

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

El sueño y el mito. Narrativa simbólica de *Aurelia. El sueño y la vida* de Gérard de
Nerval

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Producción)

Presenta:

Laura Martínez Abarca

Asesor:

Julio Amador Bech

México, D.F. 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Tesis realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT (IN305411-3) "La hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades" coordinado por la Dra. Rosa Ma. Lince Campillo.

Gracias

En este tejido invisible de correspondencias urdido por el cosmos, no me queda más que celebrar la feliz coincidencia de encontrarme con todos aquellos que han enriquecido mi alma y principalmente con quienes han perdurado en mi camino.

Mamá, Papá, infinitas gracias por alentar mis sueños, por su amor incondicional y por enseñarme a festejar la libertad. Imelda, gracias por inspirar mi amor a la lectura. Romeo, gracias por inspirar mi imaginación.
Los amo.

Diana, hermana mía, gracias por apoyar cada una de mis locuras, por las risas, por los secretos y por ser cómplices en cada nueva travesura. Te amo.

Amigos míos, sin ustedes la vida sería muy aburrida, Ingrid, Giovas, Rul, Diego, Hugo, Abigail, Moni, Flor, Martha, Fabián, Jud, Miguel, gracias por hacer del viaje universitario un juego maravilloso y por seguir queriéndonos. Andrés, Jano, Laura Ivonne, gracias por su encantadora compañía y por enriquecer la tesis con sus comentarios atinados. Adriana, gracias por la amistad de toda una vida. Chucho y Enrique, gracias por el ajedrez y los libros. A los compañeros de filosofía y letras, gracias por su espíritu lúdico. Juan Manuel, contenta por tu interés en el tema y agradecida por la oportunidad de presentar la investigación en el Club France.

A toda la banda, gracias.

Julio Amador Bech, gracias por iniciarme en los secretos del símbolo y mostrarme el camino cada una de las veces que me perdí en el laberinto de la investigación. Gracias por hacer del conocimiento un viaje emocionante. Mi completa gratitud y admiración.

Gracias al Sueño, a Nerval y a cada uno de los autores que convergen, pese a la implacable muerte, en esta investigación.

Agradezco también los valiosos comentarios de Fernando Ayala Blanco, Felipe López Veneroni, Manuel Lavaniegos Espejo y Luis Alberto Fonseca Lazcano, lectores de este proyecto.

Gracias a la UNAM.

A todos, gracias por estar.

Índice

Introducción	6
Capítulo I	9
Aspectos generales de la imaginación	9
Un poco de historia	9
Cosmografía de la imaginación	10
Hacia una definición	13
El <i>homo imaginans</i>	14
El <i>homo imaginans</i> entre la imaginación creadora y la imaginación reproductora	15
La imaginación simbólica, un lenguaje velado	17
La luna	19
De dónde surge y que necesidades afectivas cubre	22
El demiurgo	22
Mito y poesía	22
La muerte	23
Sueño	27
Capítulo II	38
Sueño y mito en el Romanticismo	38
Albores del Romanticismo	42
Romanticismo	51
La noche	53
El sueño	56
Capítulo III	64
Gérard de Nerval, el iniciado	64
Nerval, el vidente	72
Análisis simbólico	75
El descenso	75
Separación, la noche, el sueño y la muerte	77
La puerta	78
El ángel de la melancolía	79
La caída	80
La estrella	80
Iniciación, en busca de la inmortalidad	81

Las alas del alma	82
La casa, morada de almas	83
El guía, camino al Paraíso perdido	85
El sueño fatídico: Aurelia ha muerto	87
Mito cosmogónico	88
Emanaciones	88
El nacimiento de la virgen	89
El derrocamiento de la diosa	90
El diluvio	91
El doble	93
La expulsión	97
Dios ha muerto	99
El retorno, la redención	101
La transformación del héroe	101
Epílogo	105
Esto no se acaba hasta que se acaba	105
Bibliografía	109

Introducción

Lo que conocemos como sueño, común a todos los hombres, es una serie de visiones que han representado desde los primeros tiempos de la humanidad una realidad diferente a la habitual, dichas imágenes se parecen a las de la realidad inmediata, no obstante, los escenarios se transforman y se muestran distintos a los percibidos conscientemente; y aunque en apariencia ese otro mundo vivido en los sueños es ilógico, cuenta con su propio orden y dinamismo, diferente al de la vigilia.

Desde la epopeya de Gilgamesh¹ sabemos que el hombre ha manifestado la necesidad de significar las imágenes del sueño para integrarlas a su vida, ya que a lo largo de la historia hemos dotado a esas imágenes de una interpretación que nos *comunica* algo e inevitablemente permea las acciones del hombre. En las antiguas civilizaciones la ensoñación poseía la cualidad de anunciar los acontecimientos venideros, por lo cual se hizo necesario descifrarlos, por ejemplo, en diversos grupos autóctonos del África, Australia y América era la de profetizar la vocación del chamán. Se sabe que en el recinto sagrado de Epidauro, ciudad griega donde se asentaba el templo de Asclepio, el médico divino, los exvotos certificaban los milagros del santo quien tenía el don de curar a través del sueño. En la cultura mexicana existe la palabra *cochitlehualiztli* que en castellano equivale a ensueño y su etimología corresponde al levantamiento del espíritu cuando se duerme, dando la posibilidad a éste de conocer lugares nuevos, es decir, las imágenes vistas en los sueños (De la Garza, 1990); también, se creía que el sueño era el vehículo por el cual los espíritus de la naturaleza o de los difuntos se comunicaban con los vivos.

El sueño desata imágenes, olores, sensaciones que no podemos constreñir únicamente a nuestra realidad *consciente*, sino que existen otros estados en los cuales las sensaciones se muestran incomprensibles a la percepción, reducida por nuestra “normalidad”; en el sueño, las acciones acontecen transgrediendo el lenguaje convencional y su aparente caos permite a los hombres escapar, aunque sea involuntariamente, a un mundo en donde la tiranía de la moral se desvanece, logrando que la imaginación rebase los límites del mundo impuesto.

Este cúmulo de experiencias, traducidas en imágenes, han tenido un papel crucial en la evolución del hombre, ya que el sueño, como forma de la imaginación, no se circunscribe a una fuga irracional ante una realidad que escinde el mito y el sueño de la razón, sino que desvela el entretejido de ideas en

¹Poema sumerio considerado la narración escrita más antigua de la historia

constante mutación y que toman forma en el mito, “manifestación privilegiada entre todas aquellas de la vida imaginativa” (Caillois, 1998).

De tal forma, el primer capítulo está dedicado a la imaginación. Para verla en su amplio espectro es necesario hacer una breve revisión por los diversos conceptos que abraza dicha palabra. Esto con el objetivo de definir al hombre como un *homo imaginans* (hombre que imagina) cualidad que le permite “alcanzar otra vía para su humanización” (Lapoujade, 1988). En este sentido, abordaré el fenómeno de la imaginación simbólica manifestada en el mito y el sueño, principalmente.

Para dicho efecto es necesario descubrir la importancia de la imaginación en el hombre romántico. Razón que en el segundo capítulo me permite estudiar la revolución del movimiento romántico en Alemania, Inglaterra y Francia, países en donde el estallido de los ecos libertarios resonara con más fuerza, y aterrizar el estudio de la imaginación, valorada como potencia espiritual, y sus formas, el sueño y el mito. El Romanticismo fue un movimiento que caló hondamente el espíritu de los jóvenes poetas, quienes en busca de su expresión más íntima reinventan la mitología, asiendo los relatos antiguos y, al mismo tiempo, creando los propios. La exploración del sueño va ligada a la urgencia espiritual de la época que ya no podía seguir sustentando que la voluntad del hombre bastaba para cambiar el entorno, sino que también es necesario romper los límites mentales para avizorar, aunque sea a relámpagos, las potencias creadoras del hombre.

Finalmente, en el tercer capítulo, se vislumbra la experiencia simbólica del escritor francés Gérard de Nerval, alojada en *Aurelia. El sueño y la vida*, obra en la que el poeta revela diversas manifestaciones de la vida imaginativa; vive la experiencia consciente de lo onírico y sus símbolos, aunada a su vida en vigilia, tomando la forma ancestral del viaje iniciático que el personaje tendrá que transitar en búsqueda del conocimiento absoluto. A sus pies se abre un camino que nace de un presentimiento de muerte, augurado en ciertas señales que, según él, presagian un deceso inminente. No obstante, este impulso, que en primera instancia se pudiera interpretar como el fin de la voluntad humana, representa el nacimiento a una nueva existencia, inmersa en una constelación de símbolos revelados en el sueño, que deviene “locura”, y desemboca en dos mitos que guían la circularidad del texto: el descenso al mundo de los espíritus, el inframundo, y la creación del mundo. Así, la pulsión de muerte constituye el dinamismo vital necesario para infundir nueva vida.

Pareciera que Nerval se refleja en un espejo multidimensional que mantiene aspectos de su cotidianidad, pero rodeado de símbolos vinculados a historias del mundo antiguo: la diosa madre, dadora del mundo; el descenso al mundo de los espíritus; el viaje iniciático del héroe; la purificación del hombre a través del diluvio universal; aunadas al renacentista símbolo de la Melancolía; y el doble y la noche de los románticos.

El sueño y la vigilia se unen abriendo un abismo desconocido en donde el hombre romántico despliega su espíritu; recorre las sendas de un lenguaje mítico que le permitirá reconstruir su identidad fragmentada: “Nuestro pasado y nuestro porvenir son solidarios. Vivimos en nuestra raza y nuestra raza vive en nosotros” (Nerval, 1942) a través de una imaginación vasta en símbolos heterogéneos. De tal forma, el personaje transita en una especie de delirio, oscilando entre el sueño y la vigilia hasta ser uno solo, en donde el poeta re –crea² imágenes antiguas que remiten a un pasado ancestral, integrándolas a su existencia profana.

En suma, la obra es un caudal de diversos discursos en los que la imaginación simbólica adquiere un significado que determinará el destino del hombre de carne y hueso; y al mismo tiempo, el lenguaje que había permanecido oculto y que ahora intuye como a su propia sombra, le revela su “espíritu que es cósmico imperecedero” (Miller, 2007[1938]). El sueño experimentado por el personaje de *Aurelia* desvela un mundo simbólico proveniente de las imágenes primigenias: el acto mítico generado a partir de la imaginación que se reinventa en la reminiscencia y comunica al ser con el cosmos, desembocando en el sueño iniciático.

La finalidad de la investigación es abrir el campo de estudio del sueño como el artífice de la imaginación simbólica en *Aurelia* y su incidencia en el hombre romántico Gérard de Nerval, y cómo éste la revive en un viaje iniciático a partir de un lenguaje mítico, recreado en el caos de la ensoñación, rememorando símbolos y señales que le descubrirán un mundo de lo imaginario, único e infinito que se reconocerá, idealmente, como un proceso comunicativo existente entre el hombre y el universo.

² Volver a crear, crear de nuevo

Capítulo I

Aspectos generales de la imaginación

La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana.

BLAKE

Ya sea que leamos la visión esmerada de un demiurgo obstinado en imaginar a un hombre digno de vivir en el mundo de los vivos, sin saberse éste, al mismo tiempo, la apariencia del sueño de otro (Borges, 2001[1944]), o escuchemos el relato de Nicasíbula de Menesia, quien debido a su esterilidad se dirigió a Esculapio, protector de la salud, y durante mucho tiempo durmió en el Abatón (lugar en donde se realizaba el milagro) hasta el día que vio venir al dios acompañado de su serpiente, la cual, por último, tuvo una relación sexual con la mujer y después de un año parió a dos hijos al mismo tiempo (Löbsack, 1986); o el curioso, por no decir excéntrico, método de creación a través de los sueños (Stevenson, 2010[1892]) utilizado por Robert Louis Stevenson y del cual nació *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en donde el autor plantea: el hombre y sus otros yos “incongruentes e independientes entre sí”; o las visiones nocturnas que nos asaltan al descansar y agitan el espíritu en la vigilia, ¿quién nos asegura que esas sensaciones formidables y perturbadoras no modifican la experiencia vital y por ende nuestra actitud frente a la vida? En cualquiera de estos casos encontramos una especie de fe y al mismo tiempo de sugestión que ha reclamado, en todos los tiempos del hombre, significado, un sentido que en cierta forma justifique la existencia misma; motivo por el cual he decidido navegar en los abismos de la imaginación, en donde se nos revela el misterio de la conciencia de cada uno de nosotros, una suerte de destino que nos permita tener una actitud frente a la vida y al universo.

Un poco de historia

Incursionar en el vasto campo de la imaginación pudiera parecer temerario debido a diversas razones: por la polémica que el concepto ha generado en la historia de la filosofía, por las acepciones que refiere el término en diversas disciplinas del conocimiento -fisiología, psicología, estética- y, principalmente, por ser un concepto emparentado con todas las creaciones del hombre, desde la simple percepción de los objetos hasta la misma idea de dios.

En un intento por asir el concepto de imaginación revisaré de manera breve el sentido epistemológico en la tradición filosófica, no es pues objetivo de dicha investigación extendernos en las vicisitudes del

término ni en las implicaciones que éstas tuvieron en la historia de las ideas.

