público del raciocinio debe ser aquél que se hace como erudito ante todo el público de lectores y es éste precisamente el que logra ilustrar a la comunidad. Esta reforma a través del uso público de la razón tiene que tomar su tiempo y no puede lograrse de la noche a la mañana.³² Kant aclara lo siguiente:

Mediante una revolución quizás se alcance una caída del despotismo personal y de la opresión codiciosa o tirana, pero nunca se logra una verdadera reforma de la forma de pensar sino tan sólo nuevos prejuicios son los que sirven, tanto los nuevos como los antiguos, como hilo conductor para la gran masa demente.³³

Desafortunadamente, según Kant, aún se está lejos de lograr dicha reforma, pues el sacerdote exclama que no se raciocine sino que se crea, el oficial demanda que no se use la razón sino que se ejercite, e incluso allí donde se permite el libre uso de la razón, se debe, a fin de cuentas, obedecer. Kant se manifiesta en contra de esta obediencia ciega y a favor del uso de la razón siempre y cuando sea de manera docta. La verdadera

³¹ I. Kant, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, en, *Op.cit.*, p. 53. (Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.)

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ *Idem.* (Durch eine Revolution wird vielleicht wohl ein Abfall von persönlichem Despotism und gewinnsüchtiger oder herrschsüchtiger Bedrückung, aber niemals wahre Reform der Denkungsart zu Stande kommen; sondern neue Vorurteile werden, eben sowohl als die alten, zum Leitband des gedankenlosen großen Haufens dienen.)

reforma del pensamiento se logra sólo con la razón. Por esto, Kant define la Ilustración como la posibilidad de una liberación verdadera y aboga por el deber del uso de la razón sin que otro influya en él.

La Ilustración, pues, era esto: el imperativo de “usar la razón” y el *impasse* concluyente de “liberarse” de ella misma. Ya era imposible seguir al llamado “¡libérate!”, puesto que sólo se podía obedecerlo. Por el contrario, el despertar de la liberación debía nacer en cada uno a partir de largas reflexiones y de meditaciones acerca de la libertad, en las cuales tenía que participar la razón. Sin embargo, el despertar del Yo se dirigía ahora a la misma razón, emperatriz sobre el mundo emocional y de los impulsos que durante tanto tiempo se veían subyugados bajo su duro cetro. Esta rebelión no era del todo en contra de la *déesse raison* sino un levantamiento en contra de la racionalidad con sus veredictos claros y precisos.

La Revolución Francesa no sólo es un acontecimiento histórico que tuvo efecto en la literatura europea de finales del siglo XVIII, sino también un representante simbólico de ella misma. Por un lado, el romanticismo se rebelaba contra el sistema establecido y propagado durante la época de la Ilustración, cuyos pilares se habían cimentado sobre el racionalismo y los ideales de la era grecorromana, así como, por otro lado, el pueblo se levantaba contra la aristocracia, exigiendo la libertad de sus opresores monárquicos. La revolución contra la monarquía, como Edmund Burke había vaticinado, tenía que culminar en una dictadura militar.³⁴ Y definitivamente, la corona que se había destituido volvió a colocarse sobre la cabeza de un monarca. En el romanticismo, el Yo liberado de sus ataduras racionales y del reino de la *déesse raison*, se puso él mismo sobre el trono de la antigua soberanía.

³⁴ Cfr. E. Burke, “Reflections on the French Revolution” [1790-91], en *On taste: on the sublime and beautiful; reflections on the French Revolution; a letter to a noble lord*, Nueva York, P. F. Collier, 1956, párrafo 62.

La proclamación rousseauiana, este estar plenamente para sí mismo, abrió un camino a una nueva subjetividad que tuvo un impacto en la época. Además, este auge de una nueva subjetividad estaba estimulado por el cambio violento de la Revolución Francesa, que repercutió en las concepciones del individuo en la época romántica. El individuo que ahora despertaba en medio de la masa amorfa del género del “hombre” y que pudo conquistar su terreno finalmente en la singularidad y en una personalidad autónoma de libre expresión, ahora deseaba abrir camino a los corceles indomables de la naturaleza.

Johann Gottfried Herder todavía se expresaba en contra de este nuevo despertar del Yo:

Si quieres alcanzar la calma, ¡huye, amigo,
La enemiga más cruel es la personalidad!
Te engaña con sueños nebulosos y te estrecha
La mente y el corazón, te tortura con penas,
Te envenena la sangre y te roba el aliento libre,
para que, en ti mismo te reseques, y,
sofocando, te asfixies con tu propio aire.³⁵

Kant, admirador de Herder, quizás hubiera estado de acuerdo con él cuando exclama que la enemiga más grande es la personalidad que teje ilusiones y estrecha corazón y mente. El deber de la norma moral, sin embargo, se había transformado en un “deber ser en cada caso Yo mismo”, revolución del pensamiento y establecimiento de la “personalidad” como “individuo”.

Lo que, en un primer instante, se había descubierto como una revolución del pensamiento y que logró romper con el objetivismo así como enfatizar en una nueva

³⁵ J.G. Herder, *Herders Werke in fünf Bänden*, tomo 1, Weimar, Aufbau-Verlag, 1978, p. 37. (Willst du zur Ruhe kommen, flich, o Freund, / Die ärgste Feindin, die Persönlichkeit! / Sie täuscht dich mit Nebelträumen, engt / Dir Geist und Herz und quält mit Sorgen dich, / Vergiftet dir das Blut und raubet dir / Den freien Atem, daß du, in dir selbst / Verdorrend, dumpf erstickst von eigner Luft.)

filosofía del individuo, no proponía un abandono a una sobreexcitación emocional sin que pasara por un juicio racional. Si en el famoso *Preface*, William Wordsworth expuso que “For all good poetry is spontaneous overflow of powerful feelings” que debían ser “recollected in tranquility”³⁶, el recuerdo realizaba esta operación. La impresión que un momento en un paisaje particular iba a dejar en la mente, no debería culminar en el brote emocional creativo sino pasar por una meditación que le conferiría la medida y la calma indispensables para una creación poética capaz de expresar la belleza de aquel momento pintoresco. La razón se unía al sentimiento, pero aquélla dejaba que éste se expresara libremente.

De esta manera, la idea kantiana del “*prospect*” y de la renuncia al goce sólo pudo encontrar rechazo entre los románticos. Sus predecesores que se oponían más violentamente a la Ilustración eran William Blake y Johann Georg Hamann. Ambos lucharon contra el racionalismo y el estatus de la razón fría y árida, tirana de los sentimientos concebidas como inferiores.³⁷ Hamann exclamaba que “el seductor es siempre la fría razón que desea afirmar su propia autoridad y usurpar las de las otras facultades”.³⁸ La *katabasis* o el arrojarse al mundo interior y el embellecimiento de la subjetividad desatada de sus limitantes racionales, resultó ser el atractivo por el cual la Revolución Francesa ya había izado la bandera tricolor. Nada de dietas ni nada de renunciaciones; el vuelo de Ícaro comenzó, escapando del laberinto de las convenciones anticuadas. Si Napoleón después de la victoria en Lodi en mayo de 1796 exclamó que desde este momento sentía la tierra escapar por debajo de sus pies como si hubiese sido

³⁶ W. Wordsworth, “Preface to lyrical ballads” [1800], en *The Poetical Works of William Wordsworth*, Tomo V, Oxford, Oxford University Press, 1949.

³⁷ Acerca de Hamann, *cf.* I. Berlin, *El mago del norte, J.G. Hamann y el irracionalismo moderno*, Madrid, Tecnos, 1997, sobre todo las páginas 128-136. “«El autoconocimiento y la autoestima son las auténticas normas para conocer y amar a los demás. [...] todos nuestros deseos y pasiones tienen al *autoconocimiento* por su objeto». El deseo de conocernos como somos, de ser nosotros mismos, de no aceptar ningún sucedáneo, sino practicando el «descenso a los infiernos» del conocimiento de uno mismo, es el fundamento de toda nuestra actividad.” (p. 128)

³⁸ *Ibid.*, p. 129. Asimismo: “nuestro quehacer más propio es aprender de la historia, de la naturaleza y de Dios – su creador – y *crearnos a nosotros mismos*” (p. 129; el énfasis es mío).

elevado hacia las alturas,³⁹ la pérdida de la tierra firme puede interpretarse como una caída.

Si, por un lado, era necesario un despegue de la tierra con un impulso violento, por el otro, era peligroso el abandono completo a los aires. El racionalismo tan exagerado y la forma poética inamovible del clasicismo tenían que ser superados, lo que sólo podía lograrse por medio de un movimiento radical que partía de las viejas convicciones y se lanzaba hacia una nueva verdad. A finales del siglo XVIII, William Blake tomaba posición a favor de un rechazo del antiguo modo de emplear la razón, de una *prise d'une Bastille* “ilustre” en la que se había refugiado el racionalismo, anunciando que

Image of truth newborn
Doubt is fled & clouds of reason⁴⁰,

aun cuando esa fuga diera lugar a otro exceso. En *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake proclamaba: “The road of excess leads to the palace of wisdom”⁴¹; “you never know what is enough, unless you know what is more than enough”.⁴² Blake no se pronunciaba en contra de la razón sino se rebelaba contra el racionalismo, ese viejo emperador en el reino de la ilustración que mediante sus enseñanzas había guiado con su mano apergaminada hacia el mundo de la “*Experience*” gris y carente de espontaneidad. Esta espontaneidad era infantil y no hay muestra mejor que sus *Songs of Innocence and Experience*, que contrastan de manera clara y contundente la felicidad de la inocente vida de los niños de aquella vida corrompida de los adultos. Aun cuando

³⁹ Cfr. J.C. Herold, *The Age of Napoleon*, Boston, Mifflin, 1987, p. 59.

⁴⁰ W. Blake, *Songs of Experience* [1794], Facsimile Reproduction with 26 Plates in Full Color, New York, Dover, 1984.

⁴¹ W. Blake, “The Marriage of Heaven and Earth” [1790], en *The Complete Illuminated Books*, Hong Kong, Thames & Hudson, 2001, p. 113.

⁴² *Ibid.*, p. 115.

Blake desestimaba a Rousseau, igual que este último, se había inclinado a una vida más natural y libre de las reglas absurdas del mundo racional de los adultos. Blake, ávido lector de Swedenborg⁴³, tomaba nota: “Study sciences till you are blind, Study intellectuals till you are cold, Yet science cannot teach intellect. Much less can intellect teach Affection”.⁴⁴

En 1789, Blake grabó un poema largo que llamó *Tiriel*⁴⁵ y en el cual ataca la tiranía, dibujándola en la figura del rey anciano y ciego del mundo occidental. *Tiriel*, tras haber condenado a sus hijos, maldice también a su hija menor, Hela, quien lo guía al sur con Har y Heva. Ambos, que a su vez le habían dado hospedaje en su primer descenso, caen bajo la maldición que *Tiriel*, ciego de furia, lanza sobre ellos. Del mismo año data *The book of Thel* que es un diálogo entre Thel, el deseo, y una flor, una Lilia efímera. En este poema que hace contraste con el libro de *Tiriel*, Blake enfatiza en la inocente entrega al amor. La tiranía que se manifiesta en el anciano con corazón endurecido se opone a la joven flor que entrega su ser al valle. El tirano *Tiriel* reaparece en la figura de *Urizen*, que es una combinación entre “Your reason” y “Horizon” y representa, por consiguiente, a la razón, limitante de los placeres. M. Davis lo sintetiza en la siguiente afirmación: “He [Urizen] cut man off from a life completely spiritual and imprisoned him in flesh”.⁴⁶ En uno de los poemas del manuscrito de Dante Gabriel Rossetti, Blake pone en boca de Jesús:

«Only Believe! Believe and try!
Try, Try, & never mind the Reason why!»⁴⁷

⁴³ Kant se oponía a las ideas de Swedenborg.

⁴⁴ M. Davis, *William Blake. A new kind of man*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1977, p. 40.

⁴⁵ W. Blake, “Tiriel”, en *The Complete Illuminated Books*, Hong Kong, Thames & Hudson, 2001.

⁴⁶ M. Davis, *Op.cit.*, p. 53.

⁴⁷ Poema XLVII, en W. Blake, “Poemas de los manuscritos de Dante Gabriel Rossetti (II)”, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 2003, p. 308.

Urizen es, a su vez, el representante de “self-love that envies all”⁴⁸ que concuerda con el concepto del “amour propre” de Rousseau.

La revuelta de Blake en contra de la razón es más bien un levantamiento de oposición al racionalismo. Vale la pena de citar completamente el poema *Holy Thursday* que figura tanto en los *Songs of Innocence* como en los *Songs of Experience*, para marcar la postura de Blake y el lugar que toma como predecesor del movimiento romántico.

‘Twas on a Holy Thursday, their innocent faces clean,
The children walking two & two, in red & blue & green,
Grey-headed beadles walk’d before, with wands as white as snow,
Till into the high dome of Paul’s they like Thames’ waters flow.

O what a multitude they seem’d, these flowers of London town!
Seated in companies they sit with radiance all Their own.
The hum of multitudes was there, but multitudes of lambs,
Thousands of little boys & girls raising their innocent hands.

Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song,
Or like harmonious thunderings the seats of heaven among.
Beneath them sit the aged men, wise guardians of the poor;
Then cherish pity, lest you drive an angel from your door.⁴⁹

En contraste sigue el poema homónimo de *Songs of Experience*:

Is this a holy thing to see
In a rich and fruitful land,
Babes reduc’d to misery,
Fed with cold and usurous hand?

Is that trembling cry a song?

⁴⁸ M. Davis, *Op.cit.*, p. 54.

⁴⁹ W. Blake, *Songs of Innocence* [1789], Facsimile Reproduction with 31 Plates in Full Color, New York, Dover, 1971.

Can it be a song of joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty!

And their sun does never shine,
And their fields are bleak & bare,
And their ways are fill'd with thorns:
It is eternal winter there.

For where-e'er the sun does shine,
And where-e'er the rain does fall,
Babe can never hunger there,
Nor poverty the mind appall.⁵⁰

Entre el primer poema y el segundo habían transcurrido cinco años, cinco años decisivos para el despertar de la razón que marca la diferencia entre niñez y adolescencia. En un grabado que encabeza los *Songs of Innocence and Experience* y en el que podemos ver dos adolescentes, hombre y mujer, huyendo de llamas, cubiertos sus genitales, y que probablemente representan a Adán y Eva expulsados del Paraíso, sobresale un subtítulo de suma importancia para ambos libros de poemas concebidos en 1789 y 1794: “Shewing the Two Contrary States of the Human Soul”⁵¹. Blake oponía el despertar de la razón que inicia la etapa de la experiencia, a la inocente vida infantil. Lo que en el primer poema refleja una vida alegre y plena de gracia, los niños en múltiples colores, radiantes, comparados con flores que elevan al cielo el canto cual trueno armónico, en el segundo poema se transformó en interrogaciones dolorosas, en fría miseria de niños cuyos cantos dejaron de ser divinos para decaer en llantos temblorosos. La realidad de Londres con los pequeños deshollinadores que arriesgan su vida para ganarse el pan y así demorar la miseria, en medio de la nieve, es un poema que se

⁵⁰ W. Blake, *Songs of Experience* [1794], Facsimile Reproduction with 26 Plates in Full Color, New York, Dover, 1984.

⁵¹ W. Blake, *The Complete Illuminated Books*, Hong Kong, Thames & Hudson, 2001, p. 43.

inscribe en la misma temática. Para Blake, la ilustración que se refleja aún en poemas morales de poetas contemporáneos es lo que finiquita “infants joy” y lleva a la dolorosa experiencia del despertar de la razón. Es la misma idea que se expresa en el cuento de *Der blonde Eckbert* de Ludwig Tieck. En el castillo de Eckbert, ante la cálida luz de la chimenea encendida, se reúnen los amigos Eckbert, su esposa Berta y Walter. Berta narra su historia fantástica. Tras escapar de su casa, se alberga en una choza en medio de un bosque que pertenece a una viejita que, en el transcurso de los años confía en ella plenamente y le participa un secreto. Berta dice que al cumplir los catorce años traicionó a la viejita. Tieck explica en palabras de Berta que “es una desgracia para el ser humano que sólo adquiere su razón en cambio de perder la inocencia del alma”.⁵²

Lo que denominamos la “encrucijada” en la cual el caminante se topa con el caballo con jinete, encrucijada de una época que se rebela contra el racionalismo exagerado en todos los ámbitos, en la cual se presenta una revolución tan profunda del pensamiento del individuo y de su libertad, es también un momento definitivo para la concepción de la razón, una “*révolte*” no en contra de ella sino en contra de la doctrina que la ponía por encima de todas las cosas. Lo que antes era clarividencia en la luz plena del día que permitía discernir los contornos más finos y, con ellos, meditar en torno a los límites y reglas a los que debe atenerse el individuo para el bien del funcionamiento de la sociedad, una sociedad reprimida en sus emociones y sentimientos, ahora debía ceder su lugar al reino de la noche con la luz tenue de la luna que sumerge todo en una incierta vaguedad de siluetas indefinibles y de figuras borrosas, un paisaje onírico en el cual se lograba vivir las tristezas más profundas y la más sublime felicidad.

⁵² L. Tieck, “Der blonde Eckbert” [1796], en *Die Märchen aus dem Phantasia. Dramen*, München, Winckler, 1964, p. 17. (Es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren.)

August Wilhelm Schlegel había expresado esta *révolte* no como un despejar de nubes del racionalismo sino con la metáfora de la llegada de la noche:

Los rayos del sol son la razón como ética – aplicado a la vida cotidiana en la que estamos sujetos a las condiciones de la realidad. La noche, sin embargo, la encubre con un velo benevolente y abre ante nosotros, a través de las estrellas, un panorama de los espacios de la posibilidad; es el tiempo de los sueños.⁵³

El reino de los sueños y de la fantasía como mundos de creación tenían que despejar de pesadas nubes del racionalismo el cielo vasto e ilimitado. La Ilustración, según August Wilhelm Schlegel, funcionaba como un “mecanismo de reloj” con sus engranes y manecillas girando en una misma dirección. El mundo se veía como “un ejemplo de cálculo”⁵⁴ en el cual reinaba la razón cuadrada y finita. Se concebía al hombre de forma genérica sin tomar en cuenta al individuo. Lo que importaba era la constitución de leyes universales ante las cuales la subjetividad se tenía que subordinar. Las emociones tenían que ser domadas por el raciocinio y todo debía someterse a la plena luz de la conciencia. Esta luz encandiladora del ilustre día radiaba y quemaba todos los pequeños retoños que salían de la tierra húmeda. Este sol antaño brillaba ya demasiado tiempo en el firmamento y llegó la hora en la que tenía que ceder su lugar a la luna. Jean Paul decía que

⁵³ A.W. Schlegel, “Über Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters”[1802], en *Europa. Eine Zeitschrift*, hrsg. von F. Schlegel, Neuausgabe, hrsg. von Ernst Behler, tomo 2, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, pp. 3 – 95, p. 64. (Der Sonnenschein ist die Vernunft als Sittlichkeit – auf das tätige Leben angewandt, wo wir an die Bedingungen der Wirklichkeit gebunden sind. Die Nacht aber umhüllt diese mit einem wohlthätigen Schleier und eröffnet uns dagegen durch die Gestirne die Aussicht in die Räume der Möglichkeit; sie ist die Zeit der Träume.)

⁵⁴ *Ibid.*

El sol brilla uniforme como la vigilia; la luna romántica resplandece, como los sueños, en constante metamorfosis.⁵⁵

Y un poco antes afirmaba:

A saber, se trata de un sentimiento de la vanidad de un hormiguero de sombras en la noche amada, sombras que no se proyectan debajo del sol sino bajo la luna y las estrellas, y a las que es similar la luz tenue. Es un sentimiento como si el día de la vida se viviera bajo un total eclipse solar, lleno de estremecimiento y de afección nocturna – semejante a las oscuridades en las que la luna se traga al sol entero y sólo aparece frente a ella con un halo radiante.⁵⁶

Ahora la luna yace en el firmamento, rodeada por las estrellas en la noche, eclipsando la luz solar, circundada por un halo de luz en el día. El sol de los tiempos ilustrados cedió lugar a la luna romántica. El reino de la brillante razón se había convertido en el terreno onírico teñido en luz lúgubre. El caminante solitario que atraviesa los paisajes nocturnos, acompañado por la luna, se mece en sentimientos diversos que brotan libres a la superficie cargada de largas sombras y de suprema fantasía.

⁵⁵ Jean Paul, “Über die Vorschule der Ästhetik” [1804 / 1812], en *Werke*, Tomo V, München, Carl Hanser, 1963, p. 101. (Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen; der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen.)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 90. (Nämlich ein Gefühl der irdischen Nichtigkeit des Schattengewimmels in unserer Nacht, Schatten welche nicht unter einer Sonne, sondern wie unter Mond und Sternen geworfen werden, und denen das kärgliche Licht selber ähnlich ist, ein Gefühl, als würde der Lebenstag unter einer ganzen Sonnenfinsternis voll Schauer und Nachtgefühl gelebt – ähnlich jenen Finsternissen, wo der Mond die ganze Sonne verschlingt, und nur er selber mit einem strahlenden Ringe vor ihr steht.)

CAPÍTULO TERCERO

– *La triste soledad anhelada* –

Che cosa è più invidiable – te lo domando in nome de Gesù Cristo – della solitudine specialmente di notte, e del silenzio e della tranquillità e della libertà di un letticiolo? Nulla di meglio, dunque, del celibato, et nulla di più acconcio al celibato che la solitudine.