Cosmografía de la imaginación

Todo lo que es posible creerse es imagen de la verdad
BLAKE

La imaginación ha sido un tema interpretado por diversas posturas epistemológicas, su naturaleza abundante ha sido motivo de reflexión en la filosofía occidental: se le consideró imitadora de la realidad, es decir, de lo verdadero, confinándola al mundo de las apariencias; un obstáculo para llegar a la razón; una evasión feliz al trabajo arduo producido por el pensamiento circunspecto al tutelaje de la razón (Egan, 1992); motivos por los cuales se deduce que la imaginación fue desestimada y no se le consideraba un vehículo a través del cual el hombre pudiera llegar a conocerse y ser, salvo ciertos filósofos: Bruno, Bacon, Hume, Kant, quienes la revisten de un sentido y la consideran parte fundamental de nuestra producción sensorial (Egan, 1992: 24), encaminándola a convertirse en un instrumento epistémico y “poner coto a las alarmantes pretensiones del entendimiento” (Lapoujade, 1988: 24). En este orden de ideas es necesario destacar la aportación de Emmanuel Kant, ya que la reivindica como la facultad que conecta la sensibilidad con el entendimiento, haciendo posible la simbiosis imprescindible entre experiencia y raciocinio, generadora del conocimiento.

Es así que la imaginación deja de ser “la hermana frívola de la razón” (Chevalier & Gheerbrant, 2009) o “la loca de la casa” —expresión atribuida a Santa Teresa de Jesús— para transformarse en un ejercicio de libertad que le permite al hombre representarse el mundo, que deviene en su voluntad y en sus esperanzas, miedos, sueños, fantasías, sin constreñirse al mundo conceptual. La imaginación es, pues, instauradora de la realidad. De tal manera que el *concepto* como herramienta epistémica pierde su carácter de universalidad. Dice Durand al respecto que “el gran descubrimiento de Kant es haber demostrado que la ciencia, la moral, el arte, no se satisfacen con leer analíticamente el mundo, sino que *constituyen* un universo de valores por medio de un juicio «sintético a priori»” (Durand, 2000: 69), señalando la imposibilidad de conocer la realidad en sí de todas las cosas. Motivo por el cual Kant se convierte en el precursor de la reflexión estética del Romanticismo.

El Romanticismo es un movimiento que revolucionó el mundo de las ideas, aunque a menudo se le relacione con adjetivos como excesivo, desordenado, enfermizo, es necesario decir que los románticos

son herederos de la enorme seriedad del neoclasicismo (Peyre, 1996) y de la idea del ser y su reivindicación como primer objeto de conocimiento, concebida en el siglo de las luces, si bien hay una oposición al discurso totalizador de la razón que escinde al sujeto del sentir y de la imaginación, retoman la autonomía de éste y la ruptura con la institución eclesiástica. Errado es adjudicarle características particulares, ya que se vivió de forma diferente en cada país, aunque predomina el sentimiento y reconcilian al hombre occidental con la fe, la magia, el mito, permitiéndole hallar su individualidad en un contexto en el que el hombre-dios lo explica todo, de igual manera, su encuentro con Oriente es crucial para formularse una idea distinta del conocimiento.

El romántico imagina al ser reconciliado consigo mismo y el universo, Gras Balaguer dice: “la unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir -a las que cabe asociar las distintas características nacionales- y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza, la vida” (Gras Balaguer, 1983: 19). Rompen con el viejo orden anclado a la razón como única forma de conocimiento y confían su fe en la primacía de la imaginación: “La imaginación originaria es, según sostengo, el poder viviente y el agente primordial de toda percepción humana, y una repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el yo soy infinito” (Coleridge, 1975[1817]: 49).

Pretenden ya no una comunicación con los hombres, sino un encuentro epifánico consigo mismos que dé un sentido a la existencia, construir un relato a través de lo oculto, de lo que está más allá de nuestro mundo sensible. En el hombre romántico existe la voluntad de penetrar la sensación con el único fin de ahondar la profundidad del alma; se reconoce íntimamente como una isla, separado del dato exterior y re-creado en sí mismo, en vínculo perenne con los símbolos de la naturaleza.

El Romanticismo desdibuja las fronteras del dominio humano sobre la naturaleza y los sentimientos, el hombre romántico camina los senderos de la irracionalidad en busca de una identidad propia encontrada en el “yo” manifiesto en la noche insondable del alma, reflejo del cosmos natural, salvaje, contradictorio.

La imaginación, entonces, media entre la naturaleza y el espíritu, ya no sólo interviene en la percepción formando imágenes del mundo dado o a la memoria de las cosas ausentes, sino a “desvelar la cifra en que está ordenado todo el universo, para descubrir los torsos secretos del Mundo y sacar a la luz infinitos lenguajes vedados a la simple razón” (Marí en Gras Balaguer, 1983: 27), la

imaginación, sublimada en el arte, revela lo *absoluto* y es experiencia de la verdad, es, pues, tarea del genio, del artista, actuar entre la naturaleza y la producción artística a través de la imaginación creadora, propia de dioses, para perseverar en su ser, en la eterna reinención de sí.

Es así que la filosofía en el siglo XX profundiza sistemáticamente, a través de la hermenéutica, en temas estimados por los románticos -las formas de la imaginación: sueño y mito- que habían sido abordados únicamente en el campo del arte. Autores como Bachelard, Caillois, Gilbert Durand, Eliade y Campbell, innovan el concepto heredado por Kant, prodigado por los románticos y epilogado por los surrealistas, sirviéndose tanto de los atributos de la razón como los de la imaginación, no se trata de enaltecer a la una y vituperar a la otra, sino de visualizarlas como parte del proceso elemental en la experiencia vital del hombre, y son estos los autores que se han de considerar para llegar a una definición que nos permita revalorar el sueño como una forma de la imaginación poseedora del misterio personal.

Ya para finalizar este breve recorrido por la filosofía de la imaginación, actualmente Paul Ricoeur reconoce cuatro empleos fundamentales que recoge la tradición filosófica, en los que se encuentran los principales usos de la palabra:

- 1.- Designa, en primer lugar, la evocación arbitraria de cosas ausentes, pero existentes en otro lugar, sin que esta evocación implique la confusión de la cosa ausente con las cosas presentes aquí y ahora.
- 2.- Según un uso parecido al precedente, el mismo término designan también los retratos, cuadros, dibujos, diagramas, etcétera, dotados de una existencia física propia, pero cuya función es *tomar el lugar* de las cosas que representan.
- 3.- Con una mayor distancia de sentido, llamamos imágenes a las ficciones que no evocan cosas ausentes, sino cosas inexistentes. A su vez, las ficciones se desarrollan entre términos tan alejados como los sueños, productos del dormir, y las invenciones dotadas de una existencia puramente literaria, como los dramas y las novelas.
- 4.- Finalmente, el término “imagen” se aplica al dominio de las ilusiones, es decir, de las representaciones que, para un observador externo o una reflexión ulterior, se dirigen a cosas ausentes o inexistentes, pero que, para el sujeto y en el instante en que está entregado a ellas, hacen creer en la realidad de su objeto (Ricoeur, 2004: 19).

Hacia una definición

*Profeso un sagrado horror a la inteligencia y la razón.
De mí todo ha salido del reino de las intuiciones y
me declaro un irracionalista, porque lo irracional es
una forma más profunda o más alta de lo racional.*

J. J. ARREOLA

La aportación de Ricoeur sobre los usos más comunes del término imaginación en la tradición filosófica, es decir, sus campos de estudio, muestran la flexibilidad del concepto o, mejor dicho, la indeterminación de éste, o sea que la imaginación es la capacidad humana de formar imágenes ausentes, extraídas del mundo dado, palpable, y, al mismo tiempo, de clarificar ese orden, transgrediendo la realidad en tanto la modifica; de modo que el hombre no es un ente pasivo ante los acontecimientos que lo rodean, su imaginación interviene sobre la naturaleza para crearse un mundo y una explicación de ese mundo, de suerte que la imaginación es la expresión del pensamiento; asimismo, revela lo que no existe, prescindiendo de la conceptualización para anunciar lo indecible; de ahí que el término pueda emplearse como fantasía, invención, representación del mundo material, memoria, locura, arte, apariencia de lo verdadero, ausencia... El hombre adquiere conciencia de sí y del mundo que lo rodea a través de la imaginación, haciendo de éste su propia imagen.

De tal manera, el ejercicio de la imaginación permea la actividad vital del ser humano, no sólo se encuentra constreñida al conocimiento poético, como un saber de segunda mano, o a la irracionalidad, según Descartes, sino a cada una de las acciones del hombre, a un devenir que encuentra su expresión en el mito, el arte y el sueño. Hacia 1924 en el *Segundo manifiesto surrealista* Breton expresará:

Reducir la imaginación a la esclavitud, aunque eso llevara a lo que groseramente se llama la felicidad, es sustraerse a todo cuanto, en el fondo de uno, se encuentra de justicia suprema. Únicamente la imaginación me informa lo que puede ser, y eso es suficiente para levantar un poco la terrible prohibición. Suficiente para que me abandone a ella sin temor a equivocarme.

La capacidad del hombre de imaginar lo ubica en el origen de la invención cual demiurgo. Las invenciones que surgen del imaginario revolucionan la voluntad del hombre y su forma de percibir la vida. Los sueños, los recuerdos, los pensamientos no son más que la reminiscencia re-creada, una y otra vez, de su medio, expresada en la imaginación a través de diversos lenguajes: el arte, la ciencia, la magia, la poesía, la razón, representaciones del mundo que moramos y su evolución. De tal manera

que abordaré el concepto de la imaginación como la creadora de diversos órdenes dinámicos que interactúan entre sí.

Más específicamente partiremos de la noción de imaginación aportada por María Noel Lapoujade en su *Filosofía de la imaginación*:

La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir -en sentido amplio- imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos (Lapoujade, 1988: 21).

El *homo imaginans*

He retomado el concepto imaginación como punto medular para llegar a la esencia del mito y del sueño como formas imaginativas, por tanto, juzgo primordial comenzar a observar al *homo imaginans*, noción propuesta por María Noel Lapoujade, quien reconoce seis concepciones del hombre en la tradición filosófica:

“Judeo-cristiana, la del Homo sapiens, la del Homo faber, el hombre dionisiaco (del Romanticismo Vitalista) y la del Superhombre. A ellas podría agregarse la definición del Homo Ludens, de Huizinga. Sin embargo -continúa la filósofa- aunque la imaginación ha dado muestras de su carácter esencial al hombre, de su originariedad respecto de lo humano, la filosofía no ha generado un nombre todavía para designar proceso tan fundamental. Ese nombre no debería de ser otro que *Homo imaginans, el hombre imaginante; el hombre entendido como el ser que imagina* (Lapoujade, 1988: 193-194).

En este sentido, el *homo imaginans* se descubre en cada una de las acciones que realiza el hombre, ya que imaginar, como tal, conlleva en su sentido más elemental la percepción ordinaria del mundo, es decir, su reconocimiento y, a su vez, en su función más compleja y rica, transgrede la realidad porque la modifica, ve lo invisible, representa lo irrepresentable, anuncia lo indecible, inventa, y en este

sentido la imaginación es “pensamiento de lo posible antes que de lo real”(Egan, 1992: 199), y de esta forma “el hombre imaginante es un ser que se libera de sus distintas ataduras; en esta medida se autoafirma como humano y, por ende, alcanza otra vía para su humanización” (Lapoujade, 1988: 49). En esta aparente contradicción reproducción-creación el *homo imaginans* se sumerge en un mar inmensurable.

Para continuar es necesario agregar al *homo symbolicus*, de Cassirer, para el cual el ser humano no limita su experiencia a lo inmediato o a los hechos observables, es decir, el hombre carga el mundo objetivo de un nuevo significado, a partir del cual comprendemos y expresamos nuestras ideas (Amador, 2008). Así, la función simbólica es consustancial al ser humano y a partir de ella interpreta el mundo.

El *homo imaginans* entre la imaginación creadora y la imaginación reproductora

Ante la polivalente naturaleza de la imaginación partiré de la dicotomía clásica entre una imaginación creadora y otra reproductora, para lo cual recurriré, una vez más, al filósofo de Königsberg, ya que en su obra encontramos una reconciliación entre dos naturalezas afrontadas en la historia de las ideas: razón e imaginación. Aunque Kant nos muestra una filosofía de la contradicción que no prescinde del logocentrismo para hablar de una imaginación libre de cualquier regla, encuentro valiosa la forma en cómo divide las facultades de la imaginación, ya que es a partir de este esquema que el hombre occidental abre el camino que le devolverá a la imaginación -en el campo de lo racional- su presencia innegable en el espíritu humano.

Esta aparente dualidad de la que partimos (reproducción-creación) es con el objetivo de reconocer que, efectivamente, la imaginación es ambas, necesarias para confluir en el caudal etéreo del alma con voluntad, es decir, del hombre libre. Sin embargo, con el propósito de esclarecer la discusión histórica en torno a la naturaleza de la imaginación y su quehacer en la vida del *homo imaginans* es preciso escindirla, aunque esto no sea más que una ilusión del logos para visualizarla en su amplio espectro.