*Francesco Petrarca*¹

Cuando Novalis escribió que “la fantasía sitúa al mundo futuro o en las alturas o en las profundidades, o en la metempsicosis hacia nosotros”, dando hincapié en que “hacia dentro conduce la senda misteriosa”², conjugó una serie de ideas en las que deseamos indagar brevemente. El concepto de fantasía que aquí abre horizontes, conforme con las concepciones de Friedrich Schlegel, sitúa al mundo por venir en los polos opuestos y al hombre en medio de ambos. Este concepto se habrá que entender en el sentido de una fantasía productora que Jean Paul identifica con la “imaginación”.³ La metempsicosis es este viaje entre alturas y profundidades, descenso a los abismos y ascenso a las cimas. Pero la metempsicosis es hacia nosotros y de esta manera Novalis une dos ideas en una: la senda conduce hacia dentro de nosotros, conduciendo a cada uno de nosotros, como un yo individual, pero también conduce a cada uno de los individuos en conjunto o en compañía. Además, retoma una antigua concepción del alma viajera y el llamado,

¹ F. Petrarca, *De vita solitaria* [mediados del siglo XIV], Turín, Einaudi, 1977, p. 151.

² Novalis, fragmento 18 de »*Blütenstaub*« [1797, 1798], en *Fragmente I*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1953, p. 310. (Die Phantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. [...] Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg.)

³ Resulta de fundamental importancia distinguir ambos términos, en cuanto la “fantasía reproductora” se diferencia radicalmente de la “productora”. El hecho de que la última haya sido concebida como “imaginación” le confiere a este concepto su potencia, fuerza que los románticos no se cansaron en subrayar. Agradezco la puntualización sobre esta diferencia a José Ricardo Chavez. Además, *cfr.* Jean Paul, “Über die Vorschule der Ästhetik”, *Op. cit.*

presente en la mística de Plotino y de Porfirio: “συνεπεσθω εις το εισω”⁴; demanda que está en concordancia con la sentencia del Oráculo de Delfos, sentencia que ya recordamos en el capítulo primero: “Γνωθι σεαυτον”. Se trata de un descenso del alma hacia sí misma. Sin embargo, el “ensimismamiento del alma” no es un retiro del mundo sino una apertura a él, y el descenso mismo no deja de ser, a su vez, una ascensión. Pero Novalis enfatiza en que es en uno mismo donde se realiza ese mundo futuro; incluso Novalis fue más radical cuando afirmó que “en nosotros, o en ningún lugar, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro.”⁵ Otros dos opuestos se unen aquí a la causa del viaje definitivo. Por un lado, pasado y futuro, por el otro, altura y profundidad.

Ahora, este viaje se puede pensar en muchas direcciones. Primero está la senda mística que se podría diferenciar, por un lado, en un camino meditativo, por el otro, en una vereda onírica. Luego encontramos el camino emprendido con botas y bastón, el camino que tantos románticos emprendieron en carne y hueso. El viaje puede realizarse en compañía con un amigo, como muestran muchos de los cuadros de Caspar David Friedrich y en alusión a la “simfilosofía”, término acuñado por Friedrich Schlegel.⁶ Pero la verdadera metempsicosis se realiza en viaje solitario y, cuando mucho, acompañado por algunos *psicopompoi*. En primer lugar, el “nosotros” del que habla Novalis encubre entonces al Yo en busca de sí mismo y en busca de otros mundos, entre las que resuena probablemente la *Arcadia*, a la cual regresa el alma purificada. En un fragmento meditativo, Novalis condensaba esta idea en la conjunción de tres palabras: “Nosotros

⁴ “Hundimiento hacia dentro”, en el cual leo en alemán un “In-sich-zusammen-sinken” (hundirse en sí mismo), y lo relaciono con un auténtico “ensimismamiento”.

⁵ *Idem*. (In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.)

⁶ Recordemos que el concepto “simfilosofía” y del verbo “simfilosofar” se referían a la antigua concepción del diálogo platónico. Enfatizan en una filosofía que descubre un saber en el acto de pensar compartido.

somos Yo”⁷. Aunque la conjugación del verbo delata al sujeto, parece que Novalis pensaba en una ecuación: “nosotros = yo”. Esa está, sin lugar a dudas, en consonancia con el fragmento que se inscribe en las reflexiones acerca de las meditaciones fichteanas: “Yo soy yo”, al que sigue una pregunta y la respuesta inmediata: “¿Qué es el yo? [...] Para nosotros, la esfera del yo tiene que abarcarlo todo”.⁸

Sea cual fuere la forma de la empresa, se trata de una vereda misteriosa que serpentea hacia las alturas o a las profundidades, y que, al fin y al cabo, siempre conduce al íntimo laberinto de sí mismo. Quizás se trata de un camino que se emprende sin hilo que permitiría el regreso si uno se llegase a perder. Es una senda sobre la cual el romántico itinerante se apresura espontánea y abruptamente, sin vacilaciones premeditadas. Y no obstante, es un sendero seguro en el que intuitivamente se puede confiar. Allí se encontrará la eternidad que aquí, en espacios demasiado limitados, no tendrá cabida. Lo infinito en tiempo y espacio se extiende en el interior y, sólo en la vuelta a las cavidades subterráneas y allende la luz del día, este infinito se logrará comprender. Ecos y destellos de este espacio sin fronteras arriban a un mundo limitado y determinado. En su ensayo *Sobre la poesía en general* que escribió en 1804, Jean Paul lo expresa con las siguientes palabras:

Si hacer poesía es adivinar: la poesía romántica será el vislumbre de un futuro más grandioso del que tiene cabida aquí abajo; las flores románticas flotan alrededor de nosotros como diversas semillas nunca antes conocidas, y arriban desde el mundo nuevo y aún desconocido, a través del mar todo vinculante, a las playas de Noruega.⁹

⁷ Novalis, fragmento 2003, en *Fragmente II*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957, p. 76.

⁸ Novalis, fragmento 2543, en *ibid.*, p. 237.

⁹ Jean Paul, “Vorschule der Ästhetik” [1812], en *Werke*, Seis tomos, tomo 5, München, Carl Hanser, 1963, p. 89. (Ist Dichten Weissagen: so ist romantisches das Ahnen einer größeren Zukunft, als hienieden Raum hat; die romantischen Blüten schwimmen um uns, wie nie gesehene Samenarten durch das allverbindende Meer aus der neuen Welt, noch ehe sie gefunden war, an Norwegens Strand anschwammen.)

Por un lado, se trata de esperar a que arriben estas semillas y que retoñen sus vástagos en las tierras nórdicas. Llegan a las playas de Noruega y no a las costas mediterráneas, pues también para Jean Paul los retoños románticos brotarán en tierras receptivas. Pero, por el otro lado, hay que aproximarse a estas flores desconocidas. Hay que emprender el camino que parte de este mundo para guiar al vasto campo de la tierra de Arcadia. Al encuentro con estos terrenos lejanos conduce la caminata mística y solitaria que, en última instancia, lleva al encuentro consigo mismo. La metempsicosis, como dice Novalis, se entrega por completo a la fantasía que es el *psicopompos* del ánima romántica.

Vemos que en esta aventura se hallan distintas sendas que convergen como hilos diversos en un tejido complejo o que, para retomar la alegoría de Jean Paul, arriban como semillas en esta tierra para volver a florecer en las antologías líricas románticas. Estas sendas o semillas provienen de la naturaleza que da acogida al caminante solitario e inflama su fantasía con escenarios fuertemente provocativos. Pero esta naturaleza también es devastadora, imponente, una diosa caprichosa. Para muchos aventureros son las veredas nocturnas que guían a los campos oníricos y conducen a las figuras fantásticas del sueño. Para algunos otros es el *parodos*¹⁰ que cruza los Alpes en miras de transmitir los mitos y las leyendas de la Grecia Antigua. Para ciertos viajeros es el viaje en barco o el descenso a las cavernas que alberga la tierra. Ciudades orientales¹¹ y selvas tropicales se convierten en lugares sumamente atractivos para las excursiones

¹⁰ En esta palabra griega se condensan diversos vocablos que le dan un sentido que nos viene como anillo al dedo: “παροδος” quiere decir: camino o paso que atraviesa las montañas. Pero también hace alusión a la “parodia” que es una imitación burlesca de una obra literaria que se considera seria. Deriva de la palabra “ωδη”, de la que proviene la palabra “oda” en el español. Este vocablo, a su vez, alude a los rapsoda de la Grecia Antigua que eran caminantes zurcidores de leyendas que cantaban en sus viajes, apoyados en un bastón (ραβδος) que no sólo les servía para caminar sino también para marcar el paso.

¹¹ Hay todo un movimiento que dirige la mirada a Oriente, no sólo como tierra exótica, pues también América ha causado esta impresión del “exotismo”, sino por la búsqueda de los orígenes. Friedrich Schlegel, por ejemplo, encuentra en el Oriente y, específicamente en la India, una posibilidad de hallar raíces del lenguaje que deconstituyen la antigua convicción de la lengua original griega o hebrea. El sánscrito, que lo inspira a emprender un estudio profundo y entusiasmado, ofrece nuevas vías para pensar este origen de las lenguas. Agradezco la puntualización sobre este tema a José Ricardo Chavez.

románticas, pero, Novalis diría, sea cual fuere el viaje que se emprende, éste siempre está en concordancia con la metempsicosis del alma hacia sí misma.

El camino que se emprende, por lejos que conduzca, por las alturas o las profundidades, siempre lleva hacia dentro. ¿Cosa inaudita? le preguntamos a Victor Hugo cuando afirma que

dentro de uno mismo es donde hay que ver lo exterior. El profundo y oscuro espejo está en el fondo del hombre. Ahí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que la cosa vista directamente. [...] Al asomarnos al pozo que es nuestro espíritu, divisamos en él a una distancia de abismo, en un estrecho círculo, la inmensidad del mundo.¹²

Parece que en la época romántica esta visión del mundo interior que se extiende infinitamente no fue inaudita. La ironía que aquí recoge jocosamente toda una ideología, juega obviamente con una percepción distante, desde cuyo lugar – a decir, desde el sitio de observación de la vida miserable, propuesta por el romanticismo social – se siente una extrañeza: cosa inaudita. Sin embargo, esta idea del terrible claroscuro en el fondo del hombre no sólo refleja el peligro del ensimismamiento sino también la atracción que Rafael Argullol relacionó con el abismo.¹³

Se trata de un movimiento de introversión, abandonando el mundo conocido y sometiéndose a un espacio nuevo, oculto y lleno de misterio. El hecho de que allí se encuentre a las criaturas más grotescas como a las figuras más depuradas y esbeltas, lo manifiestan las creaciones que, de retorno del viaje, se fijaron en los poemas, las novelas, las pinturas, etc.¹⁴

¹² V. Hugo, *apud* A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1996, p. 106.

¹³ R. Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Plaza y Janes, 1987.

¹⁴ Referimos aquí a la obra tanto de William Blake, a la que brindamos una visita en el capítulo anterior, como a la de J. H. Füssli, por cierto, amigo de Blake. Sus dibujos, con fuerte influencia por parte de las leyendas y sagas nórdicas y la poesía de Milton, los *Night Thoughts* de Edward Young, reflejan no sólo la figura esbelta sino también el cuerpo torcido por dolores o placeres, en éxtasis o en tormenta, dentro de un escenario muchas veces onírico, lúgubre y tenebroso. *Cfr.* C. Becker y C. Hattendorff, *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies*, Ostfildern bei Stuttgart, 1997.

Se va solo, como en la noche, cuando se cierran ojos y oídos y cuando el soñador se aparta del reino de la *deésse raison* para adentrarse en un mundo que pertenece a las ficciones diversas que despiertan de las impresiones y reminiscencias de encuentros diurnos.

Vienes, amada –
La noche, llegó –
Cuán encantada mi alma –
Ha cesado el día terrestre
Y vuelves a ser mía.¹⁵

Si en Novalis la amada que viene, se trata de la noche que trae recuerdos pero que también constituyen este umbral abierto al más allá, puerta a través de la que llegan, como hálitos fúnebres, vagos y trémulos, los susurros de los muertos. Imaginémonos un campo al linde de un bosque del cual asciende, como en camisa blanca, la neblina nocturna. Lentamente abraza los primeros troncos de los abetos para pronto alcanzar húmedo y gélido al observador. O pensemos en una playa crepuscular a la que arriban las olas negruzcas del vasto mar. Allí divaga una minúscula figura solitaria, contemplando el oleaje y lo que podrá traer de aquella lejanía allende el horizonte. ¿Serán semillas nunca antes conocidas? ¿Serán vientos violentos de tormentas destructoras? ¿Será la esperanza de un mundo glorioso por venir o la angustia del poder devastador de la naturaleza?

Un prelude pictórico

¿Visteis la luna reflejar serena
entre las aguas de la mar sombría,
cuando se calma nuestra amarga pena,
y siente el corazón melancolía?

¿y el mar que allá a lo lejos se dilata,

¹⁵ Novalis, *Die Dichtungen*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1953: p. 380. (Du kommst, Geliebte – / Die Nacht, ist da – / Entzückt ist meine Seele – / Vorüber ist der irdische Tag / Und du bist wieder mein.)

imagen de la oscura eternidad, [...]

¿y sentisteis tal vez un tierno encanto,
una voz que regala el corazón,
dulce, inefable y misterioso canto
de vago afán e incomprensible amor?

*José de Espronceda*¹⁶

A sus treinta y cuatro años, Caspar David Friedrich inicia un cuadro que titulará *Der Mönch am Meer, El monje junto a la mar*. En el momento en el que la obra se encuentra en sus últimas pinceladas, la esposa de un querido amigo y pintor, Marie Helene von Kügelgen le brinda una visita a Friedrich. Al ver el cuadro, más bien siente extrañeza y en una carta del 22 de junio de 1809 la revela de la siguiente manera:

Un cuadro grande al óleo [...] que en absoluto atrae a mi alma. Un espacio amplio e infinito. Debajo el mar inquieto y enfrente una banda de arena blanca sobre la cual deambula un ermitaño vestido o encubierto en telas oscuras. El cielo es puro y de una tranquila indiferencia, nada de tempestades, nada de sol, ni luna, ni tormenta – sí, una tormenta me daría consuelo y deleite, pues así por lo menos se vería vida y movimiento. Sobre la eterna superficie marina no se ve ninguna lancha, ningún barco, ni siquiera un monstruo, y entre la arena no hay ni siquiera una brizna verde; sólo un par de gaviotas aletean por ahí y acullá y hacen aún más solitaria y terrible la soledad.¹⁷

Si Friedrich escribió que “cada obra de arte verdadera debe, según su opinión, expresar un sentido particular; agitar el ánimo del espectador a sentir alegría, tristeza,

¹⁶ J. de Espronceda, “El diablo mundo” [1840], en: *El diablo mundo y otros poemas*, Barcelona: Océano, 2002, pp. 99, 100.

¹⁷ G. Fiege, *Caspar David Friedrich*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1977, p. 37. (Ein großes Bild in Öl [...], welches meine Seele gar nicht anspricht. Ein weiter, unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und im Vordergrund ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter – ja ein Gewitter wäre mir Trost und Genuß, dann sähe man doch Leben und Bewegung irgendwo. Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande keimt auch nicht ein grüner Halm, nur einige Möven flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grausiger.)

melancolía o jovialidad”¹⁸, entonces *El monje junto a la mar* parece haber incitado en la observadora un efecto del todo contrario. Y sin embargo, no hay indiferencia: irritada y estremecida por la vacuidad fría y desalentadora, von Kugelgen sintió una “terrible soledad”. No sabemos si entre los demás espectadores contemporáneos del artista el sentimiento de la soledad ante un espacio tan vasto se hubiese convertido en “terrible”, tomando en cuenta los colores opacos que en el crepúsculo siguen palideciendo. Pero sabemos que el motivo de la soledad o del caminante solitario no sólo fue apreciado por Caspar David Friedrich sino también por toda una época en la que vivía y la que su pintura refleja de una manera muy particular. ¿Qué es lo que Caspar David Friedrich habrá sentido en el proceso de su obra? ¿Y es la soledad la que constituye la temática principal de esta pintura?

La pequeña figura del monje que se yergue ante la vastedad infinita es la única recta vertical que corta las líneas horizontales de la arena, del mar y debajo del enorme cielo desproporcionado que se alza en torbellinos amenazantes por arriba de la calva cabeza descubierta del minúsculo ermitaño. No habrá sido la soledad que, en primer instante, este cuadro debía invocar; no, más bien la magnitud, esta gigantesca presencia del cielo ante la pequeña y devota figura del monje. No obstante, el capuchino contempla, incluso medita, ligeramente curvada su columna. Frente a él llegan las olas negras. Anochece y las masas celestes, revueltas de tonos grisáceos, encubren los últimos reflejos de luz y anuncian la llegada de la noche. Pudiendo haberse referido al cuadro de Friedrich y a toda una serie de majestuosas obras pictóricas de la época, Jean Paul advirtió que

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

no es lo *sublime* que, como se piensa, influye tan suavemente en lo romántico, sino lo *vasto* lo que lo caracteriza. Lo romántico es lo bello sin límites o la *bella* infinitud, así como hay en ella lo *sublime*.¹⁹

Para Jean Paul queda claro: lo sublime está en lo infinito pero lo infinito es el rasgo principal. Al contrario de los griegos, que amaban lo definido y finamente perfilado, los románticos se sentían atraídos y encantados por la naturaleza desdibujada por una luz tenue y con contornos vagos y emborronados con el trasfondo que escapa en la inmensidad²⁰. Lo vasto del mar y lo enorme de la bóveda crepuscular de la pintura de Friedrich no sólo permiten que divague la mirada, sino también invitan a que lleguen desde tierras ajenas, las semillas de nuevas esperanzas.

¿Llegarán semillas por el Mar del Este a las playas nórdicas de Alemania, a estas playas sobre las que divaga el ermitaño? ¿Qué plantas harán brotar en la nueva tierra? ¿Tendrán los frutos que habrán querido traer? ¿Y qué hará el monje que no parece esperarse tal sorpresa? ¿O acaso lo habrá presentido? Acompañemos un rato más al monje sobre esas playas. ¿No es que, a pesar de todo lo majestuoso de la escena, se evoca un sentimiento fúnebre? Y aun cuando el monje observa tranquilamente el horizonte, aparentemente levantadas las manos en gesto de oración, la muerte parece estar presente, en el cielo negruzco, en el monje ensimismado, en el mar en calma.

¹⁹ Jean Paul, *Op. cit.* [1812], p. 88. (Es ist nicht das *Erhabene*, das, wie gedacht, so leicht ins Romantische fließt, sondern das *Weite*, welches bezeichnet. Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne* Unendliche, so wie es ein *erhabenes* gibt.)

²⁰ Habrá que recordar que la idea de la *bella infinitud* no figuró entre la concepción estética de los griegos quienes pensaron lo divino como algo bien definido y que relacionaron lo infinito con lo indiscernido y vago que caracteriza al ser humano. Es más bien hasta Plotino que por primera vez se valoraba la infinitud. Agradezco a José Molina haberme proporcionado esta información. Es aquí también que se ubica el comienzo del impresionismo que hallamos en los cuadros últimos de Sir Joseph Mallord William Turner. *Cfr.* “Shade and Darkness – the Evening of the Deluge” (1843) o “Light and Colour (Goethe’s Theory), the Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis” (1843), en: S. Ginzburg, *Turner*, Milano, Arch Cape Press, 1990, pp. 88, 89. Sin embargo, no habrá que pasar por alto a los cultos en veneración a Dionisio que hacen un claro contraste con la concepción apolínea de lo claramente definible. Esta aclaración le agradezco a Adriana de Teresa.



Caspar David Friedrich. *Der Mönch am Meer*, 1808-10, Staatliche Museen zu Berlin.

En más de dos años de dedicación, este cuadro atravesó varias etapas de labor. El aislamiento del monje junto al mar fue el resultado de un proceso largo de diversos momentos pictóricos que, al final, cedieron ante el cielo corpulento: dos barcos de vela se hundieron en la masa gris oscura.²¹

Dos barcos habrían sido consuelo no sólo para el monje que podría haber tenido una referencia de distancia y, además, no habría estado aislado en su lucha por hacerle frente al vasto horizonte. No, también habrían consolado al espectador de que en aquella lejanía hubiese habido alguien más que compartiera la soledad. Y sin lugar a dudas le habrían invocado una sensación diferente a Mme. von Kügelgen. Pero el monje está contemplando, y el ensimismamiento buscado en estas playas desoladas se habría visto impedido ante la presencia de algún otro. Es el lado místico que, quizás sólo para quien no logre experimentarlo, abre un abismo de terrible soledad. Sin duda, la soledad del monje es la diana de la atención del espectador y es fácil que la mirada quede

²¹ Para la referencia a los barcos de vela que se descubrieron con fotografías en infrarrojo, *cfr.* G. Fiege, *Op. cit.*, p. 38.

atrapada en la pequeña y triste figura solitaria. ¿Qué habrá sentido Heinrich von Kleist cuando expresó que “[...] yo mismo era el capuchino [...]”²²

Abandonemos, por el momento, al monje y brindemos una visita más breve a otras obras de Caspar David Friedrich. Lo *eminente*, lo *grandioso* o *majestuoso*, lo que Jean Paul llamó “*das Erhabene*” y lo que traducimos con “lo *sublime*”, lo encontramos como temática principal en las pinturas de Friedrich. En la famosa obra titulada *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) se ve a un caminante que llegó a una de las cimas rocosas que atraviesan majestuosamente la sábana de nubes que cubre el valle y hunde todo en blanca calma, y la que porta, en pequeños saltos, la mirada del espectador hacia el lejano horizonte emborronado con rosadas pinceladas del amanecer. Gottfried Heinrich Schubert decía:

El espíritu alemán logrará realizarse de la tormenta y de las nubes, y habrá cumbres firmes y descubiertas en el sol²³

Esta referencia al espíritu que también vierte su aliento sobre el lienzo de esta obra contrasta con la del monje en la cual, como un espectro, éste asedia la playa. Entre estos dos extremos, o mejor dicho, uniendo estos dos espíritus antagónicos, encontramos algo hacia lo que la expresión del contemporáneo David d’Angers nos abrió la pista: según

²² *Ibid.*, p. 40. En “Sensaciones ante el paisaje marítimo de Friedrich”, Kleist inicia: “En una soledad infinita junto al mar y bajo un cielo opaco, es magnífico mirar hacia lo lejos de un ilimitado desierto acuático.” (Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen.) Luego habla de una exigencia del corazón y de una ruptura que hace la naturaleza, con respecto a las que expresa que la ruptura última provocó el cuadro mismo. “Y de esta manera fui yo mismo el capuchino, el cuadro la duna, pero aquello a lo que debía mirar con anhelo, el mar, no estaba en absoluto.” (und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild war die Düne, das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.) *Cfr.* H. von Kleist, “Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft”, en *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Friedrich Michael, Leipzig, Insel Verlag, s. A., pp. 1100, 1101. Agradezco esta referencia a mi tutor, Dietrich Rall Waldenmeyer. La ruptura que hace la naturaleza provoca el anhelo de reconciliarse con ella. La poesía romántica busca esta reconciliación que, a su vez, debe permanecer fracturada y, de esta manera, ser garante de que el anhelo siga vivo.

²³ En: G. Fiege *ibid.*, p. 104. (Er wird sich schon herausarbeiten der deutsche Geist aus dem Sturm und den Wolken und dort sind Berggipfel, die feststehen und Sonne haben.)

el escultor francés, en las obras de Friedrich se trataba de la “tragedia del paisaje”.²⁴ El paisaje que acoge o amenaza al caminante solitario, no es un personaje trágico pero sí permite que el espectador experimente tanto el “estremecimiento”, el “*Schauer*” del que hablaba Friedrich Schiller, y el *éleos*, no en el sentido de la conmiseración sino de la conmoción, del poder identificarse y sentir el temblor ante lo vasto y gigantesco. Un cuadro que podría unir ambos polos temáticos es el del paisaje de invierno, en cuyo fondo apenas se vislumbra entre nubes de nieve la imponente silueta gótica de una catedral. Un par de pinos abrazan un crucifijo ante el cual reza un caminante. En vez de la arena blancuzca y del mar de nubes, aquí se extiende en colinas tenues la nevada tierra.²⁵

Lo que la mayoría de los cuadros de Friedrich tienen en común y lo que los distingue de los de Caspar Wolf, de Carl Gustav Carus, de John Constable y de algunas obras de Sir Joseph Mallord William Turner, es el caminante solitario. Y una vez penetrada la naturaleza de las montañas, de bosques, junto a la mar o en colinas abiertas, se abandona al majestuoso paisaje con un horizonte nunca definido. La luz es tenue, como la luz del ocaso o del amanecer. En algunas ocasiones, es la luz blanca de la luna llena, en otras, la hoz lunar encubierta de nubes. La soledad a la cual el caminante se entrega es una soledad mística, un estar a solas con la naturaleza y con lo divino. Esta soledad se hace presente o bien por el abandono de sí a la majestuosidad del paisaje, observando y admirándolo, o bien por un ensimismamiento, un aislarse en las profundidades de sí mismo. Ambos movimientos se encuentran y se rozan; forman un sentimiento ambivalente que oscila entre alegría y euforia por un lado, y tristeza y melancolía por el otro. El epígrafe extraído de *El diablo mundo* de José de Espronceda une estos dos sentimientos: melancolía y amor. La amarga pena se calma y el corazón

²⁴ Apud. C. Sala, *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*, Bolonia, Komet, 2001, p. 10.

²⁵ El cuadro lleva el nombre: *Winterlandschaft mit Kirche*.

se inunda de melancolía y ante su voz, dulce, inefable y misteriosa, el ser se empapa de un vago afán y de amor incomprensible. Tres preguntas conjugaron aquí el amor con la melancolía ante el mar dilatado. Y como ya propusimos en el capítulo primero, encontramos en ello la ambivalencia sentimental que caracteriza al *ánima* romántica. No es sólo la tristeza ni únicamente la alegría, sino la mezcla que hace reír y que hace llorar en un frenesí lunático.

El oleaje de sentimientos, el ascenso súbito a las alturas celestes y el hundimiento a las profundidades es el vuelo de Ícaro romántico. Pero, al mismo tiempo que se trata del descenso por veredas secretas al inframundo, ubicamos la subida, por caminos que atraviesan bosques y montañas, como aquellos que Wordsworth recorrió en *The Excursion*. Mas la *katabasis* hacia lo más íntimo, el adentrarse en el laberinto de lo más propio, este ensimismamiento quizás es el más característico del recorrido romántico del Yo.

El caminante solitario

Cada resonancia siente mi
corazón
De tiempos alegres y turbios,
Entre dolor y alborozo divago
Inmerso en la soledad

*J. W. von Goethe*²⁶

El caminante solitario al que acompaña su lira, el violín, una flauta, o, como al cazador, un cuerno, es un músico andante. La poesía romántica conserva en sí este espíritu de caminatas encantadas. Ella misma podría considerarse una andanza lírica. En

²⁶ J. W. von Goethe, "An den Mond", en *Goethes Werke*, editado por Paul Stapf, tomo I, Berlín, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1961, pp. 138 y 139. (Jeden Nachklang fühlt mein Herz / Froh- und trüber Zeit, / Wandle zwischen Freud und Schmerz / In der Einsamkeit.)

el prefacio a *The Excursion* de William Wordsworth, la última obra del poeta, leemos que la temática iba a girar alrededor del hombre, de la naturaleza y de la vida humana, y se afirma que esta reflexión poética se realizó: “musing in solitude”²⁷. Todo el poema está autodirigido y referido a sí mismo, como si la excursión se llevara a cabo en un viaje al interior del Yo. El Yo lírico encuentra una cabaña en la que halla a un amigo sobre el cual habla durante todo el libro primero, libro que lleva el título “The Wanderer”. El Yo habla de los sentimientos de su soledad, “the feelings of his loneliness”²⁸. En los bosques y campos pasó sus mejores años, “there he kept / In solitude and solitary thought / His mind in a just equipoise of love”²⁹. En el segundo libro, “The Solitary”, ambos, el Yo y el amigo emprenden el viaje hacia el ermitaño que “lonesome and lost”³⁰ disfruta su vida solitaria en medio de las montañas boscosas. Pero también los dos caminantes gozan de su soledad y en las reflexiones ensimismadas que atraviesan el libro tercero, “once more did I retire into myself”³¹. Las meditaciones transportan al yo a través de la historia y éste luego recuerda una sentencia de Séneca: “unless above himself he can / Erect himself, how poor a thing is Man”³².

Pero abandonemos los versos de Wordsworth y resumamos que el solitario del cual trata la obra es un hombre de edad que ha vivido en la naturaleza y adquirido, por ello, una sabiduría muy particular. Y aquí está el giro de la excursión a la que nos invita el gran romántico inglés. La sabiduría como fuente de tranquilidad permite trascender la soledad que sin ella quedaría atrapado en un aislamiento mórbido. Esta sabiduría está construida sobre la filosofía y la religión. Así también la caminata en soledad siempre busca el encuentro con el otro. En la obra de Wordsworth, el viejo sabio se acuerda de

²⁷ W. Wordsworth, “The Excursion” [1850 / 1814], en *The Poetical Works of William Wordsworth*, Oxford, Oxford University Press, 1949, verso 2, p. 3.

²⁸ *Ibid.*, I, verso 100, p. 11.

²⁹ *Ibid.*, I, versos 353 – 355, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, II, verso 160, p. 47.

³¹ *Ibid.*, III, verso 831, p. 104.

³² *Ibid.*, IV, verso 331, p. 119.

una excursión. En la andanza en una noche de profunda oscuridad, en la que mano y pie se convierten en únicos guías, el canoso viajero vio una luz y, acercándose a ella, vislumbra el umbral de su choza y en el umbral a su mujer. En Wordsworth, este encuentro con el ermitaño que narra una historia dentro de la historia relatada por el yo viajero en compañía de un viejo amigo, es una analogía para el viaje hacia sí mismo, hacia las intimidades de un yo solitario. En sí mismo encuentra la tranquilidad de la amistad de la que se acuerda y las reflexiones filosóficas y la fe para seguir sobre el camino de introspección emprendido. Lo que, sin embargo, enmarca todo el poema es lo que Wordsworth llamó “musing in solitude”, en una soledad en medio del silencio y de la tranquilidad, la que describió Petrarca en su *De vita solitaria*. El epígrafe que encabeza este capítulo se cincela sobre la roca montañosa que forma el escenario de “The Excursion”.

Francesco Petrarca escribió en el siglo XIV, pero su visión de la vida en soledad podría concebirse como perspectiva romántica. Aunque Petrarca pensara en el ermitaño, y la soledad de la noche como la cosa más deliciosa, incluso la soledad como paraíso³³, debe ser una soledad en un lugar con una puerta abierta para el amigo, que requiere de la compañía grata del otro querido. En el capítulo XIV, Petrarca escribió: “Nessuna solitudine dunque è tanto profonda, nessuna casa tanto angusta, nessuna porta tanto serrata, da non potersi aprire a un amico”.³⁴ Uno nunca está solo, aun cuando esté en profunda soledad, pues siempre acompañan los amigos. Y no es contradictorio que Petrarca exclame: “«Siederà solitario, e rimarrà silenzioso, perché s’innalzò al disopra di sé.»”³⁵, pues justamente por esto, porque en la soledad uno no está abandonado, la estancia a solas y en silencio permite la superación de sí. Es la idea de la amistad y de la compañía íntima en las sendas solitarias. La diferencia entre caminantes solitarios y

³³ Cfr. F. Petrarca, *Op. cit.*, p. 151.

³⁴ *Ibid.*, p. 275.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

acompañados por un amigo, tal como representan los cuadros de Caspar David Friedrich, es muy tenue, pues el andante aparentemente solo que atraviesa las montañas o los bosques, no está sino en compañía de los amigos o, en el caso del monje junto al mar, cobijado por la presencia de Dios.

La presencia de los amigos y la posibilidad de invocarla en la soledad tienen, por supuesto, su lado fúnebre en la reminiscencia de aquellos que perecieron. La cálida y agradable compañía del amigo en soledad trae su contraparte dolorosa y desdichada, pues, por un lado, la piedra perdurable no sólo es el menhir, símbolo en contra de la muerte y protector de las almas difuntas, sino, a su vez, es la lápida sepulcral que recuerda a los muertos. Por otro lado, está la piedra preciosa y, en particular, el rubí o la almandina que representan deseo y amistad, cercanía de la amada o del amigo, rojo artefacto que en la poesía alemana ha sido alabado con el nombre “*Karfunkel*”. La lápida sepulcral que Ludwig Tieck invoca en el cuento sobre la bella *Magelone* constituye el símbolo inicial de una narración de un sueño, una loa a la leyenda onírica:

El poeta ve piedras de los muertos cubiertas de moho,
Las que ninguno de sus amigos conoce,
Entonces siente que, a la luz de la luna
En el pecho se enciende una pía intuición:
Aguarda y siente, todo el bosque susurra
Rehúye lo que lo separa de los muertos,
Un alegre sobresalto, pues de sus queridos son.³⁶

³⁶ L. Tieck, “Die Geschichte von der schönen Magelone” [1796], en *Die Märchen aus dem Phantasia. Dramen*, München, Winckler, 1964. (Der Dichter sieht bemooste Leichensteine, / Die keiner seiner Freunde kennt, / Dann fühlt er, daß beim Mondenscheine / Im Busen fromme Ahndung brennt: / Er steht und sinnt, es rauschen alle Haine, / Es flieht, was ihn von den Gestorbenen trennt, / Freudigen Schrecks er sie als alte Freunde nennt.)

En este cuento, Tieck volvió a narrar, casi con detalles idénticos, un pasaje del amor entre Kamar-ez-Zamán y Budúr de las noches 206 ss. (cfr. *Las mil y una noches, Die Erzählungen aus tausendundein Nächten*, vollständige deutsche Ausgabe, nach dem arabischen Urtext übertragen von Enno Littmann, [1839], Werk in zwölf Bänden, Wiesbaden, Insel Verlag, 1976, tomo IV), cuyo amor, por cierto, Jean Paul tomaba como ejemplo por excelencia del amor romántico (cfr.: Jean Paul, *Werke*, Tomo 5, München, Carl Hanser, 1963, p. 100).

Frente a las piedras erguidas, el poeta se queda y siente, un vano presagio que arde en su pecho y abrasa al lector, pues los amigos que no las conocen ahí están enterrados.

La caminata solitaria puede convertirse en una búsqueda de encuentro con los difuntos o en un intento de fuga de recuerdos de pesadumbre. El crepúsculo es el momento ideal para emprender camino a través de espacios desolados. Pero también puede ser el alba, instante en el que la noche aún no ha cesado su lugar al día y en cuyo claroscuro asciende la neblina y abraza todo con su velo gélido y fantasmal. En este tiempo, las fronteras del aquí y del más allá se difuminan y sólo una franja delgada separa vida y muerte. Novalis, al haber perdido a su prometida, dirige sus himnos a la noche. El bosque nocturno teñido de sombras que bailan en la luz lunar se convierte en el escenario perfecto para recordar y llamar a su amada:

Lejanías del recuerdo
Deseos de la juventud
Sueños de la infancia
Alegrías
Y esperanzas inútiles
De toda esta larga vida
Vienen en prendas grises
Cual niebla del ocaso
Una vez que el sol
Descendió.³⁷

Después de una breve alusión a la luz del día, con sus colores y encantos, Novalis invoca la noche. En ella, incluso el mundo desapareció, y lo que queda, lo que resta, son los recuerdos, alegrías momentáneas, esperanzas vanas e inútiles, que se alzan en prendas grises como neblina del ocaso. Los versos se estrechan, “Cual niebla del

³⁷ Novalis, *Op. cit.*, 1953, p.378. (Fernen der Erinnerung / Wünsche der Jugend / Der Kindheit Träume / Des ganzen, langen Lebens / Kurze Freuden / Und vergebliche Hoffnungen / Kommen in grauen Kleidern / Wie Abendnebel / Nach der Sonne / Untergang.)

ocaso / Una vez que el sol / Descendió” y el último, palabra única, permanece solitario frente al punto que lo acompaña. Este descenso o esta ruina no es sólo del sol sino también provoca la caminata del poeta. El recuerdo de la amada (Vienes, amada – / La noche, llegó – / Cuán encantada mi alma – / Ha cesado el día terrestre / Y vuelves a ser mía), tal como citamos hace un par de páginas, toma un aspecto formal y sonoro completamente distinto en la redacción final para la publicación en el *Athenäum*³⁸:

– me envía a tí – tierna amada – hermoso sol nocturno, – ahora despierto estoy
– pues soy tuyo y mío – me has pregonado la noche para vivir –³⁹

La amada y la noche forman una unidad, el sol nocturno, femenino en alemán⁴⁰, anuncia que todo está vuelto de cabeza: ahora el yo lírico está en vela, la noche le ha sido pregonada para vivir. Pero hay un verso que resalta particularmente: “pues, soy tuyo y mío”, tanto fusión como disociación del yo. Este desquiciamiento en tú y yo puede tomar forma de locura. ¡Y cuál otro el desgarre romántico quien ama con locura y muere con pasión! Esta profunda hendidura en el alma romántica, que justamente por el desdoblamiento remarca su naturaleza doble y paradójica, hace eco en mucho de sus versos, pero es, ante todo, una vivencia real y en carne propia. El primer biógrafo de Ludwig Tieck, Köpke, narra una anécdota que da muestra de esta errancia real y reanuda la idea que se expresa en la canción citada de *Magelone*, uno de los relatos del cuentista y dramaturgo alemán. Tieck solía divagar en las noches entre las tumbas de los cementerios y, ensimismado, pensaba que si existiera un demonio del mal, debía invocarse por el llamado del alma. Congelado por el frío nocturno y delirando por sus lúgubres reflexiones, gritaba ante la noche que el diablo apareciera. Cuando el entorno

³⁸ Existen dos versiones, una en forma de verso con estrofas, la otra en forma de prosa, con partes en verso. Esta última versión se publicó en la revista *Athenäum*.

³⁹ *Ibid.*, p. 401. (– sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach’ ich – denn ich bin dein und mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet –)

⁴⁰ La palabra alemana para “luna” es masculina (*der Mond*). Dicho sea de paso que incluso la representación pictórica es masculina.

quedó quieto y sólo su eco lo atravesaba, retumbando como respuesta fantasmática, Tieck despertó y corrió a casa.⁴¹

No obstante, la soledad no sólo es refugio para los recuerdos, para su advenimiento provocado o sorpresivo, sino también es tiempo privado y exquisito para la expresión lírica de sentimientos encontrados. En sí, la soledad en bosques o montañas es morada anhelada para el alma afligido y delicia incomparable. En el cuento de Tieck, *Der blonde Eckbert*, Bertha narra su historia misteriosa, frente a la chimenea, rodeada por su esposo y un amigo. De niña huyó de la casa de sus padres y, después de errar en los bosques, encuentra acogida generosa en una choza aislada en medio de robles y olmos. En esta choza, hogar de una viejita y de un pájaro canoro, Bertha halla su refugio. El ave repite una canción que no sólo acompaña a la soledad selvática sino que constituye un hilo ideológico que atraviesa el cuento y un tópico de todo el romanticismo:

Soledad del bosque
Que me alegras llana,
Tanto hoy como mañana
Sin hora mundana
Oh, cuánta alegría emana
Soledad del bosque.⁴²

De manera similar es Joseph von Eichendorff quien se dedica a describir como momentos sublimes y maravillosos los instantes de soledad en medio de la naturaleza. En uno de sus poemas que entran en esta temática y que se reúnen en el poemario *Dichter, Wanderer, Spielmann, Sänger*, Eichendorff reproduce una situación típica: El

⁴¹ Cfr.: E. Zeitter, *Ludwig Tieck*, Bonn, Inter Nationes, 1984.

⁴² L. Tieck, "Der blonde Eckbert", en *Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen*, München, Winckler, 1964, p. 14. (Waldeinsamkeit / Die mich erfreut, / So morgen wie heut / In ewger Zeit / O wie mich erfreut / Waldeinsamkeit.)

yo lírico, “poeta caminante, juglar cantante”, se ve proyectado en soledad en el bosque crepuscular.

Si fuera oscuro, yacería en el bosque
En el bosque de tan suaves susurros,
Con su manto de estrellas
La noche ahí me cobija,
Y los riachuelos musitan:
¿Acaso ya dormido estás?

Aún no duermo, no, escucho aún
Al canto del ruiseñor,
Cuando las cimas se mecen arriba de mí,
Suenan y tiembla la noche entera,
Son las ideas en el corazón,
Que cantan cuando nadie vigila.⁴³

“Si fuera oscuro, yacería en el bosque,” empieza el poema. Se trata de un deseo que expresa el yo lírico, un deseo que torna presente a partir del siguiente verso. Suave el bosque susurra, los riachuelos corren, y todo bajo el manto celeste estrellado. Nadie vela en este poema, el yo está a solas y el encanto de la noche difumina las fronteras entre sueño y vigilia. La metempsicosis, de la que hablaba Novalis, es este viaje hacia sí mismo, en los sueños o en un lugar en el que nadie más camina. Este lugar equivale al sueño. La contraparte de esta soledad es la decepción de los demás y la huida de la vida social. En vez de hallar en la soledad un lugar de apartada felicidad, podemos encontrar en ella un refugio que protege contra la sociedad y un claro eco de la filosofía de Rousseau. *Les rêveries du promeneur solitaire*, sueños en los que en el capítulo anterior hemos acompañado al crítico francés durante un par de paseos, son un buen ejemplo de

⁴³ J. von Eichendorff, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2003, pp. 84 y 85. (Wär's dunkel, ich läg im Walde, / Im Walde rauscht's so sacht, / Mit ihrem Sternenmantel / Bedecket mich da die Nacht, / Da kommen die Bächlein gegangen: / Ob ich schon schlafen tu? // Ich schlaf nicht, ich hör noch lange / Den Nachtigallen zu, / Wenn die Wipfel über mir schwanken, / Es klinget die ganze Nacht, / Das sind im Herzen die Gedanken, / Die singen, wenn niemand wacht.

una soledad buscada a partir de la decepción de la convivencia con los hombres de la urbe. En este tono sigue Clemens Brentano, poeta alemán que evoca una melancolía extraordinaria en sus poemas. Muy al contrario de los enunciados de Eichendorff, en Brentano la soledad en el bosque oscuro es ensimismamiento y búsqueda radical de un encuentro consigo mismo, descenso siempre, *kátodos* hacia un yo afligido. La soledad se convierte en el pozo de la espiritualidad, madre de todas las fuentes sagradas, espejo mágico de soles internos⁴⁴, soles que no evitan brillar opacos y con vaga luz lúgubre cual sol negro de la melancolía.⁴⁵ En el poema, escrito el 25 de agosto de 1817, que lleva el título “*Sólo deseo descender*”, la soledad se vincula con la muerte. En este poema no es ni el bosque ni la montaña, sino es el desierto en donde el poeta se ha convertido en un peregrino que busca, no el descenso hacia sí mismo, sino que reta la muerte. Citemos la primera de un poema de ocho estrofas:

Sólo quiero descender
Y nadie debe saber de mi pena
Si la estrella que traté de prender
Se arranca del cielo plena
Sólo quiero descender
Peregrino a la vasta condena.⁴⁶

El poema, escrito en presente, se convierte en una condición, debido al verso tercero: “Si la estrella que traté de prender...”. Sin duda, la soledad evocada en estos versos es del todo diferente al solemne entorno del poema de Eichendorff. En el poema de Brentano, el peregrino se convierte en pordiosero, esclavo encadenado, toma un giro

⁴⁴ Cfr.: C. Brentano, *Gedichte*, Stuttgart: Reclam, 1995, p. 101.