En su *Antropología* Kant afirma que la imaginación “es la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto” y hay dos, la primera es la imaginación productora (*exhibitio originaria*) “una facultad de representarse originariamente el objeto, que antecede, por tanto, a la experiencia; o bien, reproductiva, es decir, una facultad de representación derivada (*exhibitio derivativa*) que devuelve al

espíritu una intuición empírica que habíamos tenido antes”. En este sentido:

La imaginación es (con otras palabras) ya autora (productiva), ya meramente evocadora (reproductiva). La productiva, empero, no es por ello precisamente creadora, es decir, no es capaz de producir una representación sensible que no haya sido nunca dada a nuestra facultad de sentir, sino que siempre se puede mostrar la materia con que produce”. De tal forma que “aunque la imaginación sea una tan grande artista e incluso maga, no es creadora, sino que tiene que sacar de los sentidos la materia para sus producciones. Pero éstas no son, de acuerdo con las observaciones hechas, tan universalmente comunicables como los conceptos del entendimiento (Kant, 2004 [1798]: 76-77).

En esta premisa podemos inferir que la imaginación reproductora, en su sentido más lato, está vinculada a la percepción de un objeto existente y a la memoria de éste, es decir, tiene que ver con el recuerdo o con la referencia de la materia ausente, ya sea mediante la visión, la audición o el tacto, por ejemplo, imaginar la casa en que vivimos. Asimismo, siguiendo el esquema de Kant, la imaginación productora estaría adscrita a la capacidad que tenemos de emplear las cosas sensibles para crear otras nuevas, de tal suerte que dicha combinación produzca una nueva variación de las ideas proporcionadas por los sentidos. A lo que Bachelard responderá dos siglos después:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas (Bachelard, 1982: 9).

Ciertamente, pese a que el hombre Kant juzgó incapaz a la capacidad racional para conocer el ser en su finitud, nos damos cuenta que las facultades de la imaginación que propone son insuficientes para determinar la función creadora que ésta provee en la vida del hombre de carne y hueso, dejando de lado las múltiples funciones que cumple en la actividad humana.

La imaginación actúa en diversos niveles y contextos. En la vida de vigilia participa en preceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje. . . , en el ensueño, en el sueño, en la creación artística o en la invención

científica; en las creencias colectivas (mitos), en los proyectos utópicos. En rigor, *no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos* (Lapoujade, 1988: 21-22).

En este sentido, Novalis afirma: “La imaginación es únicamente productiva. Corresponde a la sensibilidad interna o a la externa. Allí es creadora y formadora -tanto como lo es aquí- . (...) El sentimiento, la inteligencia y la razón son en cierto modo pasivos -como lo indican ya sus nombres-, en cambio, sólo la imaginación es fuerza -es la única actividad que cabe poner en obra-” (Novalis en D'Angelo, 1999: 90-91). Es decir, para el hombre romántico no existe tal escisión entre las formas fijadas por Kant, sino que la imaginación, en su amplio espectro, constituye el medio por el cual el hombre puede descubrir la unidad de su ser. De tal forma que la imaginación reproductora-creadora se descubre en discursos dinámicos y palpables, como lo son el mito, la poesía y el sueño, formas de comprender el mundo, ligadas por el lenguaje simbólico, originado “no por las cosas, sino por una manera de cargarlas universalmente con un sentido secundario, un sentido que sería la cosa del mundo más universalmente compartida” (Durand, 2004: 386). Así, el símbolo es el vínculo por medio del cual la imaginación se enlaza con la intuición y el concepto.

La imaginación simbólica, un lenguaje velado

Al recorrer el libre cauce de la imaginación se comprende que ésta actúa en cada una de las acciones humanas y aunque las ciencias de la razón se esfuercen en circunscribirla dentro del páramo conceptual, lo cierto es que su estudio nos enfrenta a una labor titánica que alcanza la obra del *homo imaginans* en su infinita totalidad, desde la punta de pedernal hasta la inefable exaltación del misterio. Por tal motivo, abordaré exclusivamente el fenómeno de la imaginación simbólica.

El *homo imaginans* en vías de su humanización es *faber, ludens, religiosus, sapiens*, pero principalmente *symbolicus*, ya que “el símbolo es la estructura misma de la imaginación que lo suscita, y que más que facultad de formar imágenes, se revela como potencia reveladora de las copias pragmáticas suministradas por la percepción, en el sentido de un dinamismo reformador de las sensaciones que llega a ser el fundamento de la vida psíquica entera” (Durand, 2004: 34), en este sentido Cassirer dice “el hombre no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia, afina y refuerza esta red” (Cassirer, 1992: 47).

En la imaginación simbólica el hombre se reinventa en el encuentro de dos polos, por un lado, las cosas del mundo y, por otro, el sentido de ese mundo, un sentido que le permite ser y recrearse a través de la interpretación que hace de ese mundo mediante el símbolo.

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en carne y hueso a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representarse un más allá de la muerte (Durand, 2000: 9).

Imaginémonos la mirada asombrada del hombre ante el milagro de la existencia, la fuerza imperecedera del sol, los ríos, el viento, en las entrañas de la inmensurable tierra rodeando su frágil estructura humana, elementos primigenios que ora son favorables y de un momento a otro terroríficos ¿cómo asir esa realidad ambivalente que aunque percibida y palpable se nos escapa la comprensión de su ser, de su obrar? Desde este punto de vista, descubrimos que el hombre no se conforma con observar el mundo, sino que lo dota de un ánimo, de manera que la simple apariencia de las cosas es transgredida por un sentido desconocido e inasible y que al mismo tiempo se funda en dicha apariencia, ya sea, material, natural u objetiva. En esta transposición el símbolo, instaurado en la dualidad del cosmos, encuentra su dinamismo vital.

En su origen, la palabra símbolo designa un objeto cortado en dos trozos, sea de cerámica, madera, metal. Dos personas se quedan cada una con una parte estableciendo un pacto que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados (Chevalier & Gheerbrant, 2009: 21-22) y su etimología nos advierte que implica la unión de dos mitades. A este respecto, el carácter eminentemente dual de la imaginación simbólica se establece, a decir de Gilbert Durand, “cuando el significado es *imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido* y no a una cosa sensible” (Durand, 2000: 12-13). Cabe sumar la concepción dada por Ricoeur: “llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero (Ricoeur, 2008: 17). De tal forma, el símbolo se desenvuelve en dos dimensiones, la primera es conocida, visible, y ésta nos hace ir en busca de la segunda que alcanza el conocimiento de lo ausente (Mardones, 2005), de lo invisible, de aquello

que reconfigura el dato exterior, la materia tal cual es, para dotar de sentido al misterio que envuelve la conciencia del hombre.

“Un símbolo, como dice Creuzer, expresa la aparición de lo infinito en la forma finita y sensible” (Hübner, 1996: 67), es decir, se hace presente en la vida corpórea y al mismo tiempo se sumerge en lo inefable, manifiesto en el hombre pleno en contradicciones, el símbolo, pues, desentraña las grandes cuestiones humanas. La conciencia de infinito que encierra el símbolo permite abrir el camino hacia la comprensión del cosmos y de representarlo.

Ante el carácter inaprensible de la realidad, el símbolo como productor de sentido, a decir de Paul Ricoeur, posee tres dimensiones concretas:

es al mismo tiempo «cósmico» (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), «onírico» (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último «poético», o sea que también *recurre* al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto (Durand, 2000: 16).

Por consiguiente, la imaginación simbólica configura la trama que propiciará la emergencia de un Todo, expresión de la realidad, es decir, de todo lo que existe independientemente de la conciencia del ser humano, que simultáneamente logra la devastación de ese mundo impuesto a través de un acto de voluntad en el que el hombre se eternizará para hallar su lugar en el universo.

Ahora, bajo la luz plateada que asoma entre los resquicios de las ramas, en este laberinto de conceptos aparentemente formado en la intrincada geografía de un bosque, dirigiré nuestros pasos a la Luna, satélite natural de la Tierra que desde tiempos inmemoriales ha generado fascinación en los pueblos del mundo.

La luna

Un siglo antes de que el hombre pisara la luna, acontecimiento que ponía a la URSS bajo la bota yanqui, Víctor Hugo, ante la visión telescópica del astro, escribe:

La impresión sobrecogedora de que la luna es un mundo no es la que habitualmente nos proporciona

esa cosa redonda desigualmente iluminada que aparece y desaparece de nuestro horizonte. El espíritu, incluso el de un soñador, tiene sus normas. (...) Los poetas califican la luna desde el punto de vista terrestre: *hija de Tea*, dice Hesíodo; *ojo de la noche*, dice Píndaro; *tú que gobiernas el silencio*, dice Horacio, *quae silentia regis*. Las mitologías y religiones, intérpretes que disminuyen la creación, compiten por empequeñecer al astro. Para África es un demonio, Lunus; para los fenicios es Astarté; para los árabes, Alizat; para los persas, Militra, para los egipcios es un buey. (...) Para Anaximandro la luna es un fuego en un globo cóncavo, es decir, una guardiana en el techo de la noche. Entre los etruscos, a la luna se le llama Faselis, por Orestes que la ocultó en un haz de leña (léase la estatua de Diana cogida por él es Toas). Los griegos la llenan de nombres: Diana, Febe, Proserpina; *la que desata el cinto*, Tisífone; *la que golpea de lejos*, Hécate. (...) Condena a cien años de lágrimas nocturnas el espíritu de cuerpos sin sepultura. Es eso, dice Hesíodo, lo que Júpiter ha enseñado a los hombres. Así es la luna pagana. La luna judía conoce más o menos la misma realidad. El seudo Dios del que habla la Biblia no va más allá. Dice por boca de Ezequiel: *la luna es una lámpara de plata*, y Jehová ignora el cielo igual que Júpiter. Los sacerdotes cogen el creciente para colocarlo, unos, sobre la cabeza de Diana, otros, a los pies de María.

Esa es la luna de las religiones.

De todo esto a ser un universo hay un trecho. Si las religiones desproveen a la luna de su verdadera poesía, las ciencias no tienen ninguna intención de devolvérsela. La verdadera ciencia, por desprecio a la hipótesis, la falsa ciencia, por buscar panaceas y piedras filosofales. Para el astrólogo la luna es el signo bajo el cual en el recién nacido macho hay demasiada sangre de mujer, y en el recién nacido hembra, demasiada sangre de hombre. De ahí el hermafrodita y el andrógino y los falsos sexos; y la luna que en la tierra crea Sodoma. Para el alquimista es la plata, *luna*, *lumen minus*, mientras que el sol es el oro. Para los eruditos positivos y prácticos es una fuerza que hace coincidir con sus sicigias las mareas altas y bajas. Newton calcula la latitud de la luna que es la medida de los ángulos de los nudos y no pasa jamás de los cinco grados. Hock tantea su calor, y la encuentra tan poco calórica y con tan poca claridad que se necesitarían ciento cuatro mil trescientas sesenta y ocho lunas llenas para equivaler al sol de medio día. La luna no tiene por qué quejarse menos del astrónomo que la convierte en cifra que del astrólogo que la hace quimera. Añádase a todo esto, *la hermana de Apolo*, *la casta diosa*, etc. Los poetas han creado una luna metafórica, y los sabios, una luna algebraica. La luna real está entre las dos (Victor Hugo, 2007: 35-37).

A partir de este fragmento de *El promontorio del sueño* en donde de una sola imagen se desprende una retahíla de ideas que van desde la mitología hasta la ciencia, dotándola de un poder que irremediabilmente penetra la vida del hombre, ya sea renovación, pasaje entre la vida y la muerte,

fecundidad o instrumento de medida universal (Chevalier & Gheerbrant, 2009), Víctor Hugo delira las miradas de la luna en el hombre de todos los tiempos.

El poeta nos revela un vasto jardín de mitologías en torno a la fuerza poética que inspira la luna, el nombre del enigma despliega una constelación de significados, recordando la sorpresa del hombre ante su propia existencia inmersa en la naturaleza para la cual no existe el bien ni el mal. Suspendido en la atemporalidad del espíritu, el símbolo alumbra el sendero entre el hombre y las cosas del mundo.

El embrujo de la luna sobre el romántico eternizará la expresión de las revelaciones interiores. La luna será símbolo del resplandor que iluminará la negra noche del alma; la contemplación de ésta develará la infinitud de la conciencia. Así, para Schelling la luz lunar vislumbra el descubrimiento de otra vida: “Si en la noche misma surgiera una luz, si un día nocturno y una noche diurna pudieran abrazarnos a todos, ése sería el fin supremo de nuestros deseos. ¿Será por eso que la noche alumbrada por la luna conmueve tan maravillosamente nuestra alma y despierta en nosotros el tembloroso presentimiento de otra vida, muy cercana?” (Béguin, 1994: 120). De manera que la imaginación satisface nuestra necesidad de comunicación con el infinito y posibilita la efusión de una imagen engendrada en el mundo interno del poeta hacia fuera.

El mito como expresión de las dimensiones prodigiosas de la realidad, provocadas por la visión astral del objeto mágico, le concede al poeta componer su realidad cotidiana de acuerdo a un orden poético, impulsado en el seno de su espíritu libre. Los efectos de la luz de luna hacen que el romántico invoque al sueño que como esperanza, evasión o locura permite la expansión de su conciencia.