⁴⁵ Alusión al más famoso poema de Gerard de Nerval, “El desdichado”. Versos de este poema se citan en el capítulo cuarto. Cfr. *supra*, página 101, 102

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140. (Einsam will ich untergehn / Keiner soll mein Leiden wissen / Wird der Stern, den ich gesehn / Von dem Himmel mir gerissen / Einsam will ich untergehn / Wie ein Pilger in der Wüste)

abstracto y torna el “día en el ocaso”⁴⁷, la “canción de cisnes en la muerte”, el “barco en la mar desértica”, el “consuelo en mudo sufrimiento” y finalmente, pero sólo al fin y al cabo, en “corazón en el tuyo”. Constantemente brilla esta estrella en la tercera estrofa, amenazando con pérdidas diversas. Claramente es a la amada a quien aquí se dirige mediante la metáfora de la estrella. Y nuevamente, como en Novalis, nos vemos proyectados hacia la relación de la voz lírica con su objeto de amor. No obstante, esta temática la conservaremos para el cuarto capítulo, en el cual indagaremos en la relación del yo romántico con la amada, una amada que, como en este poema de Brentano, está en vías de perderse o ya se ha perdido. Y este tópico está íntimamente relacionado con la soledad, pues, qué mejor medio para invocar recuerdos de amores pasados o de amores en crisis. Si en Brentano el yo se compara con el día en el ocaso, recordando que el poeta usa la palabra “*Abendgrauen*”, saltamos ahora a otro poema de Eichendorff, con el nombre “*Abendrot*”, “Rojo atardecer”:

Alegría y pena hemos los dos
Atravesado mano en mano,
De caminatas descansamos ambos
Ahora sobre el calmado llano.

Alrededor, los valles se inclinan,
Y el aire oscurece ya,
Sólo dos alondras trinan
A través del aroma, él y ella.

Ven acá, y deja que vuelen
Pronto cae el instante de soñar,
Que no nos perdemos cruel en
Esta soledad sin par.

¡Oh paz vasta y calmada!

⁴⁷ “*Abendgrauen*”, escribe Brentano, lo que no es un rojo atardecer, un “*Abendrot*”, sino un “*Grauen*” que alude inmediatamente a un crepúsculo “gris” pero también a un “estremecimiento fúnebre”.

En tan hondo rojo atardecer
Qué cansados de la caminata
¿Es esa la muerte tal vez?⁴⁸

Mientras que el poema de Brentano habla en primera persona, este poema de Eichendorff se ha convertido en un yo en compañía, mano en mano, con la amada. Aquí, la soledad no es sino una amenaza de que se pueda perder. La última estrofa reafirma la alusión en las anteriores, que también aquí la vida está en su crepúsculo. La soledad no sólo es agradable y gozosa compañía de un yo consigo mismo y con sus recuerdos y reminiscencias sino implica también un peligro de perderse en desoladas errancias. En un poema de John Keats, contemporáneo del de Brentano, la soledad evocada sólo se convierte en la dicha suprema de la humanidad si llega a ser morada para dos espíritus:

O solitude! If I must with thee dwell,
Let it not be among the jumbled heap
Of murky buildings; climb with me the steep, –
Nature's observatory – whence the dell,
Its flowery slopes, its rivers crystal swell,
May seem a span; let me thy vigils keep
'Mongst boughs pavillion'd, where the deer's swift leap
Stratles the wild bee from the fox-glove bell.
But though I'll gladly trace these scenes with thee,
Yet the sweet converse of an innocent mind,
Whose words are images of thoughts refin'd,
Is my soul's pleasure; and it sure must be
Almost the highest bliss of human-kind,
When to thy haunts two kindred spirits flee.⁴⁹

⁴⁸ J. von Eichendorff, *Op. cit.*, pp. 37 y 38. (Wir sind durch Not und Freude / Gegangen Hand in Hand, / Vom Wandern ruhn wir beide / Nun überm stillen Land. // Rings sich die Täler neigen, / Es dunkelt schon die Luft, / Zwei Lerchen nur noch steigen / Nachträumend in den Duft. // Tritt her, und laß sie schwirren, / Bald ist es Schlafenszeit, / Daß wir uns nicht verirren / In dieser Einsamkeit. // O weiter, stiller Friede! / So tief im Abendrot / Wie sind wir wandermüde / Ist das etwa der Tod?)

⁴⁹ J. Keats, "The complete poetical works", en: *John Keats and Percy Bysshe Shelley. Complete Poetical Works*, Nueva York, The Modern Library, 1958, p. 30.

Este soneto a la soledad no alaba sus fuentes de espiritualidad y sus poderes de vitalidad, sino le pide ser clemente en el momento en el que el yo lírico debe morar a su lado, “if I must with thee dwell”. Que no sea en la ciudad, en el aislamiento urbano sino junto al valle o en el bosque, entre ramas enarcadas, donde salta el vencejo, donde la abeja agita la campanita de la dedalera. Sólo así será un deleite vivir en la soledad aunque, y este es el giro que Keats produce, la dicha mayor de la humanidad radica en morar en ella junto con otra persona, con la persona amada, escapando ambos hacia su refugio.

La soledad, por lo tanto, no es sólo refugio para un alma meditativa y fuente de inspiración para la producción poética, sino también, cuando cae de sorpresa, no es agradable compañía. Los sentimientos más diversos se encuentran a su lado y, como referimos en el epígrafe, los tiempos que advienen en recuerdos son turbios y alegres, la caminata oscila entre alborozo y dolor. Entre alborozo y dolor, en el *andante* del troqueo de súbita entrada y decline exhalador, en la rima cruzada, Goethe expresa alegría y tristeza. Ambas resuenan como dos voces que pueden ser la voz del poeta y el eco que responde desde el bosque nocturno. Melancolía y euforia se unen en un mismo verso, no están separados, sino íntimamente ligados.⁵⁰

En soledad, los amores antiguos y futuros, rotos y esperanzados resurgen o emergen, infundiendo dolor o gozo, tristeza profunda o deleite enaltecido. La elegía de André Chénier, dedicada a *Camille*, inicia con los siguientes versos:

Ah! Portons dans les bois ma triste inquiétude.

⁵⁰ Franz Schubert hizo dos piezas musicales del poema de Goethe “An den Mond”. La primera, de 1815, supo dar énfasis en el sentido de la paz y de la cura que en él se expresan, y la segunda, de 1819, logró entonar la fuerza de moción hacia el interior.

Ô Camille! l'amour aime la solitude.⁵¹

El amor ama a la soledad, tanto porque brinda el refugio para dos almas que se aman, como también, y ante todo, porque la única compañía posible del amor, trágicamente posible, es la soledad.

⁵¹ A. Chénier, “Élégies”, en *La bibliothèque de poésie. Tome 5: La poésie romantique*, París, France Loisirs, 1992, p. 35. En otra elegía: “Ô mon cœur, ô mes sens, laissez-moi respirer. / Laissez-moi, dans la paix de l'ombre solitaire.” *Ibid.*: p. 32.

CAPÍTULO CUARTO

– ¡Oh, bendito el amor desdichado! –

Preludio: Narciso

En las *Metamorfosis* leemos que un día el Cefiso estrechó en su curso sinuoso a la ninfa Liríope y, aprisionándola en sus aguas, la violó. El hijo al que dio luz, se llamó Narciso. A la edad de dieciséis años, muchas doncellas se enamoraban de él, mas ninguna podía tocarle. Hasta que un día lo ve la ninfa Eco, “de voz sonora que no sabe callar cuando alguno habla, ni aprendió a hablar la primera”¹, y se inflama de pasión, siguiéndole a escondidas. Cuántas veces quiere acercársele con dulces palabras, pero no puede dar comienzo a la conversación. Separado del grupo de compañeros, Narciso, al oírla, escondida en la sombra del bosque, pregunta: “¿A quién hallo ahí?”, a lo que resuena “¡Ay! Yo ahí”. Sorprendido, él grita “¡Ven!” y Eco lo repite. Al no venir ella, Narciso pregunta: “¿Adónde huyes?” y exclama: “Aquí, unámonos”, a lo que Eco responde con mayor agrado: “Unámonos” y no vacila en salir del bosque para estrecharle en sus brazos. No obstante, Narciso huye y renuncia a entregársele a ella. Despreciada, se retira al bosque y decide no volver a aparecer jamás. “Pero el amor se le adhiere a las entrañas y crece con el dolor de haber sido rechazada”². Poco a poco Eco desvanece hasta que sólo queda su voz. No era la única en ser rechazada, pero una de las despreciadas clama que a él lo mismo le suceda, que le aflija un amor no correspondido. Accede a las súplicas la diosa Ramnusia³. Un día, Narciso, cansado y sediento de la caza, desea refrescarse en las orillas de un lago cristalino. Al desear calmar su sed, ve su imagen reflejada y se enamora perdidamente de ella. Sumerge en el agua sus brazos,

¹ Ovidio, *Las metamorfosis*, México, Porrúa, 1996, libro III, inciso V y VI, p.40.

² *Ibid.*, p.41.

³ El sustantivo griego “*ramnou*” significa de espino.

besa la engañosa superficie, apenas dándose cuenta que “lo que amas lo perderás.”⁴

Estrecha sus brazos hacia las alturas y dice:

¿Por ventura, ¡oh, selvas!, ha amado alguno con más triste crueldad? Vosotras lo sabéis, puesto que fuisteis escondite oportuno para muchos. ¿Acaso vosotras, ya que lleváis tantos siglos de existencia, recordáis en tan largo espacio de tiempo a alguno que haya penado así? [...] es un pequeñísimo obstáculo el que se interpone entre los amantes. Quienquiera que seas, sal fuera; [...] por lo que puedo sospechar por el movimiento de tu hermosa boca, tú me diriges palabras que no llegan a mis oídos. Yo soy ése; me he dado cuenta, y mi imagen no me engaña; me abraso en el amor de mí mismo y agito y llevo ese fuego. ¿Qué haré? ¿Esperar a que me supliquen o suplicar yo? ¿Qué voy a pedir después? Lo que deseo está conmigo; la abundancia me ha hecho indigente. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! Deseo jamás visto en un amante, desearía que estuviese ausente lo que amo.⁵

Al llorar a orillas del lago, las lágrimas enturbian el agua y la imagen se desvanece. “¿Adónde huyes?”, grita como aquella vez había gritado. Eco, testigo, ve que poco a poco a Narciso se le escapan las fuerzas y exhala un “¡Ay!” con cada golpe desesperado sobre el pecho, que resuena por entre los árboles distantes. La muerte no finiquita su sufrimiento, pues en las aguas estigias sigue contemplando su imagen. En lugar del cuerpo desfallecido, se encuentra una flor de color de azafrán con el centro rodeado de blancos pétalos.

El delirio de Narciso está atado a su nombre: “*ναρκη*” en griego significa “entumecimiento, calambre, paralización”. Pero también recoge su fruto por parte del nombre materno: “Liríope”, ‘de lira(ire)’, lo que quiere decir “embaucar o seducir” en el sentido antiguo de la palabra, “atraer fuera del camino recto”, “abandonar el camino

⁴ *Ibid.*, p.42.

⁵ *Idem.*

estrecho”. De esta forma, la palabra latina “lira” está relacionada con la “huella”. La huella que su nombre deja en Narciso es el narcótico de su auto-enamoramiento. Pero esta pérdida en sí mismo cobra sentido gracias a la entrada en escena de la ninfa Eco. Lo que Eco es a la voz, Narciso es a la mirada. Lo que este último no ve, lo seduce. La voz de Eco no sólo lo seduce del camino recto al enamoramiento cruel, sino que revela una verdad. Cuando Narciso grita “¡Ven!”, Eco lo repite, lo que constituye un *impasse* de venir. Lo mismo que evoca la voz de Eco es lo mismo que experimenta al ser rechazada y es lo que experimenta Narciso al enamorarse de quien no puede corresponderle. Todo se vuelve en un Eco, en una mirada especular, espectral, fantasmática, sin cuerpo. Narciso exclama: “Lo que deseo está conmigo; la abundancia me ha hecho indigente. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! Deseo jamás visto en un amante, desearía que estuviese ausente lo que amo”.

Lo último resonará desde la oscuridad crepuscular del bosque, a través del cual se harán escuchar, cual ecos, las dolorosas evocaciones líricas de los románticos. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! – deseo que estuviese ausente lo que amo. Esta ausencia dolerá pero podrá encontrar su remedio en la poesía. Es más, deberá estar ausente, perdido para que pueda inspirar versos más sublimes de más crueles sufrimientos. En este sentido, existe un soneto que expresa esta “reflexión” poética de manera más precisa:

Sin of self-love possesseth all mine eye
And all my soul and all my every part;
And for this sin there is no remedy,
It is grounded inward in my heart.
Methinks no face so gracious is as mine,
No shape so true, no truth of such account,
And for myself mine own worth do define
As I all other in all worths surmount.

But when my glass shows me myself indeed,
Beated and chopped with tanned antiquity,
Mine own self-love quite contrary I read;
Self so self-loving were iniquity:
’Tis thee (my self) that for myself I praise,
Painting my age with beauty of the days.

Aunque este soneto anticipa la época romántica – su célebre autor es Shakespeare – pues, “¿Quién no dudaría, por ejemplo, si el sello de su estilo inconfundible no nos guiará de antemano, en atribuir a un poeta romántico, versos como éstos?”⁶

El anhelo de amor inalcanzado

Sólo anhelar, nunca alcanzar
*Clemens Brentano*⁷

Desde que existe la escritura, el amor ha constituido el tema de evocaciones literarias de la más diversa índole. No sólo somos herederos de narraciones de amor antiguas como las que relatan muchos de los mitos romanos y griegos, y aquel mito de Narciso y Eco que hemos elegido como preludeo al presente capítulo, sino también de una larga historia literaria medieval. Aparte, desde el siglo XVIII existe un elevado interés por las culturas ajenas y producciones literarias exóticas. Es el siglo en el que se concretiza el concepto de amor romántico, concepto que ha suscitado tantas polémicas y que resulta tan difícil de comprender y capturar en una sola y limitada definición. Y esto nos lleva a la pregunta de si, hoy en día, ¿entendemos bien lo que significa el amor romántico? ¿Se trata de un amor que se realiza en una noche de verano y bajo la luz tenue de la luna? ¿Es el amor tierno, inocente y hasta remilgado, el amor afortunado y

⁶ R. Argullol (1982) *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus, p.13.

⁷ C. Brentano, *Lieb und Leid, Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1995. "Nur Verlangen, nie erlangen »

favorecido por los dioses griegos o por el Dios cristiano? El amor fraternal entre Paul y Virginie en la famosa obra de Bernardin de Saint-Pierre, o el amor entre Atala y Chactas en la novela de René de Chateaubriand, que en las novelas se inscribe en un amor casto y pudoroso, no realizado por las aras del destino pero favorecido por la virtud, este amor se hereda del amor cortés medieval y adquiere un tinte dramático, trágico, que anuncia una nueva concepción: un amor puro y divino que, sin embargo, no se cumple, que deja a uno de los amantes con el dolor de la pérdida en pleno auge del deseo, aun cuando no resulta irremediable, puesto que se cree en una vida después de la muerte en la que ambos se vuelven a unir. Virginie, que regresa de un viaje a París a su isla natal, muere náufraga en una tormenta cercana de la costa y en presencia de su amigo fraternal, Paul. “Virginie, voyant la morte inévitable, posa une main sur les habits, l’autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux”.⁸ En *Atala* de Chateaubriand, la protagonista se envenena por una promesa hecha a su madre moribunda, promesa que le impide unirse con Chactas. Tanto la historia de *Paul et Virginie* como la de *Atala* se desarrollan en países exóticos, pero se trata de historias claramente evangelizadas. En medio de la naturaleza salvaje, la religión desempeña un papel mediador fundamental: “Ô Paul! – dice el viejo en la novela de Saint-Pierre, enunciando la voz de Virginie – la vie n’est qu’une épreuve. J’ai trouvée fidèle aux lois de la nature, de l’amour, et de la vertu. J’ai traversé les mers pour obéir à mes parents; j’ai renoncé aux richesses pour conserver ma foi; et j’ai mieux aimé perdre la vie que de violer la pudeur”.⁹ Y también en *Atala* el sacerdote consuela al indio en duelo con palabras cristianas.¹⁰ El resorte medieval que se manifiesta en estas dos muestras se refleja en la concepción de un amor pudoroso no corrompido por la pasión, dejando de lado el aspecto feudal de que sólo los cortesanos – los que pertenecen a la corte – pueden

⁸ B. de SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie* [1788], Paris, Garnier Flammarion, 1966, p.159.

⁹ *Ibid.*: 170.

¹⁰ R. de CHATEAUBRIAND, *Atala*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.

amar. El amor cortés es una *psychomachia*, la batalla entre virtudes y vicios. La pasión es un vicio que hiere y enloquece, como tantos mitos antiguos lo han relatado: el amor de Medea, de Fedra, de Dido. Por consiguiente, se debe depurar de los vicios y aspirar a las virtudes inamovibles y fundamentadas en la fe cristiana. Pero hay un elemento que no debe perderse de vista; Clive Staples Lewis lo expresa de manera precisa. Un hombre que ama a su propia mujer – explica Lewis –

is in propria uxore adulter. His sin is heavier than that of the unmarried lover, for he has abused the sacrament of marriage. And that is precisely why the whole world of courtesy exists only by ‘leaving the religious side of the question out *for a moment*’. Once bring that in [...] and you must give up, not only loving *par amours*, but the whole world as well.¹¹

Es importante que sólo si el lado religioso se deja fuera *por un momento*, el amor cortés es posible. Es, por lo tanto, un amor que queda vigente hasta el momento de la unión sacra. Sin embargo, esto no significa que no se inscriba en el terreno religioso. Probablemente es por eso que las historias caballerescas se limitan a relatar la errancia del caballero andante, del trovador; una vez que éste se haya percatado de la existencia de una dama, vence obstáculos diversos para lograr conquistarla. Si llega a su meta, la historia se acaba. Tantos cuentos de hadas, derivados de las alegorías medievales, terminan en esto: si no han muerto, vivirán felices para siempre. Antes de que se consuma el amor, sea después del matrimonio o antes de él, la historia se acaba, y debe acabarse para no profanar la sacralidad. En las dos novelas mencionadas, la censura se realiza por la muerte subrepticia de uno de los amantes. El hecho de que no se cumpla la unión de los amantes en esta vida, sigue vigente en la concepción romántica del amor,

¹¹ C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1958, p.41. El énfasis es mío.

tal como se plasma en sus digresiones meditativas como también, y sobre todo, en su legado lírico.

Y, no obstante, en el romanticismo de inicios del siglo XIX se presenta una transformación importante: la pasión vuelve a entrar en escena, ahora desatada y cruel.¹² Violentamente toma el lugar en medio de los personajes pulcros del amor cortés, no contrastándolos, sino encontrando su arraigo en ellos. La idea del *Sturm und Drang* alemán expresa esta pasión, recuperada de los griegos y nutrida por la tradición medieval. El joven perdidamente enamorado, no puede, ni debe, alcanzar la unión con el objeto de amor. Esta unión tiene que frustrarse para suscitar un dolor sublime, un sufrimiento digno de evocarse en los versos poéticos. El amor, no obstante, debe nacer y acrecentarse rápida y apasionadamente para acabar de un golpe, una vez llegado al sentimiento más eufórico y extático. Y pese a todo, el amor, ¿no es la más bella de las experiencias humanas, acaso no el sufrimiento más desgarrador? ¿Y quién, en su nombre, no ha vivido la más sublime euforia, el más profundo dolor?

En la Grecia antigua, como también entre los romanos, se representaba al amor como un niño desnudo y alado que tenía un arco pequeño y en el arco una flecha, un carcaj en los hombros cargado de amargos proyectiles. Hesíodo narraba de él que “no piensa lo que dice, y su voz es como miel; pero cuando se irrita, su espíritu es cruel y está lleno de fraudes”, “no dice nada de verdad y juega cruelmente”.¹³ En este juego cruel se entramaba a los hombres cuando lo despertaban y la flecha que tiraba, atravesaba el corazón. Una vez heridos, o hablaban melosos o gemían de dolorosa pesadumbre; se elevaban hacia las alturas más sublimes para caer en profundidades

¹² Vale pensar en Georges Bataille, quien ha dedicado gran parte de su vida al tema del “erotismo”, vinculándolo con la crueldad y con la muerte. Pero también Bataille afirmaba que “el erotismo no puede revelarse enteramente sin la poesía”. Cfr. G. Bataille, *Las lágrimas de Eros* [1961], Iconografía en colaboración con J. M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 221.

¹³ Hesíodo, “Idilios de Mosco”, en *Teogonía. Los trabajos y los días, Los idilios*, México, Porrúa, 1990.

abismales. No había nadie, ni siquiera los dioses que podían exentarse de la dulce herida, y precisamente ha sido esta herida en la que se fundamentaba el amor. Dulce mana la sangre, pero es sangre que brota. Es el costo del enamoramiento de quien fue herido por el agudo envío. “Cae enamorado” como resuena en francés “*tomber amoureux*”, en inglés “*to fall in love*” o en alemán “*in Liebe fallen*”. Se cae enamorado, buscando el amor y, deseoso de despertarlo, el enamorado se convierte deliberadamente en diana, invocándolo con un vago susurro, musitando con voz tenue, despertándolo con un gemido de una reminiscencia anticipada; tal como lo narra un poema francés, un poema anónimo del que Mozart hizo una famosa arieta en el año 1778, cantada por su *prima donna* Aloysia¹⁴:

Dans un bois solitaire et sombre
Je me promenais l’autr’jour,
Un enfant y dormait à l’ombre,
C’était le redoutable Amour.

J’approche, sa beauté me flatte,
Mais je devais m’en défier,
Il avait les traits d’une ingrante,
Que j’avais juré d’oublier.

Il avait la bouche vermeille,
Le teint aussi frais que le sien,
Un soupir m’échappe, il s’éveille;
L’Amour se réveille de rien.

Aussitôt déployant ses ailles et saisissant
Son arc vengueur,
L’une de ses flèches, cruelles en partant,
Il me blesse au cœur.

Va! Va, dit il, aux pieds de Sylvie,

¹⁴ Aparentemente pertenece al poeta francés Houdard de la Motte. Cfr.: J. & B. Massin,. *Wolfgang Amadeus Mozart*, Madrid, Turner, 1970.

De nouveau languir et brûler!
Tu l'aimeras toute la vie,
Pour avoir osé m'éveiller.¹⁵

La “*promenade solitaire*” en el bosque crepuscular le suscita al yo lírico recuerdos de aquella amada con nombre de Sylvie que una vez fue suya. Ante los recuerdos invocados, un sencillo suspiro apenas perceptible irrumpe el sueño de Amor: ¡A sus pies! ¡De nuevo! ¡Volverás y la amarás toda la vida! No importa “*si ‘lle vit’*” o si habrá muerto, estás condenado a seguirla amando. Es por esta condición irremediable de amar, que el amor se compara con un sufrimiento o hasta con una locura. Se hablaba, como decía Stendhal, de “*une folie de l’amour*”, d’“*une affluence du sang au cerveau*”¹⁶, no sólo de un viejo amor que retorna y asedia hasta la última morada el aposento coronar, sino incluso en la primera experiencia del enamoramiento; una afección que, en palabras de John Keats, “*leaves a heart high-sorrowful and cloyed / A burning forehead and a parching tongue.*”¹⁷ La víctima del amor pernocta sin poder conciliar el sueño, o se tuerce adolorida e invoca la muerte o vuela en fantasía frenética a las cumbres divinas; sea el caso que fuere, el enamorado no está nunca en paz y su vida amorosa placentera es de corta duración. La euforia recién vivida torna en decaída fugaz. Johann Wolfgang von Goethe la personalizó con *Euphorion*, el hijo poético de Fausto y Helena, reminiscencia de Ícaro y encomio a Lord Byron, figura ígnea que aspira a las alturas con indomable inquietud. Apuesta su vida y demasiado pronto paga con ella.¹⁸

¹⁵ En: P. Douliez, & H. Engelhard, *Das Buch der Lieder und Arien*, Manchen, Winkler, 1956.

¹⁶ Stendhal, *De l’amour*, Paris, Gallimard, 1980, p.51. Alfred de Musset lo dirá de manera similar cuando expresa que “*Amour, fléau du monde, exécration folie*”. Que el amor sea “*mayal del mundo*” constituye, sin lugar a dudas, el *credo* de Musset.

¹⁷ J. Keats, “*Ode on a Grecian Urn*”, en *John Keats and Percy Bysshe Shelley. Complete poetical works*, Nueva York, The Modern Library, 1958.

¹⁸ J. W. von Goethe, *Faust*, comentado por Erich Trunz, Manchen, C.H. Beck, 1991, segunda parte, versos 9695-9906; pp.293-299.

Si el amor se manifiesta como herida mortal, el enamoramiento toma forma cual euforia fatal, una hemorragia que emana del corazón y alcanza la sede de la razón, ¿cómo puede ser la más bella de las experiencias humanas?

Parece que la conversión en una experiencia placentera no sólo depende del enamoramiento sino también de que sea correspondido, es decir cuando el otro amado empieza a amar. Pero ¿es esto posible? ¿Habrá para los románticos una historia de un amor correspondido y feliz como el amor idílico entre Dafnis y Cloe, sin olvidar que también este amor divino tenía que pasar por pruebas difíciles? ¿Habrá sólo evocaciones y alusiones al enamoramiento fatalmente doloroso como entre Atala y Chactas o entre Paul y Virginie? a saber ¿existe para el romántico un amor realizado, mutuamente correspondido? Y si existe ¿podría resultar atractivo para evocar e invocarlo en las producciones líricas? Y si el amor se realiza en una relación de afecto mutuo, ¿no le faltará la duda, la inquietud, el dolor para que pueda soltar plenamente su fuerza y provocar la fricción necesaria para la poesía? Y además, ¿no es ilícito que realmente se cumpla el amor entre dos personas y dos “personalidades” singulares? ¿No sucede que, al sentirse amado por otro y enamorarse de él, este enamoramiento siempre es respuesta al amor del otro? ¿No se enamora más bien del amor ofrecido por parte del otro? ¿La exclamación “¡Oh, mi amor!” acaso no afirma última especulación?

Quizás alguna vez estas preguntas habrían constituido reflexiones románticas que habrán conducido a que, sea cual fuere el lazo que se tejiera entre una pareja enamorada, siempre parece haber un amante y un amado, dos posiciones distintas que pueden cambiar como en una báscula de un lado al otro mas nunca estar en equilibrio. El cumplimiento del amor consiste más bien en que siempre hay uno que ama y otro, que es amado y que, en el momento de responder con su amor, convierte al primero en amado. Probablemente los poetas románticos así habrán concebido esa realidad amorosa

o, por lo menos, es la realidad amorosa que se había pintado en infinitos versos y capítulos en las obras poéticas románticas; no sólo porque habrá sido digna de un elogio lírico o de una descripción novelesca, sino porque era capaz de revelar una verdad hasta entonces encubierta y escondida. Esto es de suma importancia, puesto que, aun cuando parezca que poetas, filósofos y artistas románticos hayan vivido en carne propia sus aventuras descritas y cantadas, pintadas y cinceladas, el hecho de elaborar estas aventuras por medio de la escritura los arraiga o eleva a un campo creativo diferente al terreno de las experiencias vividas.

El Yo lírico es el que de esta manera concibe la realidad amorosa. El poeta mismo crea esta perspectiva del Yo en sus producciones poéticas, sin necesariamente estar jugado en ellas. El espacio selecto para el escenario del enamoramiento no correspondido ha de ser este bosque solitario y sombrío, espacio que incluso muchos románticos frecuentaron para buscar la inspiración poética. Es un espacio en el que duerme el infante alado. Un suspiro, un vaho anímico que escapa por entre los labios, cruza el umbral tenue que divide el espacio de un sentimiento eufórico del campo de la herida mortal. Pero el tema del amor no sólo encuentra su campo fructífero en las elaboraciones poéticas sino también – aunque escasas – en las disertaciones filosóficas. Si tiene su privilegio en el campo de la creación lírica, sin embargo, hay intentos de describir el amor a través de meditaciones ideológicas. Estas reflexiones arrojan luz a la forma de la concepción del enamoramiento que hasta aquí sólo hemos puesto en escena.

Stendhal dedica cientos de páginas al amor en su llamado “libro de ideología” *De l’amour*. Las fases que se describen al comienzo del ensayo iluminan aquella relación amorosa de manera deslumbrante: el enamoramiento inicia con “la admiración”, pasa por el deseo de ser correspondido, luego se genera la esperanza: el envío de una sonrisa, un gesto minucioso, un guiño de ojo, para que en el instante nazca

el amor. Stendhal precisa: se trata de sentir “un objeto amable y que nos ama”.¹⁹ El hecho de suponer que el amante sea amado por el objeto de su elección es, ya en sí, un lazo especular en el cual recae sobre sí el envío imaginario. Empieza la primera cristalización que Stendhal describe con una experiencia en las salinas de Hallein cerca de Salzburgo: como se producen cristales de sal en una rama deshojada y sometida a las minas durante un par de meses, a tal grado que no se puede ver la rama sino únicamente las cristalizaciones, así también el enamorado sólo percibe la belleza que ha proyectado sobre el objeto amado. Esta “cristalización” que, según Stendhal es una de las locuras del amor, es la glorificación, un embellecimiento exagerado del objeto amado que no deja ver los defectos sino únicamente los ideales producidos alrededor de su figura, su esbelto semblante. Pero no tiene que llegar hasta ese momento, sino que la primera fase ya expresa toda esta idealización que se cristaliza como glaucomas en el ojo del amante: “la admiración”, es el reflejo especular de la mirada en el otro.²⁰ La experiencia del enamoramiento o aquello que hemos llamado “caer en amor” se arraiga en esta relación especular. El enamorado admira a su objeto amado y proyecta sobre su semblante la “persona” que le corresponde a él y produce, de esta manera, un fiel retrato de sí mismo. Pero en todo este desarrollo del enamoramiento, Stendhal aún no habla del amor correspondido. Se genera la duda de que probablemente no nace el amor en el objeto amado para pronto dar lugar a la segunda cristalización: “Sí, ella me ama” y Stendhal resume que “L’amant erre sans cesse entre ces trois idées: 1° Elle a toutes les perfections; 2° Elle m’aime; 3° Comment faire pour obtenir d’elle la plus grande preuve

¹⁹ Stendhal, *De l’amour, Op. cit.*, p.30.

²⁰ El verbo “admirer” en francés acerca al oído esta especulación: “ad miroir”, frente al espejo.

Mencionamos de paso que el yo lírico de *Don Juan* de Lord Byron decía: “I must say, I ne’er could see the very / Great happiness of the *nil admirari*.” (canto V, verso 100, 7-8, p.244) Se trata de una referencia a la *Epístola I 6*, 1-2 de Horacio, donde se lee: “Nil admirari prope res est una, Numici, solaque quae possit facere et servare beatum.” A la condesa Guiccioli, Byron escribió en abril de 1819: “Never to feel admiration – and to enjoy myself without giving too much importance to the enjoyment in itself – to feel indifference towards human affairs – contempt for many but hatred for none, this was the basis of my philosophy.” (en: Byron, *Don Juan*, notas, p.642)

d'amour possible?"²¹ Estas tres ideas, a saber, construcciones imaginarias y simbólicas, y resulta importante no olvidar que son ideas, giran alrededor del amante mismo: ella "me" ama y debo obtener de ella la muestra más grande del amor posible. Esta última idea arroja al abismo sin remedio: "la plus grande preuve" es una prueba siempre ideal y, tratándose de la prueba "más grande", es definitivamente excesiva. A pesar de que la amada efectivamente no dé esta respuesta, el ideal persistirá. Y por ello yerra sin cesar como aquel yo solitario a través de los versos del poema francés, ese yo que divagaba en el bosque sombrío, sin poder olvidar a la amada pese a que lo había jurado. Y de la misma manera, hasta el fin de sus días, Stendhal amaba con pasión (él mismo es, como confiesa, un representante del "amor-pasión") a aquella Matilde de Milán (sa Métilde de *mille ans*, como él mismo recordaba²²) cuya presencia fantasmática atraviesa toda la obra *De l'amour*; un amor que nunca fue correspondido y del cual, en una de las cartas dirigidas a ella, Stendhal se expresaba de la siguiente manera: "Je vous aime beaucoup plus loin de vous qu'en votre présence. Loin de vous je vous vois indulgente et bonne pour moi, votre présence détruit ces douces illusions".²³ La presencia real de Matilde, que rechaza cualquier acercamiento amoroso del pretendiente, finiquita las dulces ilusiones cristalizadas en torno a ella. En la soledad logran resucitar las esperanzas que con un cruel golpe real podrían haberse derrumbado. Entonces, el enamoramiento tiene la apariencia de un ensimismamiento y, por consiguiente, en la fase de la cristalización, enamorarse de alguien equivale a enamorarse también y, probablemente en mayor parte, de sí mismo. En las notas preparatorias, Stendhal escribió: "il faut absolument la solitude pour le travail de la cristallisation".²⁴ Recordamos que el amor nace antes de la fase de la cristalización y la inicia. Para sanar de una gran pasión, sin embargo, hace

²¹ Stendhal, *Ibid.*, p.33.

²² Anotación del 29 de octubre de 1829: "Fatal retour à 1000...", en: *Ibid.*, *Documents*, p.479.

²³ Carta del 4 de octubre de 1818, en: *Ibid.*, *Documents*, p.451.

²⁴ *Ibid.*, *Documents*, p.420.

falta volver al mundo y a la vida agitada y salir de la soledad.²⁵ Es decir, la locura del enamoramiento se realiza en soledad mientras que se sana de ella al volver a la vida social y empezar a relacionarse. De todas formas, la ausencia de la amada es la garantía de la presencia de su ilusión. Además, esta ilusión tiene su resorte más significativo en el campo imaginario. La presencia de la ilusión es gozosa, llena de delicias y es mejor que no se interrumpa por la presencia real de la amada. Por esta razón, la ausencia equivale a la pérdida imaginaria. El enamoramiento puede acrecentarse a tal grado que incluso el amante se pierda en el amor; por así decirlo, “cae *perdidamente* enamorado”.

Stendhal es infinitamente generoso en participar estos pensamientos en la obra misma *De l'amour* que, de cierta manera, ya es un primer esquema de *Souvenirs d'égotisme*, una forma, como dice, que él adoptó para poder expresarse del modo más claro y más interesante.²⁶ “*L'égotisme*”, anglicismo que Stendhal introdujo a la lengua francesa, lo refería al uso del “Yo” poético sin que lo diferenciase explícitamente del Yo del autor. Reiteramos, ambos se entrelazan sin que se fundan en un solo Yo evocador e invocante; ambos ondulan de una voz a otra. El Yo poético romántico sabe que el amor puro y verdadero no puede consumarse, y que siempre debe quedar en falta. Sin embargo, Stendhal se inclinó a pensar el amor-pasión en términos de Werther, un amor, si no inalcanzable en primera instancia, por lo pronto, embellecido por una devoción indestructible. El amor de Werther abre el alma a todas las artes y a todas las impresiones dulces y románticas, como escribió en el capítulo LIX.²⁷ En el otro extremo, Stendhal colocó el amor ordinario y profano de Don Juan, no aludiendo al *Don Juan* de Lord Byron que en aquellos tiempos ya había sido publicado, sino al *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart.

²⁵ *cfr.*: nota del 4 de enero de 1821 en el *Journal*, en: *Ibid.*, *Documents*, p.448; también: *Fragments divers*, 20, *Ibid.*, p.251.

²⁶ *Cfr.*: Prefacio a *De l'amour*, p. 334.

²⁷ *Ibid.*, p.235.

Es en 1787 que el “dramma giocoso” del famoso personaje estrenó en Praga. La grotesca pareja del *Don* con su servidor Leporello que lleva nota precisa de todas las conquistas de mujeres, una colación de más diversos colores, formas, edades, naciones y estatus sociales, hizo historia.²⁸ *Don Giovanni*, al que le atrae y mueve el “odor di femmina”²⁹, no puede dejar escapar a ninguna. El olor, que escapa volátil a cualquier raciocinio, lo arroja a las pasiones pasajeras, no obstante de tratarse de un personaje astuto que sabe arreglárselas incluso con la contrincante Donna Elvira. Rompe corazones y desestabiliza los lazos sociales, puesto que desconcierta el vínculo de la confianza que mantiene en función a la vida humana comunitaria. Piensa sólo y únicamente en la satisfacción de sus pasiones. En torno a Don Juan, Stendhal dice que “il est tellement possédé de l’amour de soi-même qu’il arrive au point de perdre l’idée du mal qu’il cause, et de ne voir plus que lui dans l’univers qui puisse jouir ou souffrir.”³⁰ Para *Don Giovanni* queda fuera de dudas – y hasta su hundimiento final – que no puede ni quiere domar sus pasiones. Las pasiones domadas mueren y morirá con ellas el personaje mismo de Don Juan.

Respecto a estas pasiones, es en otra “opera buffa”, la obra poética de Lord George Gordon Byron, donde el protagonista de la historia, Don Juan, pensará de igual manera. Someter sus pasiones a un amor encuadrado por las normas rígidas que la burguesía moralista de Inglaterra de principios del siglo XIX había establecido, le era insoportable. Su héroe, muy al contrario, se formó entre “wars and loves”,

But coming young from lands and scenes romantic,
Where lives not lawsuits must be risked for passion,

²⁸ Que, sin hacer una analogía entre las obras de Byron y Mozart, suscita el recuerdo una carta de Byron a Hobhouse y Kirmaird del 19 de enero de 1819, en la que narra orgullosamente haber conquistado 21 mujeres en Venecia: “Unas de ellas son condesas y otras son mujeres de zapateros; algunas de mediana otras de baja estatura y todas putas... Las tenía a todas y aún tres veces más desde 1817 [estancia en Italia].” En: H. Müller, 2000, p.102.

²⁹ W.A. Mozart, *Don Giovanni*, acto I, escena IV.

³⁰ Stendhal, *Op.cit.*, p.239.

And passion's self must have a spice of frantic,
Into a country where 'tis half a fashion
Seemed to him half commercial, half pedantic,
Howe'er he might esteem this moral nation.
Besides (alas, his taste forgive and pity)
At first he did not think the women pretty.³¹

Para Don Juan es claro: el amor, en relación inseparable con el placer - "love and lust... [and] that he, who names *one* both perchance may hit on".³², el amor pasión nunca debe someterse al juego de poderes: "Love is for the free!"³³ Como el *Don Giovanni* de Mozart, el *Don Juan* de Byron está puesto en escena con gracia e ironía. Mas en Byron, la ironía es cruda y sazónada con jocosa crítica que constantemente se dirige a la sociedad de su tiempo, a sus *Scotch Reviewers* y, en especial, a los *Lakers* que, con el particular sentido de humor, designaba una "*provincial gang of scribblers*".³⁴ Pero hay una diferencia importante entre el personaje de Don Giovanni de Mozart y el personaje de Don Juan de Byron. El primero no sólo se opone a cualquier relación amorosa estable – pues no cree en ella – sino hace de sí un monumento de la invencible e indomable fuerza desembocada de la pasión amorosa. No cae enamorado, no desarrolla aquellas cristalizaciones de las que hablaba Stendhal, al contrario, desea saciar su apetito momentáneo cual si fuera un hambre feroz que desea engullir una mujer tras otra. El héroe de Byron, en el que se funde su propia idea de honor y de amor, es más que un simple mujeriego, es un héroe que lucha por la libertad en general y no tolera ningún sometimiento a la realeza. Lucha con pasión inmensa por sus ideales de belleza que no pueden desvincularse de la libertad. Por ello, el amor estable que se concretiza en el vínculo matrimonial muestra para él, antes que nada, que esta libertad

³¹ Lord G. G. Byron, *Don Juan*, London, Penguin, 1996, Canto XII, 68, 1-8, p. 437.

³² *Ibid.*, Canto IX, 77, 3-6; p.372.

³³ *Ibid.*, Canto V, 127, 4; p.250.

³⁴ "Preface to cantos I and II", en *ibid.*, p. 41.

se violó. Pero es importante que para Don Juan se trata de “sus” ideales que se ven fríamente plasmados en su idea de la vida amorosa:

And that's enough, for love is vanity,
Selfish in its beginning as its end,
Except where 'tis a mere insanity,
A maddening spirit which would strive to blend
Itself with beauty's frail inanity,
On which the passion's self seems to depend.
And hence some heathenish philosophers
Make love the mainspring of the universe.³⁵

Para el héroe lírico de Byron es claro: el amor es completamente egoísta, a pesar de las estipulaciones idílicas y fantásticas de algunos filósofos. La crudeza de estas afirmaciones es característica de Byron y pocos románticos la compartieron, aun cuando en ello habrían creído encontrar un rasgo esencial del amor. Por lo menos, la obra lírica facilita esta especulación.

Contra cualquier forma de sentimentalismo y contra reglas inamovibles del buen amar, Don Juan, y tras él Byron, se rebelaban, pues

This works a world of sentimental woe
And sends new Werters yearly to their coffin.³⁶

Y esta referencia a los “Werters” nos lleva de regreso a las digresiones de Stendhal. Lo que él halla en la novela de Goethe, en contraste con el personaje de Don Juan, es “*l'amour véritable*” por ser un amor que abre el alma a la belleza, un amor virtuoso que parece ser, según Stendhal, sinónimo del “*amour faible*”. Se opone tan violentamente al amor ligero que caza mujeres, una vez olfateadas sus presencias. Pero visitando la obra de Goethe de tan extensa y aplaudida recepción, el amor de Werther

³⁵ *Ibid.*, Canto IX, 73, 1-8; p.371.

³⁶ *Ibid.*, Canto XII, 63, 5-6; p.435.

por Charlotte es un amor que no puede realizarse, que incluso arroja al joven enamorado en sufrimientos fatales que no dejan otra salida que el suicidio.³⁷ Es la misma trama que recurre también en las obras de Chateaubriand y de Saint-Pierre. En *Werther*, Charlotte está comprometida con Albert, y en sus cartas a Wilhelm, Werther describe esta cruel realidad por medio de una analogía a la caída del otoño en su corazón:

¡A veces no comprendo cómo *puede* quererla otro, cómo *debe* quererla, ya que yo la amo tan única, tan íntima y tan plenamente, y ya que no conozco ni sé ni tengo cosa distinta que a ella!³⁸

Werther afirma no conocer ni saber ni siquiera tener otra cosa que a ella. Y a pesar de que se dé cuenta del inalcanzable objeto de su amor, no logra que su corazón lata por otra, como el corazón atravesado por la flecha de aquel caminante por el bosque solitario cuyo testimonio cruzó el inicio de este capítulo. Werther ama apasionadamente, pero él sí cae enamorado, ha reconocido diamantes de docenas de quilates sobre la ligera figura de su amada Lotte. Pero la novela, que en cartas narra casi dos años de su sufrimiento, contiene una serie de enseñanzas que sólo brevemente queremos enunciar. Werther, perdidamente enamorado, se percata de sus autoengaños y se pregunta: ¿Qué quiere la pasión infinita e iracunda?³⁹ La turbulenta pasión es ilimitada, pues sin límite se había impregnado la imagen de ella sobre sí mismo, borrándolo y – que es lo mismo en forma invertida – proyectando este sí mismo sobre la imagen, perdiéndose sin remedio. Todo el mundo que lo circunda lleva impregnado su perfume, no puede ver otra cosa que a ella y decide: “Debo partir” – “Ich muß fort” y lo

³⁷ Si no ama, mata; y en la especulación de “si no me ama, me mato” se hace entrever un desdoblamiento de personas: “si me amo, no me mata.”