La noche era cálida y clara. La luna derramaba su dulce fulgor sobre las colinas, despertando en todas las creaturas encantadores sueños. Semejante ella misma a un sueño del sol, reinaba sobre el mundo de los sueños, mundo concentrado en sí mismo; llevaba de nuevo a la naturaleza, dividida en fragmentos limitados, a aquellas épocas de los fabulosos orígenes en que cada germen, en el fondo de su sueño solitario y todavía virgen, aspiraba vanamente a realizar la profunda plenitud de su inagotable esencia (Novalis en Béguin, 1994: 243).

En este sentido y siguiendo a Ricoeur en su esquema para encontrar el símbolo en la literalidad de la

existencia, el misterioso astro plateado es tal porque su imagen representa algo más que su significado inmediato y obvio (Jung, 1979), emerge en el descenso emprendido hacia nosotros mismos en el sueño, y puede ser expresado mediante el lenguaje, de tal manera que “el símbolo y la palabra se hacen así expresión constitutiva y posibilitante de lo que somos” (Mardones, 2005: 70).

De dónde surge y que necesidades afectivas cubre

El demiurgo

El misterio de la conciencia atañe profundamente al hombre del que estoy hablando. Veo un bípedo caminando entre abrojos vestido con pieles muertas, gobernado por un instinto de vida que, de un momento a otro, le señaló un enigma que lo ha hecho espectador de la aniquilación en la naturaleza, de la muerte del día y el nacimiento de la noche, del despertar a una segunda vida... el humano abandonará la senda de la inocencia para penetrar los abismos del placer, del horror, de la complacencia, de la risa. Y es esta conciencia la que mostrará la fuerza dual que rige el orden cósmico universal. Adán y Eva han sido expulsados del paraíso. Nos encontramos, pues, ante la primera gran revolución humana:

Desde el momento en que tuvo conciencia de sí mismo, el hombre no pudo dejar de percibir su diferencia en relación a los otros seres que estaban en su entorno, no pudo dejar de preguntarse sobre sí mismo y sobre la realidad exterior. Ahora bien, cuando aparece esta conciencia implica ya la facultad de asombrarse por las revoluciones celestes, el movimiento de los astros, la luminosidad crepuscular, los relámpagos que surcan el cielo, la lava incandescente del volcán. Y, más allá del asombro, la percepción de algo que sobrepasa al hombre y lo trasciende, frente a lo que se siente impotente o cuya naturaleza ignora (Facchini, 1995: 162).

Mito y poesía

Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar los tiempos felices. Esos tiempos que se han alejado para no volver más y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia. Y las imágenes de la vida son más seductoras todavía vistas en el reflejo que nos dejan, y pensamos en ellas en el cuerpo como de una amada difunta que reposara bajo tierra y que de pronto se nos apareciera, como un luminoso espejismo.

ERNEST JUNGER

Para responder la pregunta de dónde surge la imaginación y qué necesidades afectivas cubre, recurriré

al testimonio vivo: la experiencia creadora. En este sentido, observaré las huellas del hombre antiguo para vislumbrar rasgos que tienen resonancia en el hombre moderno. Considero de vital importancia que pese al desarrollo del lenguaje, de la ciencia y de la filosofía, las preguntas de aquellos hombres tan lejanos a nosotros en tiempo surjan en la intimidad del ser en cualquier época. Por tal motivo, creo necesario acotar las múltiples posibilidades que nos otorga la imaginación simbólica con la finalidad de acceder a los lenguajes que ha empleado para descubrirse, dando testimonio, principalmente, del mito y la poesía. Elegí estas formas del saber, nacidas de la imaginación, porque ambas se prodigan haciendo posible que cada una de estas formas encuentre su propio orden y dinamismo en el origen del lenguaje, y porque la impronta evanescente del sueño se desliza en sus vastos jardines. Así, he escogido el poema de *Gilgamesh o la angustia por la muerte*, en donde el *homo imaginans* recrea su existencia y hace del mundo su propia imagen.

La muerte

La vida es el principio de la muerte. La vida no es sino para la muerte. La muerte es, al mismo tiempo, término y principio. Al mismo tiempo separación y estrecha auto unión. En la muerte termina la reducción.

NOVALIS

Al explorar las inquietudes de los hombres antiguos a través de la literatura, encuentro particularmente interesante el poema acadio *Gilgamesh o La angustia por la muerte* por dos razones: la primera, por ser considerada la narración escrita más antigua de la historia, y la segunda porque aborda dos temas fundamentales para esta investigación: la muerte, destino forzoso de “este pobre barro pensativo” (Vallejo, *Los dados eternos*), y el sueño³, urdidor de las casualidades inventadas por los dioses, voluntad inexorable del hado, algunas veces gozoso, otras fatal, pero siempre dotado de valor, significando la vida del hombre. A decir de Octavio Paz “la identificación entre el sueño y la muerte es uno de los tópicos más viejos de la poesía de occidente” (Paz, 1990: 56).

Cuentan las tablillas la historia de un rey que amó como a su hermano a un hombre salvaje, enviado por los dioses, para enseñarle a ser justo y amado por su pueblo; con él libró batallas feroces contra

³ En *Historia de las creencias y las ideas religiosas* cuenta Eliade que diversas eran las técnicas adivinatorias practicadas por los sumerios, entre ellas la extispición (examen de las vísceras de los animales sacrificados), lecanomancia (arte de adivinar por el sonido que hacen al caer las piedras u otros objetos en una jofaina) y -el que interesa a dicha investigación- la interpretación de los sueños que “se completó, a partir de los comienzos del II milenio, con los sistemas para conjurar presagios funestos”. p. 99

los guardianes más poderosos de la tierra, saliendo victoriosos, no obstante, sin que ellos sospecharan las consecuencias de tal acto, la derrota de las leyes sobrenaturales fue considerada por los dioses como una afrenta, razón por la cual decretan la muerte de Enkidú y así como se había presentido su llegada, se presintió su partida: a través del vaticinio onírico. Gilgamesh, el valiente, conoció el miedo y la impotencia al ver morir a su querido amigo sin poder hacer nada. De repente, comprendió que no sólo se trataba de la ausencia definitiva del ser más amado, sino de su propia muerte.

“Si al morírseme el cuerpo que me sustenta, y al que llamo mío para distinguírle de mí mismo, que soy yo, vuelve mi conciencia a la absoluta inconciencia de que brotara, y como a la mía les acaece a las de mis hermanos todos en humanidad, entonces no es nuestro trabajado linaje humano más que una fatídica procesión de fantasmas, que van de la nada a la nada” (Unamuno, 2008[1913]: 43).

El dolor de Gilgamesh se vuelca sobre una desesperanza ante el destino fatídico e inicia el verdadero viaje del héroe en busca de la inmortalidad. Dice Eliade: “la angustia surge de este descubrimiento trágico, que el hombre es un ser consagrado a la muerte, salido de la Nada y en camino hacia la Nada” (Eliade, 1961: 66).

Por otro lado, el sueño juega un papel importante en la historia del soberano de Uruk, ya que integra tres momentos cumbre que modificarán la fortuna del hombre de carne y hueso, Gilgamesh, no el rey ni el más fuerte y bello, ni el favorito de los dioses, sino el desdichado ante la visión onírica de su querido Enkidú, quien vio a los dioses elegir su destino. Así pues, el sueño es el medio elegido por los dioses para comunicarse con los humanos y a través del cual “los destinos para los hombres se cumplirán” (*Gilgamesh o la angustia por la muerte*, 2000: 120).

Frente a este designio divino Enkidú cae enfermo y sueña con la Mansión Irkallu:

a la casa que tiene entrada
pero no tiene salida;
al camino que tiene ida
pero no retorno;
a la casa cuyos habitantes
están privados de luz,

cuyo alimento es polvo,
cuyo pan es barro,
[con los que van] vestidos como pájaros,
con vestidos de plumas,
y que, sin ver la luz,
viven en tinieblas

El viaje del héroe, entonces, será precedido por la interpretación funesta que revela el fin de los hombres todos y ante la cual Enkidú se vence. La visión es quien lo enferma, quien lo mata, porque como se ha visto en el fragmento anterior, la muerte para los mesopotámicos “debía establecer un término a todo cuanto hay de positivo, luminoso, bullicioso, gozoso, activo, reconfortante y feliz en nuestra existencia” (Bottéro, 1991: 80).

Gilgamesh, frente al estremecimiento abismal de su desaparición inminente, va en busca de un remedio que alivie su pobre condición humana y la eleve a la de los dioses imperecederos. El sueño, pues, marca el rumbo del hombre en busca de la inmortalidad para toparse cruelmente con la verdad universal: el hombre debe morir.

Es así que el suceso de la muerte en el mito está profundamente arraigado a las creaciones primigenias, fusionadas al deseo de inmortalidad y, en esas épocas, a la plena convicción de una vida *post mortem*, ya sea ésta una existencia privada de la fastuosidad de la vida perdida o una existencia perenne, placentera, abundante e incluso, en algunas culturas, se concibe el reencuentro con la familia de esta vida, es decir, en el mito la imagen de la muerte nunca será la nada.

De esta manera vemos entrelazadas dos incógnitas supremas en el imaginario colectivo: la muerte y el sueño, entretejidos poéticamente en el mito. Esto es esencial para poder ver la imaginación como un *aleph* en el cual confluye el misterio del universo hacia una trascendencia cósmica, indestructible. El mito es la manifestación primordial en la que el ser reniega de la finitud no sólo de su alma, sino del universo en sí mismo. Gilgamesh al no poder eludir su sino graba sus hazañas en piedra, de tal manera que ase el destino de la humanidad, otorgándole un sentido desde su propia existencia, y, así, accede simbólicamente a la deseada inmortalidad, ya que la trascendencia del hombre la determinará su obra.

La “unidad indisoluble” (Schlegel en Blumemberg, 2004: 18) del mito y la poesía, refieren un episodio que se reinventa en cada nueva creación. La conciencia mítica le muestra al hombre en colectividad el acto primigenio en donde antaño se reconcilió con las condiciones propias de su existencia (Campbell, 2006: 124) y el poeta revive el origen del mundo creando la expresión que necesita para inventar su propio mito que logra arrebatar a la creatura de su soledad para reintegrarla en el conjunto de las cosas (Béguin, 1994: 479). El poeta rememora la fuerza del mito como instaurador de la realidad ante sus propios cuestionamientos, desplegando los senderos que desvanecen los fantasmas de su mundo circundante, mostrándole su razón de ser frente a todas las adversidades de la vida, encaminado hacia la inexorable muerte. Dice Amador: “El mito es la forma fundamental del imaginario que ha dado origen a todas las demás formas y que, de muchas otras maneras, mediante sus nuevas metamorfosis, continúa rigiendo al pensamiento humano. Las figuras y las metáforas que los mitos nos han heredado, son aún pertinentes para explicar las experiencias humanas” (2004: 19). Así pues, el mito descubre el sentido del cosmos y sirve como modelo fundacional de la civilización. Al respecto dice Béguin:

Los mitos primitivos (...) aparecen como intentos de imponer un sentido aceptable a un mundo que ningún método de conocimiento permite analizar todavía. “Nombrar” ese universo, “contarlo” es una manera de apoderarse de él. Lo que al principio, hostil e impenetrable, escapaba a toda aprehensión, queda en manos del espíritu desde el instante en que éste se imagina la historia. (...) Y la creación del mito, incluso fuera de su significación, ya por sí misma es tranquilizadora: porque el espíritu realiza en él un acto de fe, que se esforzará por repetir, con insistencia nostálgica, en todas las etapas de su evolución ulterior. (...) se prueba a sí mismo que sus propias leyes dirigen el curso eterno de las cosas (1986: 143-144).

El mito, guiado por el sueño, revive desde lo más profundo de nuestro ser la voluntad de fundar sobre el mundo impuesto “en la carrera que todos los días nos precipita más hacia la muerte”(Camus, 2009). Y es la ocasión para constatar que las manifestaciones de la conciencia de muerte y su imaginario nos relatan, a la distancia, una vaga posibilidad de trascender la epidermis aunque ésta se haya podrido. En este sentido, la imaginación nos permite aprehender el mundo, concebirlo, interpretarlo, darle un orden, concediéndonos la posibilidad de trascender la inmanencia.

Sueño

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA.

MANIFIESTO SURREALISTA

Nos acercamos ahora al auténtico objetivo de este estudio que está orientado a la importancia del sueño como una segunda vida y a la exploración del mundo oscuro al que pertenece para vislumbrar, a decir de Borges, la actividad estética más antigua. Es aquí cuando debemos echar mano de los ejemplos que nos ofrece la literatura, la etnología y la psicología, en un intento por desentrañar los alcances creadores del sueño en la vida del hombre.