³⁸ J.W. von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Reclam, 1999, carta del 3 de septiembre de 1772, p.91. “Ich begreife manchmal nicht, wie sie ein anderer lieb haben *kann*, lieb haben *darf*, da ich sie so ganz allein, so innig, so voll liebe, nichts anders kenne, noch weiß, noch habe als sie!”

³⁹ *Ibid.*, carta del 30 de agosto de 1771, p. 64. “Was soll die tobende endlose Leidenschaft?”

repite en varias ocasiones: “Ich muß fort.”⁴⁰ No resulta difícil leer en esta exclamación vehemente y reiterativa: “[Das] Ich”, este “Yo”, “muß fort”, el “Yo” tiene que desaparecer. Werther juega con la idea de retirarse y enclaustrarse pero no cede, pues todavía sabe que “nada más peligroso que la soledad”.⁴¹ Es esta soledad soporte de la fantasía pero también fatal abismo de vanas esperanzas. Sin embargo, Werther, al encontrarse a salvo de la tempestad a solas en una choza campesina, aprecia ese momento de retiro, desde cuyo espacio aislado de la agitada vida citadina logra escribir a la mujer que no puede olvidar:

Escribirle a Usted; y a hora en esta choza, en esta soledad, en esta delimitación, ahora que la nieve y el granizo pegan contra la ventana, aquí Usted fue mi primer pensamiento. Su figura me asaltó al entrar, ¡Su reminiscencia, O Lotte! ¡Tan sagrado, tan cálido! ¡Dios, que eres Bondad! El primer instante de felicidad, de nuevo.⁴²

Y este “de nuevo” es la reaparición involuntaria del fantasma de la amada Lotte. Su figura lo sobrecoge, vuelve imprevisto su recuerdo, su reaparición espectral. En esta soledad reaparece el amor, resucita la figura calurosa y sagrada.

Retornando a los generosos testimonios de Stendhal, la fantasía puede mejor cristalizar sus argollas mágicas en el ensimismamiento solitario sin advertir que cada una de ellas ata a su elucubrador cual si fuesen eslabones de una pesada cadena. De esta manera, la fantasía placentera se torna raudamente en pesadilla y atormenta a su tejedor,

⁴⁰ *Ibid.*, carta del 03 de septiembre de 1771, p. 65.

⁴¹ *Ibid.*, carta del 20 de octubre de 1771, p.71. “Nichts gefährlicher als die Einsamkeit.” Stendhal – se disculpará la reiteración nuestra – estará de acuerdo, pues “Il faut la solitude pour jouir de son cœur et pour aimer, mais il faut être répandu dans le monde pour réussir.” *Fragments divers*, fragmento 20, *Op. cit.*, p. 251.

⁴² J.W. von Goethe, *Op.cit.*, carta del 20 de enero de 1772, p. 77. “Ihnen zu schreiben; und jetzt in dieser Hütte, in dieser Einsamkeit, in dieser Einschränkung, da Schnee und Schloßen wider mein Fenster wüten, hier waren Sie mein erster Gedanke. Wie ich hereintrat, überfiel mich Ihre Gestalt, Ihr Andenken, o Lotte! So heilig, so warm! Guter Gott! Der erste glückliche Augenblick wieder.” Recuerda el poema de Baudelaire “Paysage”, en el cual en soledad de su cuarto parisino se abandona a las fantasías de los “féeriques palais”, mientras que “l’Émeute, tempêtant vainement à ma vitre, / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;” (Baudelaire, *Tableaux parisiens*, pp.115 y 116).

capturándolo cual mariposa en una telaraña. “Entro al juego, más bien, soy jugado, como una marioneta...” se percata Werther.⁴³ Esta encantadora fantasía que también es una peligrosa trampa fantástica, se teje más románticamente en cuanto el objeto amado permanece inalcanzable, en el mejor de los casos, un objeto perdido. El amor puede enaltecerse, tomar un vuelo altísimo y cae en la más apesadumbrada oscuridad, puede oscilar entre lo más sublime y placentero y lo más doloroso y maldito. Y quizás por el goce que habita el sufrimiento de amar, podemos hacer una primera puntuación:

¡Oh, bendito el amor desdichado!

Al contrario de hallarse fatalmente atado entre estos dos opuestos, el poeta romántico se coloca deliberadamente en su tensísimo medio para acercarse a un lado tan rápido como al otro. Entre estos dos extremos que se manifiestan en esta relación de sufrimiento placentero encuentra su creatividad poética. No volveremos a Friedrich Schlegel y su valiosa aportación acerca de la *poiesis* romántica, sino encontramos estos dos pilares por cuyo estrecho debe navegar su frágil bote, como Odiseo entre Escila y Caribdis, como los polos suficientemente cercanos para que puedan generar esta fricción creativa y creadora. Dos extremos que hallamos fuera de este campo de tensión creativa son, por un lado, el polo del amor pasajero que no sufre sino que esquivo las vicisitudes de un amor que haya experimentado la idealización de su objeto mediante las cristalizaciones, a las que tantas veces hemos aludido. La representación dramática de este extremo toma figura en *Don Giovanni* que va en caza al bosque citadino. Mientras que hallamos, por el otro lado, el extremo opuesto de un amor realizado plena y concretamente en un matrimonio feliz y un lazo amoroso apasionado y persistente. Se trata de un extremo que se halla demasiado lejos de su antagonista para poder crear la tensión necesaria para la elaboración poética. Este otro extremo no requiere verso

⁴³ *Idem*. “Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette...”

alguno. Pleno y realizado, ya habrá abandonado la escena. No forma ningún motivo para que se lo elogiare.⁴⁴

Es justamente el amor que enardece cuando su objeto no puede alcanzarse y, más precisamente, cuando está perdido, es el que resulta digno de cantarse, pues mantiene su encanto, crea alas para salir de la jaula de una triste existencia y las deshace en pleno vuelo, cual simulacro de Dédalo que fue fatal regalo de libertad para su hijo Ícaro. Pero volviendo con los románticos, quién mejor que Gérard de Nerval o Novalis para dirigir sus versos a este objeto perdido en la vida cuyo fantasma vuelve “en prendas grisáceos cual neblina crepuscular, después de la puesta del sol”⁴⁵ para asediar los aposentos lúgubres en las que mora el abandonado o para consolar con la promesa de pronta reunión.

La narración poética de Nerval es atravesada por el mito de Orfeo cuyo canto y cuyo son podían domar las fieras y encantar los bosques. Mas Orfeo se convierte para Nerval en el cantante solitario que busca recuperar el amor perdido, a Eurídice, su esposa, la que en fuga de Aristeo, perece de una mordida de serpiente. Desciende Orfeo al Hades y vence una serie de obstáculos hasta llegar a la presencia de Tántalo y Perséfone, rey y reina del subterráneo, a los que implora que le devuelvan su esposa; “He querido soportarlo – se canta en el libro X de las *Metamorfosis* – y no negaré que lo he intentado, pero el Amor ha vencido [...]. Yo os conjuro a que volváis a tejer la trama del destino de Eurídice [...]. Y si los hados rehúsan concederme este favor para mi esposa, yo estoy decidido y no quiero regresar; gozad de la muerte de los dos”⁴⁶. Ante su canto tan dulce y tan sincero, se le concede su petición pero con la orden de no

⁴⁴ Es lo que se manifiesta en el final de los cuentos de hadas: y si no hayan muerto, vivirán felices para siempre. Es decir, hablar acerca de lo que pasa después de haberse casado, carece de encanto. Toda la trayectoria de la conquista de la dama con la superación de obstáculos que se presentan a lo largo del camino es el mito que constituye la historia.

⁴⁵ Novalis, “Hymnen an die Nacht”; en: *Die Dichtungen*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1953, p. 378. “In grauen Kleidern wie Abendnebel nach der Sonne Untergang.”

⁴⁶ Ovidio, *Las Metamorfosis*, *Op. cit.*, libro X, p. 137.

volver la vista atrás antes de haber salido del Averno. ¿Por qué vuelve el rostro para cerciorarse de que Eurídice le sigue? ¿Acaso es el silencio en medio del que ascienden, envueltos en opaca niebla?⁴⁷ Sea cual fuere la fatal razón de este acto, al haber vuelto el rostro, se revoca el don y Eurídice muere por segunda vez. Orfeo la pierde al ascender por el Averno en medio de la niebla, sitio oscuro, crepuscular y onírico. El objeto de amor perdido es el que se busca por medio de la poesía en el bosque nocturno, en los sueños, en los ocasos, cuando la noche cae y la neblina se levanta, cuando el horizonte se desdibuja y los colores pierden su brillo, cuando el eco húmedo responde desde el más allá y hace presente a los muertos queridos. El amor está relacionado fatalmente con la pérdida y con la muerte. Es de esta manera que Marceline Desbordes-Valmore – voz femenina – expresa en su poema *L'Isolement*:

Ce qu'on donne à l'amour est à jamais perdu.⁴⁸

No es el amor romántico el que está perdido, éste, más bien, se queda y hace justamente que esta pérdida del objeto, del don de haber amado, vuelva a evocarse dolorosamente. No sólo escuchamos resonar los gemidos de ese dolor por entre los versos de *El Desdichado* de Gérard de Nerval, sino también emanar entre las líneas de su novela contemporánea *Aurélia*. Por un lado, *El Desdichado* inicia “Je suis” y describe la desdicha de este “yo”, pues,

Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé

⁴⁷ Aquí resulta interesante que Orfeo, al que por un lado es concedido penetrar vivo al reino de los muertos y que supera los obstáculos que en el camino se le presentan, por el otro lado, es débil en el momento en el cual ella ya le está siguiendo. Voltea el rostro en contra de la consigna. ¿Por qué no resiste ante el deseo de cerciorarse de que su esposa lo sigue, si en la lucha por recuperarla fue tan cuidadoso? ¿Y es posible hacer el paralelismo con la leyenda del caballero que atraviesa bosques enormes, vence las cimas más altas, lucha contra otros caballeros, criaturas fantásticas, etc. y, cuando finalmente conquista la dama, se da por vencido – es decir, la historia acaba? No se trata de buscar explicaciones, mas aquí resulta digno de mención que el mismo nombre de “Eurídice” significa la mujer que está lejos, la mujer siempre a distancia, pues, el prefijo “ευρυ-” significa “ancho”, “extenso” o “lejos”. La “δικη” es “la manera de ser o de actuar”; con ello podemos decir que “Eurídice” es la manera de estar lejos y afirmar que Eurídice es, de cierta manera “mujer que está lejos”.

⁴⁸ M. Desbordes-Valmore, 1830, en J. Orizet, *La Bibliothèque de Poésie France Loisirs*. Tomo 5, La Poésie Romantique I, Paris, France Loisirs, 1992, p. 52.

Porte le *Soleil noire* de la *Mélancolie*.⁴⁹

El laúd constelado modula suspiros y gritos pero ya no cantos que narran las dichas del amor. La única estrella murió y en su lugar ascendió el sol negro de la melancolía. El Yo está cauto entre la pérdida y la imposibilidad de llenar este hueco abismal entre miles de estrellas que cubren su laúd. En el segundo cuarteto exclama:

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi...

Este tú que pudo consolarlo en los tiempos fúnebres consecutivos a la muerte de esta estrella, este tú es su laúd. El “rends-moi” que se dirige al instrumento consolador, recae en el yo lírico y reafirma la preponderancia del “yo” en la poesía de Nerval.⁵⁰ El poema de Nerval forma parte de una serie de novelas que se inscriben bajo el título *Les Filles du Feu*, obra que, como advirtió a Daniel Giraud, quería llamar: “Les Amours perdues” o “Les Amours passées”, con la explicación de que “j'ai peur aussi que cela n'ait l'air d'un livre dangereux”.⁵¹ Peligroso debía ser pero sin dejar de revelar su sentimiento dulce. En la dedicatoria “À Alexandre Dumas” le ruega que comprenda todos los sonetos antes de hablar de *El Desdichado*; estos sonetos “perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible”, advierte al final.⁵² En una de las novelas, *Sylvie. Souvenirs du Valois*, escribe:

tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat.
Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran, c'était

⁴⁹ G. de Nerval, 1853 y 1854, en *Les Filles du Feu. Les Chimères et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 365.

⁵⁰ Michel Brix, en la introducción a *Les Filles du Feu*, escribe que “le sujet se morcelle en ses avatars multiples, la poésie laisse éclater le moi dans une symphonie de voix qui disent «je» [...]”, en *Les Filles du Feu... Ibid.*, p. 25.

⁵¹ Carta a D. Giraud de enero de 1854. Cfr. M. Brix, *Ibid.*, pp.15, 16.

⁵² G. de Nerval *Les Filles du Feu...*, *Op. cit.*, p. 128.

Adrienne ou Sylvie, — c'étaient les deux moitiés d'un seul amour.
L'une était l'idéal sublime [Adrienne est déjà morte], l'autre la douce
réalité.⁵³

Se trata de recuerdos, de “souvenirs” que, sobreviniendo en sus *Promenades et Souvenirs*, llegan a estallar en: “Ô douleurs et regrets de mes jeunes amours perdus, que vos souvenirs sont cruels!” Aquí no sólo Adrienne sino también Sylvie están “à jamais perdues pour moi”.⁵⁴ Esta pérdida irremediable que se vincula tan fuertemente con una pérdida interior, articulándose ésta al final con el “para mí” que vuelve constantemente en la obra de Nerval, se repite en otra novela que lleva por nombre *Aurélia*.

En *Aurélia*, publicado un año después del soneto quimérico de *El Desdichado*, Nerval escribe en el mismo tono:

Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom
d'Aurélia, était perdue pour moi.⁵⁵

Y al inicio de la segunda parte, sigue:

Une seconde fois perdue! Tout est fini, tout est passé! C'est moi
maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir.⁵⁶

Lo que aquí resuena doblemente es ese “moi” que se enreda en sus especulaciones, adolorido por la doble pérdida. La mujer perdida es la mujer creada, una mujer enaltecida, divina, como la eterna Isis, una estrella lejana y fría⁵⁷, es la mujer idealizada, la mujer de la poesía. En *Aurélia* declara que ésa es la falta de sus lecturas:

⁵³ *Ibid.*, p. 268.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 401.

⁵⁵ G. de Nerval, *Le rêve et la vie. Aurélia* [1855], México, Costa Amic, 1943, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷ “Ne m'as-tu pas aimé un instant, froide Étoile”, *Les Filles du Feu...*, *Op. cit.*: p.123.

j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une
Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle [...].⁵⁸

¿No es esta idealización lo que hasta aquí no nos hemos cansado de llamar “cristalización”? En Nerval se convierte en “astro”, en Aldebarán, inalcanzable, de distancia insuperable y brillando sublime en gélida lejanía, brillando en la noche oscura, “la nuit du tombeau”. Es la noche, en la que también Novalis busca su aposento, su entierro. La amada perdida se convirtió, justo por la presencia irrecuperable, en presencia divina, gloriosa resucitación y, de cierta manera, en una “amada pérdida”. El dolor que, sin lugar a dudas, encuentra su duelo mediante la invocación poética, en Novalis se convierte en la espera del reencuentro, un dolor gozante que arroja a la tumba al mundo entero;

Muy lejos se halla el mundo,
Cual si sumergido en tumba honda ⁵⁹

Esta tumba es el lecho sobre el que se acuestan los amantes; “Nos tumbamos sobre el altar nocturno”, dice en los *Himnos a la noche*. Es el sacrificio de sí en el que se unían el amor y la muerte. Por un lado, es el duelo interminable por la muerte de Sophie y el deseo de seguirle a la última morada, por el otro, la realización de una metáfora: la muerte como acto filosófico y poético. En los “fragmentos” que Novalis consideraba, muy al contrario de Friedrich Schlegel, “Fragmentos del perenne monólogo en mí – sondas”⁶⁰, y concretamente en los “fragmentos logológicos”, Novalis escribe: “El verdadero acto filosófico es el suicidio”.⁶¹ En este acto se unen amor y

⁵⁸ G. de Nerval, *Aurélia*, *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Novalis, *Die Dichtungen*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1953, p. 378. “Fernab liegt die Welt, / Wie versenkt in eine tiefe Gruft”

⁶⁰ Novalis, en: G. Schulz, *Novalis*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1998, p. 85. “Bruchstücke des fortlaufenden Selbstgesprächs in mir – Senker”

⁶¹ “Der echte philosophische Akt ist Selbsttötung”, en *Fragmente II*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957.

muerte. Es una forma de autorrealización y, no sólo para Novalis, fragmento de la búsqueda de la unión de los contrarios, un *mysterium coniunctionis*, un *hieros gamos* de lo finito con lo eterno. La muerte de Sophie constituye la entrada al mundo de la ultratumba, y la idea de que Sophie se haya convertido en el espíritu protector – como muestra una insignia en un anillo con su imagen –, representa más bien un espíritu guía del alma hacia el llano onírico, cual divino *psychopompos* a los terrenos anhelados. Como a Sylvie en Nerval, también en Novalis se idealiza a Sophie, mas es la muerte que en última instancia rompe el vínculo real entre los amantes y refuerza el lazo ideal. Este ideal se une con el proyecto filosófico-poético que en los años siguientes a la muerte de Sophie vuelve a enardecer en especulaciones acerca de la autorrealización. Esta autorrealización no se fundamenta en una individuación sino en un matrimonio sagrado, trascendental que va más allá de las barreras mundanas.⁶² El hecho de que Novalis habla de un matrimonio consigo mismo y de un acto de abrazarse que se convierten en las fuentes de la felicidad⁶³, condensa el matrimonio entre dos en un evento nupcial autorreferido y ensimismado, así como habla de una fusión de nosotros en el yo. En una breve serie de fragmentos con el título “Sophie, o acerca de las mujeres”, Novalis reflexiona que

Aquí resulta importante, aludir nuevamente a Lord Byron. Esta vez, la alusión es a su drama *Manfred*, una clara referencia al *Fausto* de Goethe. En este drama, *Manfred* no busca la sabiduría sino el olvido, la desatadura del Yo. Esta desatadura equivale al asesinato de sí mismo.

Aparte, de la hermana *Astarte*, una referencia a la media hermana de Byron Augusta, Manfred dice: “she was like me in lineaments [...]. She had the same lone thoughts and wanderings.” “I loved her, and destroy’d her!” (acto II, escena II, versos 105-117; en: *Selected Poems*, 1996, p. 482. Este amor que destruye, en *Manfred* es un amor sublime, un amor anímico, un amor entre dos almas gemelas. Lo que hace digno de mención a este poema en el contexto de Novalis es que el amor divino y sublime entre dos almas gemelas reaparece en el poeta alemán. Podríamos acercar muchos ejemplos más como la novela de George Sand *Indiana* de 1832, en la que la protagonista homónima mantiene un lazo amoroso con su sobrino Ralph.

⁶² Cfr. también *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis.

⁶³ Cfr.: “Fragmentos logológicos” (frgm. 1918), en *Fragmente II*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957, p. 52. “Der Liebe geht’s wie der Philosophie – sie ist und soll allen alles und jedes sein. Liebe ist also das Ich – das Ideal jeder Bestrebung.”

Al amor le va como a la filosofía – para cada uno lo es todo y debe serlo. El amor, por consiguiente, es el Yo – el ideal de toda aspiración.⁶⁴

Así el amor es el Yo, el ideal de todos los esfuerzos y, puesto que el yo circunda a todo lo que parece rodearnos, resulta también que “Nosotros somos Yo”.⁶⁵ En Novalis se trata de un ensimismamiento que busca el camino a la “autodestrucción” en la meditación filosófica y en la creación poética, autodestrucción en sentido de una autosuperación, pues así también a la inversa, el yo se convierte en un nosotros, una idea que abraza el concepto de la “*Symphilosophie*” de F. Schlegel y que debe tomarse con pinzas; y, sin embargo, Novalis no escribe “Yo soy Nosotros” sino al revés y conduce el plural a la primera persona singular. El idealismo mágico de Novalis aspira cambiar el mundo y transformarlo en eternidad, sumergiéndolo, como lo había sugerido en sus *Himnos a la noche*, en la nocturna tumba poética. Cuando Friedrich Schlegel le escribía a su hermano que veía en Novalis a alguien incapaz de tejer lazos de amistad y que percibía en su alma nada más que egoísmo y fantasías, y exclamaba que de pronto era amable, de pronto detestable, puede que se haya percatado justamente de esta doble naturaleza en el joven poeta: la transformación del mundo en proceso de romantización y el refugio en el interior de un alma melancólica. El amor perdido es un amor que a Novalis, en sus reflexiones filosóficas, le abre las puertas para la reconciliación después de la muerte, o *en* la muerte, mientras que en sus desencuentros sentimentales las cierra de golpe. “El amor, por consiguiente, es el Yo”. No habrá que olvidar las reflexiones de Fichte sobre las que Novalis había meditado en múltiples fragmentos. El yo aquí es realización de sí y vinculado con la subjetividad singular e individual, una subjetividad

⁶⁴ *Fragmente II* (frgm. 2003), *Op. cit.*, p. 76. “Der Liebe geht’s wie der Philosophie – sie ist und soll allen alles und jedes sein. Liebe ist also das Ich – das Ideal jeder Bestrebung.”