Hasta este momento se ha visto el sueño como el medio que los dioses eligen para comunicarse con los hombres y hacerles saber sus designios inexorables, como en el poema acadio *Gilgamesh*, o, en el caso de los devotos de Asclepio, es la dimensión elegida por el dios para sanar sus enfermedades. En otros casos, como el sueño experimentado noche a noche, es el lugar en donde se desarrollan acontecimientos insospechados y sus imágenes configuran la trama insólita de una historia que manifiesta la capacidad fabuladora del hombre, no sólo a la hora de dormir, sino cuando despertamos y aun cuando contamos aquello vivido en la residencia de nuestro ser a través de los sueños. Ejemplo de ello es Stevenson, quien por el simple placer de idear nuevas narraciones cada noche se acostaba a dormir pensando en alguna historia que, con la llegada del sueño, se desvanecía o se entrelazaba con otra que nada tenía que ver. Con el tiempo comenzó a encauzar y a darle forma a esas invenciones engendradas en el sueño. Ya no se trataba de una actividad ociosa, sino que había comenzado a recibir dinero por su oficio de escritor. Dice, hablando en tercera persona de sí mismo: “Cuando se acostaba para dormir, no buscaba ya la diversión, sino relatos dignos de ser publicados y que rindieran ganancias” (Stevenson, 2010[1892]: 165) de tal manera, estableció un método que le permitiera crear a partir de las imágenes procuradas por el sueño de una forma en que los cuestionamientos internos del autor pudieran hallar expresión narrativa mediante el fenómeno onírico, así nació *El extraño caso del Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. De este modo, aunque en su estado consciente sabía que deseaba hablar del hombre escindido y ligado por fuerzas opuestas, fue el sueño quien le mostró el elemento que separaría dichas fuerzas para presentar, por un lado, al hombre virtuoso y noble, encarnado en un respetado doctor, y por otro, a su opuesto Hyde, que no es otro sino él mismo, movido por el más sincero sentimiento de felicidad provocado por el daño producido

al otro. En este caso, el sueño expresa una de sus cualidades: la de unificar la psique del hombre de carne y hueso a través de dos universos contrapuestos: la vigilia y el sueño, dos maneras diferentes de morar el ser que habitamos. En cuanto al sueño mítico, lo pudimos observar en las diversas formas que toma la luna en el imaginario colectivo.

Frente a todo lo extraño que presenta el sueño, los paisajes singulares, el desdoblamiento de la identidad, los sucesos absurdos y fascinantes, la abolición del tiempo, la devastación de la moral, el hombre no resiste la tentación de encontrarles un sentido. La aventura ordenada que nos regala el sueño, aunque se componga de imágenes insólitas o hechos que jamás en nuestra vigilia hubiéramos realizado, ni siquiera pensado, se ha interpretado, principalmente, porque nos parece inconcebible que los sueños existan sólo para perturbarnos. En este sentido, el sueño ha adquirido diversas significaciones en todos los pueblos del mundo: vaticinador de los acontecimientos venideros, anunciador de chamanes o jefes de tribu, o como el lugar a donde van las almas después de la muerte. Así, el estudio de las visiones surgidas mientras dormimos será recorrido en dos sendas que inevitablemente se cruzaran, haciéndose uno y bifurcándose eternamente: el sueño en sí y su interpretación. Esta última observación muestra la flexibilidad con la que se explorarán las densidades de la actividad onírica, oscilando entre las diversas categorías que se han establecido para la comodidad de su estudio, entre ellas retomamos: el sueño profético, el sueño iniciático, el sueño mitológico y el sueño visionario, de esta forma accederemos al despertar de ese mundo oscuro en un continuo fluir de episodios azarosos, como si de un sueño se tratara.

A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano.

BORGES

Mundo árabe

Cuenta la leyenda (pero Alá es el más sabio) que en lejanas tierras existió un rey que no tenía sueño y cada noche, durante mil noches, se entregó al dulce deleite que manaba de los labios de Scharasad, la persa, quien con sus armoniosas palabras hechizaba los oídos de éste, salvando su vida y la de otras mujeres. Una de esas maravillosas historias es la de un hombre de Bagdad, que siendo rico y hacendado, de la noche a la mañana se vio sin un peso por ser un derrochador; viéndose sin nada, en la miseria, “tuvo que trabajar en penosos oficios, para ganarse el pan”. Sucedió que una noche,

mientras dormía, escuchó en sus sueños una voz que le decía: “Tu suerte, amigo, está en Egipto”. Sin nada que perder y haciendo caso a su instinto partió al Cairo. Ya ahí, al caer la noche, se guardó en una mezquita y se durmió. Y he aquí que una banda de ladrones entró por el templo para llegar a la casa aldeaña. La gente de la casa al escuchar el ruido provocado por los ladrones profirió altos gritos pidiendo auxilio. Rápido llegó el gobernador de la ciudad acompañado de sus guardias pero, como siempre, tan tarde que los bandidos ya se habían dado a la fuga. El gobernador en su pesquisa vana, entró a la mezquita y vio echado al hombre que de tan lejos había venido, comenzó a golpearle y sin saber si era inocente o culpable, mandó a que lo arrestaran. El bagdadí estuvo aprisionado tres días y al cabo de ellos se presentó el gobernador y le preguntó de qué país venía y el motivo que lo había llevado hasta el Cairo, y el preso le contestó así: “Pues tuve un sueño en el que oí una voz que me decía: ‘Tu suerte está en Egipto; dirígete allá’. Hícelo así, y, al llegar me encontré con la suerte que tu fusta me tenía reservada y que por poco me conduce a la muerte.” El gobernador se echó a reír briosamente y le dijo: “Tres veces oí una voz en mi sueño que me decía: ‘Hay en Bagdad una casa de estas y estas señas, y en ella hay una fuente así y asá, y debajo de la fuente hay un tesoro enterrado; ve allá y cógelo, que para ti está reservado’. Y yo, ya lo vez, no hice ningún caso de esa voz que oí en sueños y me quedé aquí tan fresco, mientras que tú, pobre iluso, dejaste tu país y te trasladaste a Egipto solamente por un vano sueño y un loco delirio”. El gobernador le dio entonces unos cuantos pesos y lo mandó a su casa, y el bagdadí tomó el dinero y regresó a su tierra. Y es que la casa que le describió el gobernador era la suya. Cuando llegó a ella se puso a excavar bajo la fuente y se encontró, efectivamente, con un tesoro colmado de riquezas, volviendo a ser el hombre rico de antes.

En este cuento de *Las mil y Una noches* la voz del sueño en su aura secreta le revela al hombre su morada como una inagotable fuente de tesoros. Tal como el oráculo de Delfos, el sueño “ni expresa ni oculta su significado, sino que lo manifiesta mediante señales” (Heráclito). La casa, como dice Bachelard, es “nuestro rincón del mundo” y “por los sueños, las diversas moradas de nuestra vida se compenetrán y guardan los tesoros de los días antiguos” (Bachelard, 2010[1957]: 35) y al hombre que viva en toda la plenitud de su vida oculta le será revelado que su espíritu es infinito fluir de energía creadora. Dice Zimmer:

Así pues, el verdadero tesoro, el que pone fin a nuestra miseria y a nuestra desgracia, nunca está muy lejos, no es preciso buscarlo en un lejano país, yace envuelto en los lugares más íntimos de nuestra propia casa, es decir, de nuestro propio ser. (...) Pero ocurre el hecho singular y constante que es sólo

después de un piadoso viaje en una región lejana, en un país extraño, sobre una tierra nueva, que el significado de esa voz interior que guía nuestra búsqueda podrá revelarse a nosotros. Y, a ese hecho singular y constante, se agrega otro, a saber: que el que nos revela el sentido de nuestro misterioso viaje interior debe ser él también un extranjero, de otra creencia y de otra raza (Eliade, 1961: 73).

Mundo arcaico

En los pueblos arcaicos el sueño profetizaba la vocación del chamán y esta revelación a través de la ensoñación se encuentra en diversos grupos autóctonos del África, Australia y América. Theo Löbsack menciona el relato de un guerrero australiano kurnai:

Cuando ya era un muchacho grande, a quien le brotaba la primera barba, acampaba con mi pueblo en Alberton. Bunjil-gworan estaba allí y otros ancianos. Soñé con mi padre y tres veces soñé lo mismo. La primera y la segunda vez llegó con su hermano y con una multitud de otros ancianos y me colocó alrededor de la cabeza unas plumas de ave lira. La segunda vez estaban todos frotados con *naial* (ocre rojo) y tenían puestas *bridabriddas*. La tercera vez pasaron una cuerda de tendones de ballena alrededor de mi cuello y mi cinturón, me forzaron con ella y me llevaron por el aire sobre el mar en Cornebai y me bajaron en Yiruk. Fue ante un gran peñasco, que se veía como el frente de una casa. Noté que había algo como una abertura en el peñasco. Mi padre me vendó los ojos con algo y me guió adentro. Reconocí eso porque oí sonar las rocas detrás de mí como si se juntaran. Entonces me quitó la venda de los ojos y me encontré en un lugar claro como el día, y todos los ancianos estaban a mí alrededor. Mi padre me mostró un montón de cosas brillantes, como vidrio, en las paredes y me dijo que tomara algunas. Tomé una y la conserve apretada en la mano. Cuando volvimos a salir, mi padre me enseñó cómo dejar que estas cosas entraran en mis piernas y cómo podía sacarlas de nuevo. También me enseñó a arrojarlas a la gente. Después me llevaron él y los demás ancianos de regreso al campamento y me depositaron en la copa de un gran árbol. Me dijo: 'grita fuerte y díles que has regresado'. Lo hice y escuché como despertó la gente en el campamento y cómo golpeaban sus tapaderas las mujeres, que debía yo bajar, porque ya era un Mullamullung. Entonces desperté y encontré que yacía junto a una rama de un árbol. Los ancianos salieron con antorchas y cuando llegaron al árbol yo estaba abajo y de pie, a un lado, con la cosa que me había puesto en la mano mi padre. Era un vidrio y lo llamamos Kiin. Relaté a los ancianos todo al respecto y dijeron que era un médico. A partir de entonces, pude extraer cosas de la gente y pude arrojar el Kiin como luz de noche a la gente, diciendo Blappan (¡ve!). Así he capturado a varios (1986, págs. 62-63).

La iniciación a través del sueño permite al joven chamán introducirse a una dimensión espiritual,

experimentando la separación entre el mundo corpóreo y su alma, rasgo esencial para adquirir el conocimiento de un entorno que no es el habitual, es decir, el viaje emprendido en el sueño lo pone en contacto con otros niveles de conciencia: el mundo inferior y el mundo superior, diferentes al de la vida cotidiana; así, accede a un conocimiento privilegiado, no sólo en el que aprenderá el don divino de la curación, sino en el que se le revelarán el sentido mismo de la vida y la muerte, y el lugar que el hombre ocupa en el cosmos.

Este estar fuera de nuestro estado habitual y situarnos temporalmente en otros estados de conciencia es semejante al éxtasis o al sueño inducido por alucinógenos, los cuales también permiten la separación entre el espíritu y el cuerpo, dando la posibilidad al espíritu de entrar a dimensiones inaccesibles para el cuerpo, espacios en los que los chamanes conquistan el conocimiento que los facultará a ser guías de su pueblo, como la revelación de un mundo invisible; y, al igual que el sueño, el éxtasis representa la comunicación con los dioses y concede la entrada a la región de los muertos, es decir, la experiencia vivida en otro plano de la conciencia involucra un encuentro con lo sagrado.

Mundo maya y náhuatl

Los chamanes mayas y nahuas de hoy, en México, están convencidos que el aprendizaje chamánico se adquiere únicamente con el espíritu separado del cuerpo, ya sea en el *ek-stasis* (inducido por alucinógenos o por enfermedad) o en el estado del sueño, en donde se les manifiestan los secretos de la profesión: “la tierra, como madre de todo ser viviente, es también la que otorga el conocimiento de la medicina a los humanos, conocimiento que se revela en sueños o por ‘muerte y vuelta a la vida’ del individuo”(L. Reyes en De la Garza, 1990: 114). Esta analogía la encontramos entre los chamanes siberianos y australianos, en los que el sueño es uno de los medios donde se manifiesta su vocación mística y que “a pesar de las variantes regionales concretas, se dan patrones de comportamiento comunes que permiten hablar de prácticas mágico-religiosas, más o menos semejantes y, a la vez, dotadas con rasgos específicos que varían de una tradición a otra” (Amador Bech, 2012), en este sentido, se puede decir que en las diversas culturas arcaicas una de las prácticas más frecuentes entre los especialistas rituales es la búsqueda de la visión, como fuente de poder mágico, a través del sueño.

De este modo, la interpretación del sueño es determinante para estas culturas, ya que lo vivido en sueños es parte de la realidad y por eso la exégesis es imprescindible. Así, encontramos que los sueños pueden mostrar algún suceso del pasado, lo que está ocurriendo mientras se sueña o una premonición

de un acontecimiento venidero. Se cuenta que a la llegada de los españoles, Moctezuma se encontraba muy intranquilo y mandó a preguntar a todos los “preósitos y mandoncillos”, a los viejos y viejas, a los sacerdotes, si sus sueños revelaban algo acerca de los forasteros, “o de lo que avía de acontecer”. La respuesta de algunos viejos fue:

... as de saber que estas noches pasadas nos mostraron los Señores del Sueño, como el templo de Vitzilopochtli lo viamos arder... y al mismo Vitzilopochtli lo viamos caído y derribado... as de saber que los sueños que estas tus madres han soñado son que veían entrar un río caudaloso por las puertas de tus casas reales, y con la mucha furia que llevaba derribada las paredes de tu casa... y llegaba al templo y con el mismo furor lo echaba por tierra, de lo qual los grandes y señores, temerosos, desamparaban la ciudad(De la Garza, 1990: 49).

Respecto a la interpretación del sueño, Mercedes de la Garza dice:

Esta referencia nos da a conocer, en primer lugar que había deidades del sueño, o sea, que eran los dioses quienes mostraban a los hombres, durante el sueño, lo que ocurriría en el futuro, a través de ciertas imágenes que les presentaban, y en segundo lugar que esas imágenes era simbólicas o metafóricas, es decir, que no ocurriría lo que se veía, sino otra cosa: en este caso, la invasión extranjera fue simbolizada por el río que entró y derribó templos y casas(1990: 49).

En otros grupos nahuas, como en el mexica, existe la palabra *cochitlehualiztli* que en castellano equivale a ensueño y su etimología corresponde al levantamiento del espíritu cuando el cuerpo está dormido, dando la posibilidad de visitar lugares nuevos, o sea, las imágenes vistas en los sueños.

Así como los objetos tienen un “ser”, así como dentro de ellos vive algo espiritual, las personas, en el mundo de la imaginación de los pueblos primitivos, poseen “almas” que llevan una vida propia en cierta forma comprendida, y a veces también puede alejarse del cuerpo: en las noches, cuando se está dormido, el alma abandona su envoltura corporal y anda de aquí para allá. Lo que experimenta es lo que sueña el durmiente. Cuando el alma regresa de sus andanzas, despierta el cuerpo (Löbsack, 1986: 47).

Así, en las llamadas sociedades arcaicas, lo visto en sueños tenía igual validez que lo vivido en el mundo real. En este sentido, en el mundo náhuatl y maya, el sueño es una representación de un

suceso presente: “lo que el alma está viviendo en el momento del sueño (viajes a las regiones sagradas y comunicación con los dioses y otros espíritus sobrenaturales, con los muertos y con otras almas de hombres vivos)” (De la Garza, 1990: 123). Este vagabundeo del alma “puede llegar hasta las montañas donde viven los dioses ancestrales y recorrer otros diversos espacios, vive aventuras y se relaciona con los seres sobrenaturales que deambulan en la noche y con los muertos” (De la Garza, 1990: 193). Es decir, el alma, mientras el cuerpo duerme, va a “ver el mundo” y vive otras experiencias que no serían posibles en el mundo de la vigilia.

Hay que hacer notar que esta separación del espíritu y el cuerpo es una forma de muerte transitoria que tanto en el mito del descenso a los infiernos como en el viaje iniciático contempla en la muerte el pasaje hacia una nueva conciencia espiritual, es decir, a través del sueño los hombres destinados a ser chamanes no sólo reciben la instrucción, sino que es mediante un estado similar al sueño o en un “como quedarse dormido” (muerte iniciática) que bajan al inframundo. Este descenso está siempre en relación con la revelación de la ciencia sagrada, con la sabiduría.

En todas partes, sin que importe cuál sea la esfera de los intereses (religiosa, política y personal), los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del héroe, hasta que regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuerza creadora, hasta que es aceptado unánimemente por la especie humana (Campbell, 1980: 40).

Mundo grecorromano

Se sabe que en el recinto sagrado de Epidauro, ciudad griega donde se asentaba el templo de Asclepio, el médico divino, “se alzaba una rotonda hecha de mármol blanco (...) con representaciones del pintor Pausias. Esas pinturas ejercían un estímulo mágico en quienes las contemplaban y además tenían un carácter simbólico” (Löbsack, 1986). Asimismo, los exvotos certificaban los milagros del santo quien tenía el don de curar a través del sueño “ahí se mencionaba a una mujer embarazada durante cinco años y que por último (después de un sueño curativo en el Abatón) había dado a luz en perfectas condiciones (...) Otra mujer sufría por una plaga insoportable de gusanos. En el Abatón de Epidauro sólo tuvo un sueño vago, sin haber llegado a quedar libre de los gusanos. Empero, en el camino a su casa sucedió el milagro. El dios le retiró del vientre, a media calle, dos palanganas llenas de gusanos” (Löbsack, 1986: 138). Este sueño curativo era designado con el nombre de

“incubaciones sustitutas” y sólo acontecía en el Abatón, lugar del santuario donde se realizaba la petición del milagro, las personas acudían en estado de purificación corpórea, vestían túnica blanca y finalmente, después de la puesta de sol, se acostaban en un lecho para esperar al dios.

Igualmente, se creía que el sueño era el vehículo por el que los espíritus de la naturaleza, los dioses o de los difuntos se comunicaban con ellos. Canta el poeta latino en *Las metamorfosis* que cuando Ceix partió a consultar uno de los oráculos sagrados, Alcione, su compañera, temerosa de los peligros del viaje quedó muy preocupada como si presintiera que su amado perecería en el mar embravecido. Para calmar su temor llenó de ofrendas los altares de los dioses, principalmente el de Juno, a quien le pedía que su marido regresara sano y salvo, y no prefiriera otra mujer. Sin embargo, Ceix murió ahogado y la diosa “no consintió que se rogará ya más tiempo por un muerto”, así, mandó a Iris, la mensajera a la residencia del Sueño para comunicarle a Alcione, a través de la visión onírica, la muerte de su esposo:

Sueño, reposo de la naturaleza, Sueño, el más agradable de los dioses, paz del alma, de quien huye la inquietud, que alivias los cuerpos rendidos de los duros trabajos, ordena a los sueños, que se transforman con gran semejanza en formas verdaderas, que vayan, bajo la figura del rey, a Alcione, a Traquinia, la ciudad de Hércules, y que representen a un naufrago. Juno lo ordena (Ovidio, 2006[s. I d.C]: 216-217).

Ante la petición de la diosa, el Sueño, hijo de la Noche, hermano del Destino y de la Muerte, despierta a su hijo Morfeo, “inigualable imitador de la figura humana” quien vuela hasta Traquinia y al llegar toma la forma de Ceix. Pálido, desfallecido, con la barba y los vestidos escurriendo gotas de agua se presenta ante el lecho de Alcione, y con los ojos colmados de lágrimas le dice con una voz idéntica a la del fallecido:

¿Reconoces a Ceix, oh, desdichadísima esposa? ¿Acaso mi rostro ha cambiado con la muerte? Mírame. Me conocerás y encontrarás, en vez de tu esposo, a la sombra de tu esposo. No me han proporcionado ayuda alguna tus votos, Alcione: estoy muerto; cesa de alimentar la esperanza quimérica de mi regreso. El Austro, acumulando nubes, sorprendió a mi nave en el mar Egeo y, batida por su imperioso ímpetu, fue destrozada. A mi boca, que en vano gritaba tu nombre, la cubrieron tus aguas. No te da estas noticias un mensajero dudoso, no escuchas esto de vagos rumores; yo mismo soy

el que he venido después de mi naufragio, para comunicarte en persona mi triste destino. Levántate, ¡jea!, dame tus lágrimas, vístete de luto y no me mandes a las sombras del Tártaro sin ser llorado (Ovidio, 2006[s. I d.C]: 217).

La clave de los sueños, libro de Artemidoro de Daldis que ha permanecido completo pese a los muchos siglos que han pasado desde su publicación, demuestra la importancia que tenían los sueños y su interpretación para los ciudadanos de la Grecia Antigua, ésta, pues, no era una labor o un juego de la clase popular, sino un estudio que atañía a sabios, jóvenes, esclavos, mujeres, es decir, a cualquier ciudadano que pretendiera llevar una vida razonable, ya que su interpretación era sustancial, tanto para las grandes empresas como para el ordinario transcurrir de la cotidianidad. Muestra de ello son los diversos textos dedicados a la oniromancia que Artemidoro cita en su obra o las referencias a los adivinos de la plaza pública. La importancia de ésta es fundamental, ya que más que un compendio de sueños es un tratado que establece un método de interpretación que le permitiera a los lectores en general dilucidar sus propios sueños, es decir, a través de su clasificación establece una forma de descomponer en partes el sueño y cómo descifrar el sentido de cada parte, de tal manera que no sólo los sueños proféticos sean los únicos dignos de atención, sino los sueños todos que de un modo u otro inciden en la naturaleza de cada individuo (Foucault, 2001).

Entonces ¿por qué la ciencia opuso resistencia a estudiar el sueño siendo éste ineludible en la cotidianidad del hombre? No bastará responder diciendo que los sueños, desde tiempos remotos, han constituido un pasaje, un túnel que comunicó al hombre arcaico la existencia de vidas paralelas y la eternidad de la vida en la muerte; será obvio, pero necesario, acentuar que la ciencia exacta no puede tener certeza de lo que significan los sueños, y tal vez en esto radique la reserva que el círculo científico tuvo hacia su estudio, siendo éste un conocimiento inaprensible desde sus principios, en donde, según el mismo Freud, se había desestimado porque “es considerado no sólo como una ocupación falta de todo valor práctico y absolutamente superfluo, sino como un pasatiempo censurable anticientífico y revelador a una tendencia al misticismo” (Freud, 1999[1915-17]: 82).

No es hasta que el padre del psicoanálisis, con su teoría del inconsciente, intenta desvelar el significado de las imágenes oníricas para explicar la raíz de la neurosis, que el sueño adquiere valor científicista. Para su estudio propone dos hipótesis, a partir de las cuales intentará hallar el sentido oculto del sueño: 1.- Los sueños son un fenómeno psíquico, 2.- El significado lo sabe el soñante, sólo

que éste ignora saberlo. La primera responde al origen de dicho fenómeno y, la segunda, a un conocimiento escondido en la residencia del ser, albergado en el inconsciente, el cual guarda los datos que la conciencia no capta en su acontecer y se manifiesta en actos y ocurrencias que suceden sin que nosotros sepamos de dónde o por qué provienen. Freud, entonces, se sumerge en los abismos del sueño a través de su interpretación para auscultar al hombre en su *otra* faceta, a partir del método de la libre asociación de ideas, técnica que propiciará el hallazgo de un significado que nos dejará atisbar los sentimientos reprimidos, asomados espontáneamente en el sueño, libre de las normas a seguir en la sociedad occidental.

Es a partir de esta aportación que la ciencia se interesa por el fenómeno onírico y así surgirían otras teorías distintas a las de Freud, quien dice que el sueño es provocado por excitaciones externas (fuera del cuerpo) e internas (dentro del cuerpo) y las reminiscencias directas de algún suceso (reproducción de la vida diurna) que perturban el reposo. Su método consiste en preguntar al soñante su sueño y a partir de la libre asociación de ideas establecer conexiones entre el sueño (imágenes, palabras) y la cotidianidad del sujeto, señalando que los pasajes bloqueados por éste son la clave que determinará el real significado, ya que al ser confusos o imprecisos hablan de un olvido inconsciente del sujeto; dicho olvido Freud lo asocia con la censura: pensamientos contenidos en vigilia por ser “tendencias reprensibles e indecentes” descubiertas en la libido, en el seno de la sexualidad.

Aunque dicha tesis está más que rebasada porque es evidente que el fenómeno onírico no puede rebajarse a un mero síntoma neurótico o constreñirse, su análisis, únicamente a un significado sexual, la aportación del psicólogo vienés es importante en tanto que fue hasta ese momento que la psicología redefinió el inconsciente como esa parte que yace oculta a la conciencia, compuesta “de actos aislados o fracciones de la vida anímica total”, y esta parte “es la afirmación de que determinados impulsos instintivos, que únicamente pueden ser calificados de sexuales (...) desempeñan un papel... en la causación de las enfermedades nerviosas y psíquicas y, además, coadyuvan con aportaciones nada despreciables a la génesis de las más altas creaciones culturales, artísticas y sociales del espíritu humano” (Freud, 1999[1915-17]: 18).

Sin embargo, para Jung, discípulo de Freud, aunque lo inconsciente admita un aspecto desconocido del ser, en donde se fraguan muchos de los actos que repercuten hondamente su vida en vigilia, considera que lo inconsciente no puede limitarse a las situaciones que el individuo bloquea por no

poderlas afrontar conscientemente, a decir de su maestro, los deseos reprimidos. Jung amplía la hipótesis de lo inconsciente, dividiéndolo en dos niveles:

“Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*—que, a decir de Campbell, responde a la concepción freudiana del inconsciente reprimido (Campbell, 2006)—. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual, sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos (1997: 10).

En este sentido, Jung recurrirá a la antropología para sustentar su teoría del inconsciente colectivo, así, el inconsciente no sólo estará nutrido de las experiencias personales de determinado sujeto, sino de imágenes primordiales que “son los pensamientos más antiguos, generales y profundos de la humanidad. Tienen tanto de sentimientos como de pensamientos; es más, poseen algo así como una vida propia e independiente, como aquella especie de alma parcial, que podemos ver fácilmente en todos los sistemas filosóficos o gnósticos, que se basan en la percepción de lo inconsciente como manantial de conocimiento”(Jung, 1938). Es decir, el hombre en su trayecto evolutivo trae consigo las reminiscencias del imaginario primitivo indispensables para la evolución psíquica del *homo sapiens*, ya que son las huellas que perduran de ese antiguo origen en donde surge el hombre, la humanidad y las cosas del mundo.

Así, el estudio de los sueños es esencial porque son portadores de un mensaje secreto y vinculan nuestra existencia a lo prodigioso. El halo misterioso de la visión onírica germinada en nuestro interior, desconocido hasta por nosotros mismos, nos muestra que tenemos una vida más rica de lo que nuestros sentidos nos hacen creer. Cada noche al descender al abismo interno emergen de las tinieblas imágenes formando una historia que nos conecta a lo inefable. Está en nosotros descubrir el secreto individual enlazado a la historia mítica del hombre.