⁶⁵ “Auseinandersetzungen mit Fichte”, fragmento 2573, en: *ibid.*: p.258. “Wir sind Ich”. Cuando habla de “nosotros somos yo” se refiere, en primera instancia, a dos yos mediáticos: el yo pensado y el yo sentido. Estos dos yos constituyen el nosotros, un yo que nunca está sólo.

que debe conquistarse. Si Novalis afirma que el amor es el yo, éste debe destruirse en el amor y convertirse en este “nosotros” de la unión amorosa que, para Novalis, se realizaba en el más allá, en una *unio* mística después de la muerte.⁶⁶

Esta unión de las almas como encuentro de almas gemelas, lo hallamos también en la novela de reflexiones poéticas de George Sand que lleva por título *Lélia*, título que posteriormente se convirtió en segundo seudónimo de la célebre escritora. Las almas de los amantes Lélia, que es asesinada, y Sténio, que se toma la vida, se confunden con dos pequeñas luces cerca de los juncos, con aquellos *ignis fatuus*, fuegos inquietos y errantes⁶⁷ que buscan su morada. Ambos, Lélia y Sténio mueren y parecen reunirse, ideal del amor que une tan fuertemente que ni la muerte puede romper con el lazo tejido. Sin embargo, el objeto debe perderse para aspirar esta reunión y reunificación a manera del mito de los *Andróginos* que Aristófanes cuenta en el *Simposio* de Platón. De esta manera, el sobreviviente que ve al otro partir se arroja al sufrimiento de la pérdida y enaltece aún más el amor que en la vida lo había unido con su amada.⁶⁸ Esta idealización que se realiza incluso durante el enamoramiento, persiste y aumenta hasta llegar a cumbres ya inalcanzables en la vida y sólo escalables a partir de la muerte reconciliadora y con ella.

⁶⁶ Pero esta unión más allá de los lazos terrenales alude, además, a la temática de la androginia que se inscribe de igual manera en lo que definimos como “encuentro de opuestos”. Remonta al mito antiguo que Aristófanes narra en *El Banquete* de Platón, mito que trata de la fusión de hombre y mujer en un solo y único cuerpo y restablecer, de esta manera, el cuerpo completo que ambos habían constituido. El reverso de esta imagen de los andróginos es el tópico del doble, desdoblamiento del Yo que ya se ubica en el inicio de un campo literario que tendrá su cumbre en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Bastará referir a los cuentos de Ernst Theodor A. Hoffmann y a la novela *Die Elixiere des Teufels*. Para el tema de los andróginos, consúltese el ensayo de José Ricardo Chavez, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, IIFL, 2005. Citamos de la introducción que “el tema del andrógino nos enfrenta con el concepto de la alteridad [...], clave para la comprensión del romanticismo, como puede verse en su producción narrativa en distintas formas, por ejemplo: [...] el tema del doble (el *Doppelgänger*)”, p. 20. La fórmula de Novalis, “Nosotros somos Yo” va exactamente en este sentido que se desdobra, por un lado, en una *unio mystica* de las almas en uno y, por el otro, en su contraparte, este doble que resulta de la escisión del Yo en dos.

⁶⁷ Luces fosforescentes que en las noches levitan sobre los pantanos y que se deben a la combustión de metano. En la poesía romántica se invocaron como representantes de entes traicioneros que atraen al caminante que peligró hundirse en el cenagal o como almas errantes.

⁶⁸ Es dato curioso que también en George Sand, el amante que ve partir a la amada es hombre. La figura que se pierde parece ser, en todo caso, una mujer. Lo que alude nuevamente al mito de Orfeo y Eurídice y al significado de su nombre.

Recapitulando hasta ahora, encontramos que el tema del amor romántico se inscribe en la pérdida – que no tiene que ser una pérdida real – y que se convierte en un amor idealizado que nunca se consume excepto en la fantasía. La pérdida vuelve fantasmáticamente en el “amar perdidamente” y subrayamos que la “amada perdida” se convierte en “amada pérdida”. De esta forma, el dolor se enaltece, se purifica en una herida divina, herida buscada para las elucubraciones poéticas. El vocativo que se dirige a este amor hiriente y desgarrador, que lo invoca para transformarlo en fuente de las más sublimes elogios, resuena cual eco solitario y escondido por entre las ramas del bosque sombrío, por medio de un gemido, de un ¡Oh! que es – hasta gráficamente – la hiante herida de la que emana la sangre romántica. Este eco que incluso es “eco” a su propio nombre, retorna a y desde el prelude a este capítulo.

Pero ¿acaso no nos hemos inclinado por cierta lectura que podría resultar injusta por su tendencia de encontrar en los versos líricos la apertura dolorosa de una flecha mortal? ¿Somos justos con los románticos al leer el lazo amoroso como atadura estirada entre, por un lado, la pérdida dolorosa y, por el otro, el gozo de perdición en este ¡Oh! que comienza e invoca la referencia a sí mismo sumergido en este dolor? ¿Es lícito encabezar este capítulo con un título tan estruendoso?

Parece ser obvio que el yo lírico romántico no desea deshacerse o curarse de sus sufrimientos sino explorarlos y profundizar en su vivencia, sumergirse en ellos y autodestruirse; una autodestrucción que tiene como fin convertir el yo lírico, en medio de las más sublimes evocaciones, en guía para entrar en contacto con los seres amados desfallecidos, en héroe eterno, estatua permanente, esculpiéndose y estilizándose como pilar del Averno. El ¡Oh! invocante de este gozoso dolor, resonando en estas dos palabras como un eco interior, es el de este “yo” invocante y evocado que hallamos en

la poesía romántica y el que reitera hasta excesivamente en la poesía de Alfred de Musset:

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
Ô ma pauvre Muse! Est-ce toi?
Ô ma fleur! Ô mon immortelle!
Seul être pudique et fidèle
Où vive encore *l'amour de moi!*⁶⁹

Subrayamos “*L'amour de moi!*”, puesto que hallamos en las referencias “*Ô ma fleur!*” y “*ô mon immortelle!*” este lamento del yo lírico dirigiéndose a sí mismo. No se trata solamente de “mon amour” sino incluso de “l'amour de moi” que enfatiza el lazo consigo mismo. La musa que lo incita a tomar su lira se percibe como una figura onírica y el poeta pregunta “Qui vient! Qui m'appelle!”, percatándose de su soledad. Pero la musa acompañante le pide que la consuele, pues al contrario del poeta que morirá de amor, ella muere de esperanza. Y es ahí donde exclama si es a ella a quien su voz se dirige. Exclamación lúcida, pues el amor de mí es el amor que se revuelve sobre sí, y en tantas referencias en vocativo deja para interrogar si acaso no es a sí mismo adonde se dirigen las lamentaciones.

Dolor y amor se encuentran entrelazados en un mismo tejido poético en Alfred de Musset, y él lo expresa como respuesta al drama *Hernani* de Víctor Hugo: “*On ne badine pas avec l'amor*” (Cfr.: Lorenzaccio). El amor es un terreno doloroso, y la univocidad del adjetivo nos lo repite en el eco sufriente “ô, ô, ô, ô”. En otro poema de Alfred de Musset, lo expresa incluso en el título. Se trata de *Une gaieté triste*. Aquí el yo se encuentra en soliloquio con su corazón:

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur
[...]

⁶⁹ Alfred de Musset, *Poésies nouvelles* [1835], en *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963.

Il m'a répondu: [...].⁷⁰

El ensimismamiento que en los poemas de Musset desempeña un papel particular, es resultado de un amor fracasado y frustrado. El amor no puede concebirse como “gaieté” sin que ésta se inscriba en la tristeza. Por esto, las protestas de la duquesa en *Louison* se expresan de la siguiente manera:

On croit qu'aimer, enfin, c'est le bonheur suprême...
Non. Aimer, c'est douter d'un autre et de soi-même,
C'est se voir tour à tour dédaigner ou trahir,
Pleurer, veiller, attendre!... avant tout, c'est souffrir!⁷¹

Amar es sufrir o, en palabras de Clemens Brentano, *En el amor hay pena, / y de otro modo no puede ser.*⁷² El amante se aflige por dudar si el otro realmente lo ama o si lo traiciona. El sufrimiento es inseparable del amor, ya se trata de un amor “bélico” como el de Don Juan⁷³ o de un amor irremediamente perdido porque nunca logra cumplirse. Estas reflexiones que llegan incluso a las “auto-especulaciones” características de la poesía de Musset y que se plasman en el oxímoron mussetiano de la alegre tristeza, alcanzan a escucharse también en otras obras como, por ejemplo, en muchos poemas de Lamartine. También en sus elaboraciones líricas encontramos el tópico de la pérdida del objeto amado: El poema *Souvenir* o *Le Lac* de sus *Méditations poétiques* (1820) tratan de la amada perdida. Mas en el poema *À El****, incluido en las *Nouvelles Méditations poétiques*, el yo poético, en el apogeo de un amor «heureux» y «charmant», se ve sobrecogido por un presentimiento de un “vago terror”:

Souvent alors, souvent, dans le fond de mon cœur

⁷⁰ *Poésies 1830-1840, Ibid.*

⁷¹ A. de Musset, en *Notice* introductoria a sus obras por F. Baldensperger, *Premières Poésies 1928-1933*, p. XXVI.

⁷² C. Brentano, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 53. (*Im Lieben wohnt Betrübten, / Und kann nicht anders sein.*)

⁷³ “To thee both *oh!* and *ah!* belong of right / In love and war...”. Canto IX, 65, 2-3; p. 369.

Pénètre comme un trait une vague terreur;

[...]

«Et mon cœur versera le baume dans ton cœur.»

Ne m'interroge plus, ô moitié de moi-même!

[...]

Je ne sais quelle voix que j'entends retentir

Me poursuit, et vient m'avertir

Que le bonheur s'enfuit sur l'aile des années,

Et que de nos amours le flambeau doit mourir!

D'un vol épouvanté, dans le sombre avenir

Mon âme avec effroi se plonge,

Et je me dis: Ce n'est qu'un songe

Que le bonheur qui doit finir.⁷⁴

La meditación concluyente es fatal. No reconcilia, no abre la posibilidad a pensar la felicidad como algo distinto a estar siempre en fuga. La flama pasional debe morir – y Lamartine lo exclama – “¡debe morir!” Esa es la desdicha del amor: no dura jamás hasta la eternidad. Siempre está por perderse. La escena en el poema de Lamartine es aún más dramática si se advierte que los amantes se encuentran juntos en el instante de su evocación. Este momento de yacer unidos es el instante por excelencia para que irrumpa la duda. Y si nos acordamos de los versos de Brentano que acabamos de citar, comprenderemos que para un romántico “de otro modo no puede ser”. En su poema *Lieb und Leid*⁷⁵, Brentano exclama en el último verso de la primera estrofa:

Sólo anhelar, nunca alcanzar

⁷⁴ A. de Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques* [1823], Paris, Gallimard, 1963.

⁷⁵ Incluso en su título se conjugan amor y sufrimiento de una manera espec(tac)ular: casi se trata de un anagrama, con una “b” invertida en “d”.

...verso en el cual reconocemos el epígrafe de este capítulo. En este verso se condensa toda una serie de ideas. El hecho de que en alemán “anhelar” (*Verlangen*) esté sustantivado y “alcanzar” (*erlangen*) en forma de verbo, que “nur” (sólo) y “nie” (nunca) se encuentran aliterados, con una coma separadora, despliega estas ideas en que “sólo deseo” o “sólo desear” se contrasta con el “jamás alcanzar” y convierte la última parte, por un lado, en una imposibilidad de cumplimiento, por el otro, en cierto imperativo. Citemos la primera estrofa por completo:

Amor y pena en la vida sencilla
Se elevan, recorren milla tras milla,
Todo lo quiere el corazón abrazar,
Sólo anhelar, nunca alcanzar,⁷⁶

El corazón quiere abrazarlo todo, y sólo anhelar, nunca alcanzar. Pues, en el deseo está la fuerza vital que acaba, si se cumple y que consiste en que permanecer en falta sea su único deber. El verso inicial, aliterado, con vocales que sólo constan de “i” y “e”, “*Lieb und Leid im leichten Leben*”, este verso marca la ligereza juvenil, que se eleva, levita, como una pluma en el aire, pero no debe alcanzar su cometido. Si acaso logre alcanzarlo y realizar sus deseos, cumplir el deseo mismo en su movimiento altibajo, irrumpe la muerte. El soneto *Über eine Skizze* tiene un epígrafe que no puede expresar mejor este fatal destino del amor:

Desesperanza del amor en el amor

El poema sigue en esta tónica:

¿Hundida en agonía amorosa? ¿En lucha mortal?
¿Si aún de sus labios aliento emana?
¿Si el calambre le cierra la boca delgada?

⁷⁶ C. Brentano, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 56. (Lieb und Leid im leichten Leben / Sich erheben, abwärts schweben, / Alles will das Herz umfassen, / Nur Verlangen, nie erlangen,)

¿La lámpara sin aceite? ¿O sin chispa vital?

¿El mozo – rezando? ¿Muerto? ¿De amor ebrio?
¿Si goza de la mujer virgen los más altos favores?
¿Qué es lo que vierte la copa tirada, qué licores?
¿Fue veneno, fue vino o bálsamo lo que bebió?

Cada brazo del joven, en un ala de ángel se extiende –
No, pliegues del abrigo – los de la mortaja.
Alrededor de ella brilla la aurora –desgreñada cabellera.

Resplandece, o luz celeste, a la tierra el infierno enciende
Rompe la fuerza iracunda de la desesperanza,
Descubre’ – Vela’ – el lecho de placeres – la camillera.⁷⁷

El poema dramatiza al máximo una escena: un joven y una doncella inmóviles en el lecho, una copa tirada, sábanas en pliegues alrededor de sus cuerpos. ¿El mozo murió o está orando? ¿Acaso embriagado de amor? ¿La doncella sigue respirando y su fina boca se tuerce de dolores o lleva el recuerdo de un beso? La copa tirada, ¿contenía veneno, vino, bálsamo? El lecho nupcial se convierte en cama funeraria, la sábana en mortaja, el amor en muerte.⁷⁸

El amor no realizado, irrealizable, por ende un amor doloroso y frustrado, es fuente de la poesía romántica y fondo de una relación del yo consigo mismo a través de

⁷⁷ C. Brentano, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 80 (In Liebeskampf? In Todes Kampf gesunken? / Ob Atem noch von ihren Lippen fließt? / Ob ihr der Krampf den kleinen Mund verschließt? / Kein Öl die Lampe? Oder keinen Funken? // Der Jüngling – betend? tot? in Liebe trunken? / Ob er der Jungfrau höchste Gunst genießt? / Was ist’s, das der gefallne Becher gießt? / Hat Gift, hat Wein, hat Balsam sie getrunken. // Des Jünglings Arme, Engelsflügel werden – / Nein Mantelsfalten – Leichentuches Falten. / Um sie strahlt Heiligen Schein – zerraupte Haare. // Strahl’ Himmels Licht, flamm’ Hölle zu der Erde / Brich der Verzweiflung rasende Gewalten, / Enthüll’ – Verhüll’ – das Freudenbett – die Bahre.) El epígrafe del poema en alemán: “Verzweiflung an der Liebe in der Liebe.”

⁷⁸ También sintoniza con el poema “Sylvia” de Alfred de Musset, incluido en las *Poésies Nouvelles*, pp. 218-231. En este poema, Jérôme se acuesta junto a Sylvia, fiel y casta mujer casada que, no obstante, admite que comparte su lecho. El mozo muere a su lado. En el velorio, Sylvia visita al muerto y repite la escena de su muerte, ahora acostándose ella junto a Jérôme. Sylvia muere y la historia finiquita con la moral de que “Ainsi ses deux amants, séparés sur la terre, / Furent unis, et la mort fit / Ce que l’amour n’avait pu faire.” (p.231) Cfr. A d Musset, *Poésies Nouvelles 1833-1852*, Paris, Louis Conard, 1923.

un ideal, siempre distante e inalcanzable, un ideal que, si llega a alcanzarse, está condenado a perderse. El amor es, por consiguiente, un sufrimiento, pues tiene por objeto de amor un objeto en lontananza, distante como una gélida estrella. Pero el sufrimiento no es del todo doloroso puesto que en él mora un goce, ya que el yo puede volver a ubicarse consigo mismo e invocar de nuevo lo que había perdido, invocarlo ahora hacia la lejanía infranqueable de la ultratumba.

El amor romántico se caracteriza por un auto-enamoramiento y un ensimismamiento solitario. El poeta que se contempla en el espejo del otro cristaliza sus añoranzas y deseos. Sólo cuando la superficie lisa muestra a sí mismo cómo es de verdad...

Beated and chopped with tanned antiquity,
Mine own self-love quite contrary I read;
Self of self-loving were iniquity:
'Tis thee (my self) that for myself I praise,
Painting my age with beauty of the days.⁷⁹

⁷⁹ Como el lector habrá advertido, se trata de un soneto de Shakespeare de 1609. Soneto 62. *The Sonnets*, New York, Penguin, 2001.

Epiludio

El hecho de escribir un “epiludio” con el cual concluir, tiene su razón de ser en el prelude que encabeza este capítulo y que forma el marco para una imagen de la poesía lírica que retrata el amor, pintada al estilo impresionista, por ejemplo, al estilo de un Sir Joseph Mallord William Turner.⁸⁰ Llamarlo “epi-ludio” no sólo aspira a sintonizar este marco sino inscribir aquello que podría haber sido un ”epílogo” en el mismo campo de un “*ludus*” o de “*ludi*”, de “juegos” que anticipan y finiquitan la dramática puesta en escena cual si se tratase de un teatro clásico en honor a Dionisio. Este epiludio está dedicado a Georges Sand que, con respecto a las extensiones de su obra, requeriría que se retratara en un capítulo aparte.⁸¹ Al no haberla incluido más que en un par de alusiones breves en la pintura del *corpus* principal, tiene el sentido de concederle un espacio aparte que, sin lugar a dudas, merece. Dedicarle a George Sand

⁸⁰ La pintura a la que deseamos aludir con esta metáfora es la de *Glaucus and Scylla* de 1841.

Esta nota a pie de página resulta mucho más importante, y sin embargo – y quizás justamente por ello –, la decidimos dejar en este lugar, para ser leída como un margen inferior al texto. El mito de Glauco y Escila, narrado por Ovidio (nuevamente) en el libro XIII de *Las Metamorfosis* puede leerse como el reverso del mito de Narciso y Eco. Si en el mito que ubicamos como prelude, Narciso rechaza el amor de Eco, en el mito que evocamos aquí, Escila huye de Glauco que se enamora de ella y se abrasa de deseo al verla desnuda por la esponjosa arena. Al huir ella, la persigue y le cuenta de su destino. Narra que mordió una hierba – “el *hipomanes*, que enloquece de deseo a quien la toma” (A. M. Garibay K., *Mitología Griega*, México, Porrúa, 1998, p.111) – cuyos jugos desconocidos hicieron que sus entrañas saltar dentro de él y su corazón arder de deseos nunca antes sentidos. Por esto se sumergió a las aguas para nunca más volver a la tierra y se convirtió en dios en apariencia de pez, aspecto por el que Escila le negaba su afecto y “abandonó al dios que tales cosas le decía y que estaba a punto de decirle mucho más” (*Las Metamorfosis*, libro XIII, capítulo XIII, pp. 194 y 195).

Por otro lado, vale la pena hacer la referencia a una conseja de Glauco, según la que “su espíritu vaga por todo el Istmo de Corinto y se divierte haciendo que se vuelvan furiosos los caballos en las carreras de los juegos.” (A.M. Garibay K., *Idem*) La alusión al desbocado caballo romántico que mencionamos anteriormente, en relación con la representación del alma en el *Fedro* de Platón, vuelve a entrar en juego en esta referencia a Glauco, que incluso etimológicamente hace nexo con la locura (Cfr. J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Vol. III, Madrid, Gredos, 1980).

⁸¹ ¡La obra completa de George Sand, incluyendo su extensísima correspondencia, se expande a no menos de 180 tomos!

este “epiludio” consiste, por un lado, en que se trata de una poeta romántica que supo representar la actualidad de una sociedad en la que la mujer fue considerada propiedad de su marido sin poder escapar de la clase social a la que pertenecía.⁸² George Sand criticaba el “egoísmo masculino”⁸³ como lo llama pertinentemente Renate Wiggerhaus en su biografía de la célebre poeta. Por el otro lado, este hecho de rebelarse contra la masculinización – incluso de la poesía –, se reanuda con el preludeo en el que el mito de Narciso es un mito “masculino”. Nos permite redirigir la mirada a Eco, personaje de suma importancia en el mito que relata Ovidio, y que expone el tema del amor desde una perspectiva particular.

Toda la vida, George Sand estaba en busca de un amor tierno y comprensivo, sin dejar que se le perdiera la sazón pasional. Para ella, el ideal del amor era un amor libre que no esclavizara a ninguna de las partes involucradas y que, por ende, no desembocase y se estrechara en la institución del matrimonio. En George Sand, el amor no era para los que son libres (ni para los libertinos) sino que debía hacer libre a cada uno de los amantes. En el matrimonio esta libertad no se podía lograr, pues pronto uno se quedaba preso, pronto el otro cautivado; y sobre todo era la mujer la que tenía que sacrificar su libertad en la relación conyugal:

Cuando dos seres humanos contraen matrimonio – escribía a su amiga Emilie des Wismes –, uno de ellos debe renunciar por completo a su propio yo, y no sólo a su voluntad sino también a su opinión: debe decidir ver con los ojos del otro y amar lo que éste ama.⁸⁴

Pero sea como fuere, el amor, aun cuando queda libre, no se realiza más que convirtiéndose tarde o temprano en dolor y sufrimiento. En la novela “Elle et lui”,

⁸² Un ejemplo claro es *Valentine* de 1832, una novela en la que retrata a una mujer aristócrata que no puede realizar su vida amorosa con el campesino Bénédicte, por no pertenecer a su clase social.

⁸³ R. Wiggerhaus, *George Sand*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2004, p. 54.