Capítulo II

Sueño y mito en el Romanticismo

A mi juicio, aquel que comprenda la época —es decir, el gran proceso de rejuvenecimiento general, estos principios de la revolución eterna— debería llegar a asir los polos de la humanidad, y llegar a conocer y reconocer del mismo modo la obra de los primeros hombres como el carácter de la edad de oro que todavía ha de venir. Entonces cesaría la indecisión, el hombre sabría ciertamente quién es y comprendería la tierra y el sol.

SCHLEGEL

Durante mucho tiempo la imaginación fue motivo de escarnio y censura. La actividad del pensamiento quedó restringida a la ciencia descriptiva, menospreciando cualquier atisbo de individualidad en la que la imaginación, el sueño, el mito, el subconsciente, fueron sepultados bajo la religión del raciocinio, cercenando la individualidad que nos hace únicos. La sordidez de una época reducida a la simple percepción de las cosas, a la copia exacta de la realidad, a la conciencia del yo encadenado a un deber ser en el que la expresión más íntima permanecía oculta, contempla el nacimiento del alma romántica.

Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico. De nuevo el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón (Béguin, 1994: 14).

La nostalgia por lo irracional y el desencanto de la época rememorarán los ecos ahogados de un ser, de un otro oscuro y apasionado, residente del mismo cuerpo, que había permanecido encadenado como un Prometeo, carcomido noche a noche por el pico de la razón; su liberación, en la búsqueda de nuevos senderos por los cuales valiera la pena transitar la vida, germina en el último tercio del siglo XVIII. Así, el tránsito entre el razonamiento ilustrado y el sentimiento romántico fue el ambiente propicio para el despertar de la imaginación que había sido reprimida en pos de la tradición religiosa, social o moral, y supuesta como una facultad combinadora subyugada a la razón. De tal forma,

comenzaron a brillar los primeros destellos de una capacidad que había permanecido “oculta” a las luces de un raciocinio convencido en su afán de querer explicarlo todo. Motivo por el cual, en un intento por observar al *homo imaginans* a través del sueño y el mito, es necesario recurrir a su despertar en dicho periodo histórico, ya que es hasta este momento que se renueva el conocimiento de estas formas de la imaginación y, además, se les otorga, principalmente al sueño, un lugar privilegiado en la vida del hombre.

¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!

KANT

La filosofía racionalista del siglo de las luces, “este siglo tan luminoso” (Im Hof, 1993: 12), dirá Herder, critica el absolutismo y las conductas impropias de la iglesia, guiándose por la luz que dejaba ver al final del camino la liberación de los pueblos y la igualdad entre los hombres, desvaneciendo las sombras de la superstición, la irracionalidad y la tiranía que los siglos anteriores habían dejado caer sobre la humanidad.

Lumineres es el término francés correspondiente a la Ilustración. Lumière -luz- significa «intelligence, connaissance, clarté d’esprit», es decir, «inteligencia, conocimiento y claridad de espíritu». Lumières se convierte en un concepto específico de la época: «Les seules lumières de la raison naturelle sont capables de conduire les hommes a la perfection de la science et de la sagesse humaine» («tan sólo la luz de la razón natural es capaz de conducir a los hombres a la perfección de las ciencias y de las técnicas») (Im Hof, 1993: 10).

Se trata de la Europa que experimentó la transición entre “el viejo orden rural al de las ciudades”(Im Hof, 1993), la división social del trabajo, el apoderamiento de la economía por parte de la clase burguesa, la subordinación del poder religioso al civil, donde el humanitarismo se ubica a favor de la filantropía, el progreso y la tolerancia. En este contexto, la llamada era de la razón es testigo de un movimiento que, motivado por el racionalismo, cuestiona los valores eclesiásticos, promueve la abolición de los estamentos del *ancien régime* y la independencia de las trece colonias norteamericanas de Inglaterra. Para este entonces ya se da por sentado que la tierra es la que gira alrededor del sol y el auge de la academia tiende en gran medida al conocimiento de la física y las matemáticas, gracias a los descubrimientos, estableciendo a la razón como único medio de llegar a la verdad y en su instrumento (la ciencia) la forma de explicar el orden del universo:

Los descubrimientos más importantes del siglo XVIII son, en la física, la ley de gravitación de Newton y, en las matemáticas, el del cálculo infinitesimal de Leibniz y el propio Newton. El modelo del universo que Newton establece a principios de siglo, da a buen número de pensadores la idea de que, por fin, se ha descubierto una ley sencilla y absoluta mediante la cual puede entenderse el orden que Dios ha puesto en el mundo (Xirau, 2007: 286).

La fe en la razón para llegar al progreso y a la felicidad llevaron a los filósofos ilustrados a rechazar el sentimiento, la imaginación y la intuición, adoptando un nuevo espíritu crítico que intenta conocer todo lo que la realidad les permite ver a partir de la experiencia. De tal forma, en un orbe integrado por las facultades intelectuales: memoria, razón e imaginación, esta última juega un papel limitado, ya que se restringe a la imitación reflexiva.

En este clima de erudición en donde la razón era “el tribunal supremo de la organización social” (Schwanitz, 2002: 134) el arte de esta época, llamado peyorativamente neoclásico, es el vehículo a través del cual la Ilustración preconiza el orden, el equilibrio y la verdad, encaminados al perfeccionamiento del hombre mediante el culto a la razón; predomina el prejuicio, según el cual “los modernos son superiores a los antiguos y la razón es tanto más eficaz cuanto más autónoma, por lo que la tradición –justamente en el momento en que se está en capacidad de conocerla con instrumentos más conscientes que en pasado– pierde, en fin, valor”(Ferraris, 2002: 57).

El artista revalora los sentidos hasta cierto punto: ya que no van más allá de lo visible; la belleza se admira en la armonía y el equilibrio entre los diversos elementos. Continuando la tendencia clásica imitan los modelos griegos y romanos porque representan “virtudes nobles” y así queda fijada una aspirada universalidad bajo la cual debía guiarse el arte con la pretensión no sólo de imponerle reglas al gusto, sino de valorar al “hombre de todos los tiempos y de todos los lugares”(Tieghem, 1958: 34). De tal forma, la originalidad no representa en sí el objetivo del neoclasicismo, sino la perfección de un arte de validez universal, apegado al rigor científico. Siendo un privilegio de la corte y de la alta burguesía, está destinado a ser un arte mesurado, sereno, con la responsabilidad social de instruir, ensalzando la naturaleza, manifestada en las virtudes del hombre perfecto.

La literatura, fiel a los principios ilustrados, es didáctica y contrarresta la imaginación y la fantasía porque debía instruir y no entretener. En este sentido, la producción lírica es desplazada por el ensayo

y la fábula, a través de los cuales se divulgan los ideales de la época con una carga altamente moral. El contenido tiene un marcado carácter de utilidad.

Hacia las postrimerías de este período [neoclásico] dominaban más que nunca, en la mayoría de los escritores, y principalmente entre los poetas, el espíritu, las tradiciones, las ideas y los gustos literarios que en siglo anterior se habían desprendido del humanismo del Renacimiento y que desde entonces se mantenían casi intactos: imitación de los antiguos, respeto de los cánones o reglas y del decoro y convencionalismos, separación de los géneros, primacía de la razón sobre la imaginación y sobre la sensibilidad, carácter impersonal, colectivo, social y moral de la literatura (Tieghem, 1958: 13).

Por lo que se refiere al sueño, cabe destacar que éste no fue un tópico en la producción lírica del neoclasicismo, pero sí fue de interés para los científicos e intelectuales de la época quienes, insistiendo en su origen racional, lo “disciernen” a partir de la fisiología o psicología; la primera ocupada de la sensación y la segunda preocupada por el *cómo* sucede, en vez del *porqué*, formulan leyes que expliquen el fenómeno (Béguin, 1994: 28). De la explicación racional que pudieron darle a la vida onírica surgió la ley de asociación que distingue entre la vigilia, el mundo objetivo, tangible, y el sueño, el mundo subjetivo, copia del dato externo, y por lo tanto una actividad inferior (Béguin, 1994: 29). Sin duda, conclusiones producto del modelo cartesiano de conocimiento, adecuadas para la época.

Para muchos racionalistas o sensualistas, enemigos de toda penumbra, el sueño parece haber tenido un atractivo irritante y un tanto paradójico. Dentro del conjunto de la vida psíquica, el sueño era el lugar privilegiado del misterio, la puerta abierta a las “supersticiones”, a las “profecías”, a sospechosas tentaciones metafísicas o, peor aún, ¡místicas! El triunfo supremo para un “filósofo”, la prueba por excelencia de su oficio soberano, era reducir el sueño a la proporciones de un fenómeno natural, explicable por el mismo mecanismo que bastaba para explicar toda manifestación vital. De igual manera, los espíritus irreligiosos se aficionan apasionadamente a la historia de las religiones, y los que no pueden concebir los milagros escriben sus *Vidas de Jesús* (Béguin, 1994: 26).

Cierto es que también está latente la tendencia literaria que develará rasgos que más adelante encontrarán forma definida en el Romanticismo, pero ésta no extiende su rebelión hasta el siguiente siglo. A este periodo intermedio entre el neoclásico y el romántico se le ha dado el nombre de Prerromanticismo y hace su aparición en el último tercio del siglo de las luces, tiene su antecedente

más inmediato en el movimiento *Sturm und Drang*. Los miembros de dicho grupo tuvieron honda influencia de Shakespeare y Rousseau, este último, a decir de Xirau, “es el primer gran espíritu romántico de Europa” (2007: 294), quien en la búsqueda de la perfección moral del hombre pondera al sentimiento sobre la razón.

Albores del Romanticismo

El hombre es un animal que canta

HERDER

Si hasta ese momento se habían avizorado atisbos de una energía latente en franca oposición a la estética del neoclasicismo albergada en algunos espíritus, Rousseau en Francia, Young y Macpherson en Inglaterra, Lessing en Alemania —por mencionar algunos— no es hasta el llamado “Tormenta e Ímpetu” (*Sturm und Drang*), donde, de manera sistemática, encuentra su máxima expresión y simboliza la rebelión de los jóvenes burgueses alemanes en contra de la norma social y moral. A pesar del breve periodo en que floreció 1766 y 1784, aproximadamente, los principios espirituales y estéticos que enarboló tuvieron honda influencia en la generación posterior, ya que a partir de este momento la concepción de arte y literatura cambiaron radicalmente.

Dicho movimiento cuestionaba el predominio absoluto de la razón y aclamaban la fuerza creadora de los sentimientos apasionados (Roetzer & Siguan, 1990) y se origina con el encuentro de Herder y el joven Goethe. Este acontecimiento tiene profundas consecuencias, ya que partir de él se forma el *Sturm und Drang* en contra de la tradición imperante en ese tiempo, y tiene un segundo auge con el teatro del joven Schiller (T.M de Brugger, 2007). Aunque no hay un rompimiento con la tradición neoclásica, los *Stürmer* reconocen en el poeta a un demiurgo que no puede ni debe someterse a ideales preconcebidos de belleza, y ante la frialdad del deseo ilustrado de predominio absoluto de la razón, defienden los impulsos del corazón. Es ahí donde radica la autenticidad del verdadero artista, del genio. Goethe le agradeció a Herder el haberle demostrado que “el arte poético era un don universal y popular, no el privilegio de algunos hombres de espíritu ingenioso y cultivado” (Tieghem, 1958: 83).

Toda poesía, toda literatura debe brotar directamente del genio del autor, libre de tradiciones, de reglas, de sujeciones o imposiciones morales y sociales, por eso el teatro de los *Stürmer* iba con

frecuencia dirigidos claramente contra los prejuicios de clase y los de la moral burguesa; el autor debía, según ellos, mantenerse original, en vez de imitar; seguir a la naturaleza en sus ingenuidades o en sus rudezas, sin cuidarse de estilizarla por medio del arte. Genio, originalidad y Naturaleza eran el santo y seña de aquella escuela (Tieghem, 1958: 24).

Aunque los *Stürmer* no pretendieron negar las conquistas del racionalismo, se da un claro rompimiento con diversas doctrinas ancladas en el ideal ilustrado. No sólo defendieron la individualidad como un rasgo característico del verdadero artista, sino que a los mitos y a las antiguas leyendas de los pueblos, consideradas hasta ese entonces historias falsas que habían obstaculizado el camino del hombre en busca de la verdad, se les reconoció como portadoras del lenguaje primigenio, es decir, de un primer contacto del alma con la naturaleza, siendo ésta la causa de la verdadera poesía; idea que más tarde desarrollará Novalis al decir: “La poesía es la religión original de la humanidad”. De tal forma, la pretendida universalidad del lenguaje no es posible, ya que cada pueblo, de acuerdo a su experiencia con la naturaleza y su entorno, de acuerdo a su espíritu colectivo, debe crear su propia literatura.

Años más tarde, ya cuando el joven Novalis había muerto de tuberculosis, en pleno Romanticismo, Herder ve en la construcción ancestral de los mitos de todos los pueblos una fuente inagotable de enseñanza. En este sentido, el cuento (*Märchen*) debe revelar al igual que el sueño los secretos del alma:

Y, lo mismo que en el sueño, descubrimos en esos cuentos nuestro doble yo: el que sueña y el espíritu que contempla al sueño, el narrador y el oyente... esta poesía involuntaria y autónoma de los cuentos y los sueños es un maravilloso poder otorgado al hombre, un reino desconocido, y, sin embargo, brotado de nosotros, en el cual pasamos años, a menudo toda una existencia, viviendo, soñando, vagando. Y en este reino es donde nos juzgamos a nosotros mismo con mayor perspicacia. El mundo de los sueños nos da acerca de nosotros mismos las indicaciones más serias. Así, pues, todo *Märchen* debe tener el poder mágico, pero también la influencia moral del sueño (Herder en Béguin, 1994: 200).