⁸⁴ *Apud.*: R. Wiggerhaus, 2004: p.35.

escrita en los años treinta y publicada hasta 1859⁸⁵, se narra el amor desdichado entre Lorenzo de Fauvel y Teresa Santiago, dos personajes que aluden a Alfred de Musset (Lorenz-accio) y a la misma autora (Sand-tiago) y pone en escena la relación amorosa entre el poeta y la escritora. Lorenzo le confiesa a M. de Verac su relación con Teresa:

No; era el cansancio moral. No la amaba yo. O aún peor: no he podido amarla cuando se me entregó.⁸⁶

En el auge de su amor, habiendo conquistado por fin Lorenzo a Teresa, en un bosque nocturno, entregados solitarios uno al otro en la tenue luz lunar, ella le dice a él que carece de alas para volar, a lo que Lorenzo le contesta con helada brusquedad: “— Procúratelas para abandonarme aquí”.⁸⁷ En el momento en que ambos amantes se encuentran en la intimidad es cuando Lorenzo no puede amar. “No he podido amarla cuando se me entregó” reconoce después y es más, en una carta a ella, Lorenzo da cuenta de que “para llegar a comprenderlo ha sido necesario que te perdiese”.⁸⁸

En su novela, George Sand opone el amor funesto a la dulzura de la amistad. Lorenzo es el ejemplo más representativo del amor romántico. Ama con pasión, se entrega por completo, se arroja a los pies de la amada, trata de vencer los más duros obstáculos en la lucha por conquistarla y, en el momento, en el que ella cede, la pasión se apaga. Por esto, Lorenzo afirma: “¡Cuán hermosos son estos primeros días de un amor naciente!” y poco después pide a Teresa y al amigo Palmer – y George Sand, cruel y audaz, se lo hace clamar – : “Benedicidme los dos, amigos míos, y rogad por mí. ¡Voy a amar!” La bendición la pueden dar los amigos, mas el amor está condenado a fracasar. Según Sand, el único amor que no hace sufrir es el amor materno y éste es el amor tierno y comprensivo que se convirtió en su ideal.

⁸⁵ Dos años después de la muerte del poeta Alfred de Musset en 1857.

⁸⁶ G. Sand, *Ella y él*, México, Siglo XXI, 1982, p. 115.

⁸⁷ *Ibid.*: p. 63.

⁸⁸ *Ibid.*: p. 128.

Cuando Alfred de Musset le escribía que la amaba como a una niña, había conquistado a la escritora de Berry. La misma temática atraviesa la novela *Elle et lui*. El amigo Palmer, que es el tercer elemento en la novela, es la figura que cierra el vínculo que, de mejor manera, puede representar los celos del amor, resorte egoísta que justamente rompe con las más tiernas aspiraciones por parte del amante. George Sand es muy explícita en ello, pues la protagonista Teresa expresa que el amor se arraiga en la vanidad de sí mismo y lo llama “madre del egoísmo”. Teresa clama: “¡Suframos por otro y no por nosotros solamente.”⁸⁹ Al final de la novela, este otro es, a fin de cuentas, el hijo real y el amor que finalmente se realiza es el amor maternal.

Aunque la relación de a tres, *le ménage à trois* es lo que debería figurar como elemento indispensable en un capítulo que trata del amor romántico, sabemos que rompe los límites de este proyecto puesto que merecería un tratamiento aparte si se hubiera extendido el campo del estudio hacia la novela; y definitivamente, el amor entre tres y su resorte ineludible de los celos son tema para desarrollar en una novela y no tópico lírico.

⁸⁹ *Ibid.*: p. 173.

CONCLUSIONES

Lo que al final de nuestro recorrido podríamos llamar una “noción romántica del Yo”, tal como se presenta en la lírica romántica como en las reflexiones filosóficas, en los cuentos y en otras obras artísticas, sólo podrá definirse en un concepto en cuanto rompa sus límites en el instante de la determinación misma. Esto quiere decir que, en el momento de definir “lo romántico”, el opuesto se hace presente y rompe los márgenes que la definición ha establecido. Sólo considerando ambos extremos, ambos lados contrarios, se puede construir el concepto de “lo romántico”, por lo que dijimos que se trata de una definición indefinible, siempre abierta a acoger lo contrario que define. Relacionando lo dicho con el amor, se lo considera divino pero, a su vez, debe ser maldito: si provoca alegrías sublimes, también suscita tristezas profundas. Pero si lo aplicamos al término mismo de un “encuentro de opuestos”, este encuentro debe entrar en un vaivén con desencuentros, por lo que incluso esta definición se “des-define” y se inscribe en separaciones y reencuentros.¹ Y sin embargo, puede constituir, como lo hicimos en el presente ensayo, una probable definición de “lo romántico”. En relación con el “Yo” y la temática del “Yo romántico” como creador y resultante de un encuentro de opuestos, conjugados en vaivenes de dolor y de goce, reubicamos la caminata solitaria rousseauiana en el contexto romántico de un ensimismamiento deseado como camino de unión consigo mismo, una senda que se bifurca en un camino antiguo que los griegos habían llamado “metempsicosis” y sobre el cual Novalis, y junto con él muchos de los románticos, vuelven a poner los pies y el corazón. Pero, a su vez, he aquí tanto una soledad fatal que se juega en una melancolía provocada por la

¹ Regresando al tema del amor, en el siglo XI la separación y el reencuentro amorosos han sido plasmados por un sabio árabe, Ibn Hazm de Córdoba, en términos de que el amor requiere del Adiós para facilitar un reencuentro con la posibilidad de que este reencuentro nunca se diera.

naturaleza alejada y siempre distante, como el anhelo de reunirse y reconciliarse con ella, suponiendo que alguna vez el ser humano se encontró en unión con la naturaleza. En este anhelo y en esta tristeza se inscribe el vínculo amoroso que, igual que en la soledad, está atravesado por el juego de dos extremos aparentemente irreconciliables. Por un lado, no debe consumarse, aspiración negativa de la que resulta tanto un sufrimiento como la posibilidad de mantener el amor a distancia y sostener una mística de las almas unidas en el amor divino. Por el otro lado, tiene que realizarse, pues no puede aspirar a la unión si no establece el vínculo en la vida terrenal. Pero conceptos como la “cristalización” de Stendhal ponen de manifiesto que esta realización siempre fracasa y, ya que se supone que ésta sea su condición, la pérdida en el amor, en “caer enamorado”, se conjuga tanto con una pérdida amada como con una amada perdida.² Alcanzarla es doloroso, pues se colma el deseo; no alcanzarla nunca, resulta ser un vaciamiento desgarrador.

Entre ambos polos oscila el poema romántico y se implica el Yo lírico que, sobre todo en la poesía de Alfred de Musset, encuentra su sufrimiento hecho letra: “Ô!”, omega de dolor y, atrapado en la repetición, letra encarnada de goce. Es el *impasse* y, sin embargo, el juego más libre y deliberado del Yo romántico. En el lazo amoroso, se trata también de un acercamiento de ambos opuestos a un grado extremo, provocando deleite y sufrimiento en un mismo instante, y haciendo de lo imposible de la unión anhelada una posibilidad de una distancia imaginativa. La creación imaginativa es entonces el campo en el cual pueden reunirse ambos extremos y, en su encuentro explosivo, emerge no sólo la obra poética sino también el Yo lírico. La “cristalización” que constituye el núcleo del vínculo amoroso entre amado y amante es la que forja un lazo especular por lo que el Yo se confunde con el otro en un ensimismamiento similar

² Y el hecho de que sea femenina, no sólo la enlaza con la mujer sino también con la naturaleza.

al que se realiza en la soledad. Por el otro lado, no debemos pasar por alto que los diamantes que brillan alrededor de la ramilla desnuda, haciendo alusión a Stendhal, son las idealizaciones de este encuentro amoroso en la *unio mystica*.

Hemos encontrado esta idealización en Jean-Jacques Rousseau, quien ha sido el precursor más importante, no sólo para las teorías románticas acerca del amor y de la soledad, sino también un pensador indispensable para nuestro proyecto. Si “todas las pasiones auténticas comienzan en soledad”, el ser humano, siendo un ente social, debe inclinar sus pasiones hacia otro y en esto debe estar atento de atender al amor de sí y no caer en la vanidad y el egoísmo que proporciona el amor-propio. En esta idea converge su tesis fundamental del amor que desarrolla principalmente en *La nouvelle Héloïse*. Pero sus *Confessions* y, sobre todo el último de sus escritos, ya en exilio y frustrado de percibir como irrealizables sus ideas de una convivencia social armónica, es decir, *Les rêveries du promeneur solitaire*, son documentos que nos presentan a un filósofo que, al final de su largo recorrido, llega a confirmar que, aparte de sus idealizaciones, tiene que dar cuenta de que el amor auténtico está contaminado por el amor-propio.

El cambio fructífero de la época de la Ilustración a la época del Romanticismo, para el cual fertilizaron el campo diversas reflexiones e ideas prerrománticas, no sólo se basó en las teorías de Rousseau sino que conjugamos en un triángulo que, por un lado, incluye representantes de las tres culturas, por el otro visiones tan distintas pero, a su vez, bastante cercanas. Al lado de Rousseau, ubicamos a Immanuel Kant y a William Blake. Juntos forman tanto tres esquinas opuestas como una unión en cuyo centro puede emanar el *spinter* romántico. Que a Rousseau y a Blake uno los considera prerrománticos, no pide mayores explicaciones. Por supuesto, Kant se había distanciado de los excesos románticos. No obstante, es su seminario en torno a una *Antropología en perspectiva práctica*, donde se aprecia un rostro distinto del filósofo alemán, un

semblante bufonesco y lúdico, no falta de una mirada seria y cuidadosa. La renuncia al goce por la que en su seminario aboga, no obstante, se inscribe en una postura a favor de un movimiento de liberación. Que en esta concepción kantiana de renuncia haya influido el exagerado y cruel levantamiento del pueblo en la Revolución Francesa, como renuncia a cualquier exceso, deberá tenerse en cuenta. La Revolución Francesa que estremeció toda Europa y cuyos principios nobles inspiraron a los románticos, tomó otra vía de la que plantearon y persiguieron ávidamente los poetas románticos. La vehemencia con la que los románticos plantearon la liberación del Yo y de la poesía de sus cadenas normativas, en lo que se refleja el pensamiento de Blake, no se inscribe en la violencia con la que prosiguió la Revolución a finales del siglo XVIII. Quizá habrá que volver a pensarlo cuando se considera al año 1789 como fecha de inicio del movimiento romántico.

Entre renuncia al goce y entrega al deseo, entre rechazo de un raciocinio dominante y una razón al servicio de las pasiones, entre soledad anhelada y aislamiento fatal, amor bendito y desdicha de caer enamorado, se coloca el Yo romántico. Pone en fricción ambos extremos y se expone él mismo en su ígneo centro. Surge cual centella del encuentro del martillo con el metal sobre el yunque. Salta la chispa ígnea y, en un instante creativo, produce una idea ardiente, apasionada, vivaz, y, claro está, moribunda, condenada a apagarse en su volátil instante noético. Busca en ello un hogar no sólo nostálgico sino también – si se nos permite esta expresión – “telálgico”, es decir, a la vez, lejos y cercano, íntimo y allende el horizonte. El concepto de Novalis de la “*Entgrenzung*”, tan importante en su concepción de la vida y que encuentra una elaboración tan exquisita en su novela *Heinrich von Ofterdingen* y en la idea de la “búsqueda de la flor azul”, se refiere a cualquier eliminación de límites. Que en la expresión “eliminación de límites” resuena el concepto polifónico “*Aufhebung*” de

Hegel, nos permite hacer muchas lecturas en torno al límite romántico. Sin embargo, será obra de otro trabajo. El romántico trata de aprehender lo inaprensible y se coloca, como el monje junto a la mar, en una franja delgada de tierra, una franja lo suficientemente nítida para posibilitar una frontera, tal vez una colisión con el vasto espacio que se abre frente a él. Es ahí que se manifiestan su suerte, su desdicha, su pasión impaciente, el paso impasible. Entre petrificación anímica y precipitación emocional se halla el resorte de su búsqueda, una búsqueda ilimitada; cualquier intento de enmarcarla, falla en el instante.

Si toda la investigación se arraiga en el “encuentro de opuestos” y en el concepto de lo romántico, tendremos que precisar que esto es cierto en lo que concierne a los campos del amor y de la soledad. No hemos indagado los conceptos de “naturaleza” o de “cristianismo”, de “origen” o de “totalidad”, etc., sino sólo hemos rozado algunos de ellos en relación con estos dos grandes tópicos. La “ironía romántica” es otro gran tópico, tal como es la “imaginación”, y a ambos los reconocemos como dos elementos importantes para un discernimiento futuro de nuestra tesis. Cabe decir que, al final de nuestro recorrido, se abren nuevas vías y encrucijadas, se vislumbran bifurcaciones y aporías, resaltan ocurrencias que inciden nuevamente en la escritura y la interrumpen para arrojar interrogantes que señalan más allá de los confines del texto. Se podrá pensar nuevamente el tema de la soledad en relación estricta con la imaginación. Respecto al tópico del amor nos referimos a la revolución del matrimonio y, en su lado opuesto, encontramos las aportaciones valiosísimas del Marqués de Sade. Respecto a este camino teórico consideramos una guía indispensable al trabajo sobre *La naturaleza del amor* de Irving Singer.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- , *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Plaza y Janes, 1987.
- Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros* [1961], Iconografía en colaboración con J. M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1996.
- Behler, Ernst, *Friedrich Schlegel*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- , *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 2004.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo* [1965], Edición de Henry Hardy, trad. de Silvina Marí. Madrid, Taurus, 2000.
- , *El mago del norte*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Blake, William, *Songs of Experience* [1794], Facsimile Reproduction with 26 Plates in Full Color, New York, Dover, 1984.
- , “Milton”, en *The Illuminated Books*, Tomo 5, Edited by Morris Eaves, Robert N. Essick and Joseph Viscomi, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- , *The Complete Illuminated Books*, Hong Kong, Thames & Hudson, 2001.
- , *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 2003.
- Brentano, Clemens, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1995.
- Burke, Edmund, “Reflections on the French Revolution” [1909-14], en *On taste: on the sublime and beautiful; reflections on the French Revolution; a letter to a noble lord*, Nueva York, P. F. Collier, 1956.

- Byron, Lord George Gordon, *Don Juan*, London, Penguin, 1996.
- , *Selected Poems*, London, Penguin, 1996.
- Chateaubriand, René de, *Atala*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- Chavez, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, IIFL, 2005.
- Chénier, André, “Élégies”, en *La bibliothèque de poésie*, Tome 5, La poésie romantique, Paris, France Loisirs, 1992.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. [1817] London, Everyman’s Library, 1993.
- Constant, Benjamin, *Adolphe. Le cahier rouge. Cécile*, Paris, Gallimard, 1958.
- Corominas, Joan & Pascual, José Antonio, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Vol. III, Madrid, Gredos, 1980.
- Davis, Michael, *William Blake. A new kind of man*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977.
- Day, Aidan, *Romanticism*, New York, Routledge, 1996.
- Delon, Michel *et al.*, “Les écritures du moi”, en *Magazine Littéraire*, N° 409, mai 2002, Paris.
- Die Erzählungen aus tausendundein Nächten*, vollständige deutsche Ausgabe, nach dem arabischen Urtext übertragen von Enno Littmann, [1839], Werk in zwölf Bänden, Wiesbaden, Insel Verlag, 1976.
- Douliez, Paul & Engelhard, Hermann, *Das Buch der Lieder und Arien*, München, Winkler, 1956.
- Eichendorff, Joseph von, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2003.
- Espronceda, José de, *El diablo mundo y otros poemas*, Barcelona, Océano, 2002.

- Fichte, Johann Gottlieb, *Die Bestimmung des Menschen* [1800], Berlin, Felix Meiner Verlag, 1962.
- , *Die Wissenschaftslehre*, Hamburgo, Felix Meiner Verlag, 1986.
- Fiege, Gert, *Caspar David Friedrich*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1977.
- Garibay K., Ángel María, *Mitología Griega*, México, Porrúa, 1998.
- Geismeyer, Willi, *Caspar David Friedrich*, Leipzig, Weidbild Verlag, 1994.
- Ginzburg, Silvia, *Turner*, Milano, Arch Cape Press, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke*, Tomo 1, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1961.
- , *Faust*, comentado por Erich Trunz, München, C.H. Beck, 1991.
- , *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Reclam, 1999.
- Heffernan, James A.W., *Wordsworth's Theory of Poetry*, London, Cornell University Press, 1969.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, "Vorlesungen über die Ästhetik", en *Werke*, Tomo 15, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.
- Heine, Heinrich, "Die romantische Schule" [1833], en *Werke und Briefe*, Tomo 5, Berlin, Aufbau-Verlag, 1972.
- Herder, Johann Gottfried von, "Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele", en *Herders Werke in fünf Bänden*, Tomo 3, Weimar, Aufbau-Verlag, 1978.
- Herold, Jean Christopher, *The age of Napoleon*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1963.
- Hesíodo, *Teogonía. Los trabajos y los días, Los idilios*, México, Porrúa, 1990.
- Höfer, Anja, *Johann Wolfgang von Goethe*, München, dtv, 2001.

Hoffmeister, Gerhart, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1990.

Holmsten, Georg, *Jean-Jacques Rousseau*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000.

Hugo, Victor, “Preface de Cromwell”, en *Œuvres complètes*, tomo 11 (critique), Paris, Robert Laffont, 1985.

Jean Paul [Richter, Jean Paul], “Vorschule der Ästhetik” [1812], en *Werke*, Tomo 5, München, Carl Hanser, 1963.

———, “Levana oder Erziehungslehre”, en *Werke*, tomo 5, München, Carl Hanser, 1963.

Kant, Immanuel, “Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht” [1790], en *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Tomo VI, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Keats, John, “The complete poetical works”, en *John Keats and Percy Bysshe Shelley. Complete poetical works*, Nueva York, The Modern Library, 1958.

Kleist, Heinrich von, “Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft”, en *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Friedrich Michael, Leipzig, Insel Verlag, s. A.

Lamartine, Alphonse de. *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1963.

Lejeune, Philippe, “Pour l’autobiographie; propos recueillis par Michel Delon”, en *Magazine littéraire*, “Les écritures du moi”, 2002.

Leopardi, Giacomo, *Discurso de un italiano en torno a la Poesía Romántica* [1818], Valencia, Pre-Textos, 1998.

Lewis, Clive Staples, *The allegory of love. A study in medieval tradition* [1936], Oxford, Oxford University Press, 1988.

Massin, John & Brigitte, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Madrid, Turner, 1970.

- Mitchell, W. J. Thomas, “Ekphrasis and the Other”, en: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University Of Chicago Press, 1995.
- Müller, Hartmut, *Lord Byron*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000.
- Musset, Alfred de, *Prémieres Poésies 1828-1833*, Paris, Louis Conard, 1922.
- , *Poésies Nouvelles 1833-1852*, Paris, Louis Conard, 1923.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963.
- Nerval, Gérard de, *Les Filles du Feu. Les Chimères et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- , *Le rêve et la vie. Aurélia [1855]*, México, Costa Amic, 1943.
- Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Die Dichtungen*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1953.
- , *Fragmente I*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1957.
- , *Fragmente II*. Heidelberg, Lambert Schneider, 1957.
- Orizet, Jean, *La Bibliothèque de Poésie France Loisirs. Tomo 5, La Poésie Romantique I*, Paris, France Loisirs, 1992.
- Ovidio, *Las metamorfosis*, México, Porrúa, 1996.
- Petrarca, Francesco, *De vita solitaria*, Turín, Einaudi, 1977.
- Pirenne, Jacques, *Historia Universal*, México, Cumbre, 1983.
- Platón, “Apología”, en: *Diálogos*, México, Porrúa, 1989. pp. 1 – 19.
- , “Fedro”, en: *Diálogos*, México, Porrúa, 1989. pp. 623 – 661.
- Reisebriefe deutscher Romantiker*, Berlín, Rüttgen & Loening, 1979.
- Rousseau, Jean-Jacques, “Rousseau juge de Jean-Jacques”, en *Œuvres complètes*, Tomo 1. Bruxelles, Gallimard, 1959.
- , *Les rêveries du promeneur solitaire [1776-82]*, Paris, Gallimard, 1972.

- , *Les Confessions II*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- , *Les Confessions I*, Paris, Pocket, 2002.
- Sala, Charles, *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*, Bolonia, Komet, 2001.
- Sand, George. *Ella y él*. México, Siglo XXI, 1982.
- Saint-Pierre, Bernardin de, *Paul et Virginie* [1788], Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Ausgewählte Schriften* [1795], Tomo 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.
- Schlegel, August Wilhelm, “Über Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters”[1802], en *Europa. Eine Zeitschrift*, hrsg. von F. Schlegel, Neuausgabe, hrsg. von Ernst Behler, tomo 2, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, pp. 3 – 95.
- Schlegel, Friedrich, “Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]”, en *Studienausgabe*, Tomo 1, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988.
- , “Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]”, en *Studienausgabe*, Tomo 2, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988.
- , “Kritische Schriften und Fragmente [1794-1818]”, en *Studienausgabe*, Tomo 5, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988.
- , *Lucinde* [1799], Stuttgart, Reclam, 2001.
- Schulz, Gerhard, *Novalis*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1998.
- Schultz, Uwe, *Immanuel Kant*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969.
- Sénancour, Etienne Pivert de, *Oberman. Lettres* [1804], Dos tomos, Grenoble y París, B. Arthaud, 1945.
- Shakespeare, William. *The Sonnets*, New York, Penguin, 2001.

- Singer, Irving, “Tipos de amor romántico”, en *La naturaleza del amor* [1984], Tomo II: Cortesano y romántico, México, Siglo XXI, 1999.
- Sorabji, Richard, *El Yo*, conferencia dictada del 13 al 16 de marzo de 2001 en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, inédita.
- Staël, Mme de [Germaine Necker], *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Stendhal [Henri Beyle], *De l'Amour*, Paris, Gallimard, 1980.
- Tieck, Ludwig, *Die Märchen aus dem Phantasmus. Dramen*, München, Winckler, 1964.
- Wellek, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.
- Wiggerhaus, Renate. *George Sand*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2004.
- Wordsworth, William, *The Poetical Works of William Wordsworth*, Tomo V, Oxford, Oxford University Press, 1949
- , “Preface to Lyrical Ballads” [1802], Tomo II, en *The Oxford Anthology of English Literature*, London, 1973.
- Zeitter, Ernst, *Ludwig Tieck*, Bonn, Inter Nationes, 1984.