El mito recobró el aura intuitiva que hasta el Renacimiento había acompañado a los hombres y es hasta este momento que adquiere valor como fuente para llegar a conocer al individuo en consecuencia de su origen colectivo. Dice Tollinchi: “Herder rechaza de una vez por todas la

interpretación alegórica del mito y, en general, estimula su estudio como un ente autónomo, aislándolo así de todo enfoque racionalista o cristiano” (1989).

Este mirar a un pasado lejano refleja la necesidad de hallar en la reminiscencia un rasgo que los asemeje con los antiguos habitantes de la tierra. El retorno a los mitos antiguos o medievales representa la búsqueda de la armonía perdida, a decir de Rousseau, de una bondad original del hombre, corrompida por la idea de progreso.

La confianza absoluta en la razón para conocer los rincones más secretos del hombre no fue suficiente y, en esta necesidad de reconocerse íntimamente, evocan el pasado en oposición a la idea ilustrada del tiempo y el progreso, en busca de la emancipación personal y nacional.

Este entusiasmo por la antigüedad nacional y por los poemas del pueblo y, al mismo tiempo, por el arte gótico, declarado «arte propiamente alemán» reforzó la hostilidad a las reglas de los franceses, a su literatura «polvorienta y excesiva» (Goethe), y a su pretensión de monopolizar el buen gusto. (...) Al hacer que naciese un interés nuevo por los cantos y las epopeyas nacionales, Herder y sus amigos hicieron una labor duradera, y renovaron, durante generaciones enteras, la inspiración de los poetas de lengua alemana. La idea de una creación colectiva, de una poesía nacida en el «alma del pueblo», constituía para Herder una evidencia reveladora (De Paz, 2003: 29-30).

El *Sturm und Drang* fue un parteaguas en la transición que separa la literatura clásica —que abarca desde la *Poética* de Aristóteles descubierta en el Renacimiento tardío hasta los días de la Revolución francesa- de la literatura romántica (Tollinchi, 1989); momento en el que las letras alemanas —hasta ese entonces carente de grandes obras- se erigen como la nueva literatura, en contraposición a la tendencia marcada por la trasnochada aristocracia francesa.

La literatura alemana hizo hincapié desde un comienzo en lo contrario de lo que pasaba por ser típicamente francés: subrayó la originalidad en vez de la imitación; lo irracional y lo fantástico en vez de lo racional; la inspiración y el genio en vez del cumplimiento de unas reglas; las emociones del alma solitaria ante la naturaleza en vez de la sociedad; la libertad, la rebeldía y el «dolor cósmico» en vez de la convención (Schwanitz, 2002: 211).

De igual forma, mientras en Alemania se gestaba la nueva literatura que defendía ante todo los

derechos del sentimiento como una forma de llegar a la verdad del hombre, en Inglaterra también hubo espíritus que experimentaron la necesidad de rechazar la limitación de la percepción a los objetos físicos y de oponerse a la explicación mecanicista del universo, formulada por Locke y Newton (Bowra, 1972). Así, mientras que en Alemania encontramos un retorno al mito como fuente de inspiración, de sabiduría y de encuentro con la unidad perdida, la imaginación como fuerza espiritual y creadora ocupó las mentes de los visionarios ingleses, hallando en William Blake a su más fiel heraldo.

*Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo
aparecería a los hombres como realmente es: infinito*
BLAKE

Aunque en su época fue juzgado como un excéntrico y actualmente sea considerado más un místico que un precursor del romanticismo, William Blake, poeta y grabador de visiones, fue un hombre en estado perpetuo de epifanía. Se cuenta que desde su más tierna infancia vio desde su ventana a Dios, quien observaba “el entierro de un hada sobre el pétalo de una rosa; a los 8 se le aparece el profeta Ezequiel sobre un árbol del jardín familiar; cuando cumple 10 años muere su hermano Robert y asiste a la ascensión al cielo de su alma; años más tarde, será su hermano quien le revele, en una aparición, la técnica de grabado (*impresiones iluminadas*) que Blake aplicará en sus aguafuertes y monotipos”(Sosa, 2007). Estos deslumbramientos de una *realidad* que no podía ser percibida por los cinco sentidos, sino con el alma, de ahí que diga “todas las deidades residen en el pecho humano”, acompañaron al poeta hasta el último de sus días.

Nacido en plena Revolución industrial, Blake se rebeló encarnizadamente en contra de las restricciones de la razón, obstinada en ver al cosmos como un engranaje mecánico, y de la institución religiosa empeñada en cercenar el divino espíritu del hombre. Su racionalismo libertario unido a la profunda insatisfacción por la condición humana, que en aras del progreso acabó con los antiguos derechos comunales del campesino y el artesano, y lanzó a niños y mujeres a las filas del naciente proletariado urbano (Palomares, 2007), criticó la opresión del Estado y la esclavitud. Así, en muchos de sus poemas, entre ellos *Cantos de experiencia*, *El deshollinador* y *Los cuatro Zoas*, manifiesta la ceguera ante los avances industriales, transformada en inmoralidad. Consecuencias funestas del mal llamado progreso, justificadas por la mecánica “satánica” de Locke y Newton.

Porque los opresores de Albión que están en cada aldea y cada ciudad
se burlan de los brazos y las manos del trabajador; se burlan de sus hijos hambrientos;
compran a sus hijas para así tener la potestad de vender a sus hijos;
condenan al pobre a vivir de un mendrugo de pan, de modo artero y sutil
reducen al hombre a la miseria y luego dan limosna con pompa y ceremonia:
en verdad que son labios de hambre y sed los que entonan alabanzas a Jehová.

(BLAKE, *Jerusalén*)

Ante tales formas de tiranía espiritual, económica y moral, la obra de Blake se caracteriza por elevar los poderes creadores sobre “las fuerzas de la legalidad y el moralismo, en las que él veía los enemigos más siniestros de la imaginación”. Así, encuentra en ésta la posibilidad de penetrar más allá del mundo visible y acceder al Espíritu de Profecía que no es otra cosa que el Genio Poético, es decir, el poder divino del hombre mediante el cual alcanzará su emancipación espiritual: “El hombre es todo imaginación. Dios es hombre y existe en nosotros y nosotros en Él... La imaginación o el eterno cuerpo humano es cada hombre... La imaginación es el Cuerpo Divino de cada hombre”.

Con este supremo don, Blake pudo observar que la fuerza de los contrarios es necesaria para la existencia humana y con esta premisa inventa su nueva mitología a partir de la cual le mostrará a la humanidad, cual mensajero, que:

Sin contrarios no hay progreso. La Atracción y la Repulsión, la Razón y la Energía, el Amor y el Odio, son necesarios para la existencia humana. De esos contrarios nace lo que las Religiones llaman el Bien y el Mal. El bien es lo pasivo subordinado a la razón. El Mal es lo activo que nace de la energía. El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno... Dios atormentará al hombre durante toda la Eternidad porque está sometido a su Energía... La Energía es la única, y es del Cuerpo, y la Razón es el límite o circunferencia que envuelve a la Energía. La Energía es delicia eterna (Blake, 2007[1790-93]: 219-220).

En el periodo prerromántico se vislumbra la nostalgia de un sentir, la necesidad de reconocer la propia individualidad en un camino que de ninguna manera podría estar delimitado por los designios de la razón que todo lo sabe. Los senderos de la imaginación se abren a aquellos que no confinan su espíritu al decoro de un pensamiento esforzado en mantener su dominio sobre la naturaleza “ateniéndose únicamente a la información que transmiten sus sensaciones para acercarse a la verdad”

(Gras Balaguer, 1983: 27). De este modo, al inventar la mitología que llevará a los hombres por la senda de la imaginación, Blake forma parte del movimiento romántico.

Al percibir que las Luces de la razón, más que iluminar, deslumbraban, la respuesta unívoca al complejo enigma del ser humano se miró entonces con sospecha. Así se pudo recuperar una de las corrientes del Renacimiento que parecía perdida. Si de una de ellas surgió la revolución científica y la Ilustración, insistiendo en la racionalidad, agotada ésta, había otra tendencia que llamaba a la imaginación creadora y a los ideales de la cultura grecorromana clásica. De nuevo, se pensó que la más remota Antigüedad había sabido descifrar los lados más oscuros de la existencia humana, mientras que el espíritu predominantemente racionalista había renunciado a explorar lo que no podía explicar (Suances & Villar Ezcurra, 2000).

Para manifestar la existencia interior, es necesario que una gran variedad de hechos muestre, bajo todas las formas, los infinitos matices de lo que sucede en el alma.

STAËL

Aunque la literatura francesa ya había tenido el antecedente de un Rousseau apasionado fue el país que más resistencia tuvo ante los nuevos aires de transformación advertidos en las letras alemanas e inglesas. Esto se debió, principalmente, a su renuencia a aceptar que lo bello podía alcanzarse a través de otros caminos, libres de la rígida tradición neoclásica, también a la perfección que sus obras habían alcanzado en dicho periodo siendo el modelo obligado.

Las circunstancias literarias hacían allí más necesaria y al mismo tiempo más difícil que en ningún otro país la revolución romántica. (...) En ningún sitio tenía raíces más hondas y vigorosas la doctrina neoclásica que en el país en donde se había instaurado en el siglo XVII; (...) Se necesitaba más que en otro país una lucha enérgica para que aquellos principios convertidos en verdaderos dogmas fueran sustituidos por ideas nuevas en armonía con el movimiento general de los espíritus a comienzos del siglo. Lucha difícil de sostener con éxito en Francia más que fuera de sus fronteras, a causa del prestigio y de la autoridad de que gozaban los grandes escritores de los dos últimos siglos (Tieghem, 1958: 129).

Fue más tarde, en la convulsión de la Revolución francesa, que sus exponentes más notables Madame de Staël y Chateaubriand abren el camino para que el Romanticismo irrumpiera en el escenario donde se libraría la batalla cultural entre clásicos y románticos, adquiriendo tintes de una verdadera

revolución literaria: “La Revolución francesa había actuado poderosamente aun sobre sus detractores, trastornando muchas tradiciones, poniendo en tela de juicio gran cantidad de principios y sugiriendo nuevas ideas en cuanto a las relaciones del arte literario con la sociedad”(Tieghem, 1958: 90).

En este sentido, la Revolución francesa representa el ocaso del racionalismo clásico y aunque en un principio significó el fin de la monarquía absoluta y el ascenso de la burguesía frente al declive de la nobleza, su estallido no obedeció a la sensatez, característica esencial del espíritu ilustrado; y en vez de llegar a la libertad, fraternidad e igualdad de forma razonada, la renuencia de la nobleza a mezclarse con los burgueses, el derroche del imperio y la miseria del pueblo, aunado a los privilegios desmedidos de la iglesia –la que contribuía a la ignorancia de la plebe– fueron motivos suficientes para que la revolución estallara, provocando una ola de exaltación incontrolada.

Los jóvenes europeos acogieron con alegría y emoción la revolución, ya que ésta, aparte de consumir los fines más nobles de la Ilustración, simbolizó “el proceso histórico de liberación del espíritu” (Roetzer & Siguan, 1990: 106). Sin embargo, después de la decapitación de Luis XVI y la posterior traición de Napoleón a los ideales republicanos, al nombrarse emperador, sobrevino el desencanto. Tollinchi afirma al respecto:

Si fracasaba la revolución, quedaba demostrado que no hay una relación mecánica entre la voluntad del reformador y el resultado histórico; que la causación histórica no es racional y que, por lo tanto, en el tiempo se oculta una sabiduría superior a las voluntades racionales y conscientes, cuyo estudio supondrá un vuelco completo en la naturaleza y fines de la historiografía de la época (Tollinchi, 1989: 602).

Fue censurada la intensa actividad de los salones parisienses, en donde antes de la monarquía napoleónica, filósofos, escritores, artistas, se entregaban al arte de la conversación y gracias a su carácter libertario se habían puesto en evidencia “la decadencia del absolutismo, los abusos del gobierno y el parasitismo de la democracia” (Haro, 1976: 13). En este contexto, el caso que más llama la atención es el de Madame de Staël, la cual se convirtió en un dolor de cabeza para el tirano y fue forzada a abandonar París y residir en Coppet, Suiza, después de haber desafiado al emperador en el prefacio de su novela *Delphine* (Tournier, 1988). Aunque, según palabras de Tournier, Madame de Staël sentía desfallecer fuera de la agitada vida intelectual parisiense, el exilio le fue provechoso.

En Coppet continúa criticando la tiranía y su salón es visitado por dos partidos opuestos: realistas y republicanos, ambos desencantados y decepcionados de los ideales de la Revolución francesa. Más tarde Napoleón dirá: “Su residencia de Coppet se convirtió en un auténtico arsenal en mi contra; ya casi la veíamos armarse caballero”. En ese periodo de destierro viaja a Alemania y conoce a Goethe, Schiller, Fichte y al joven Schlegel a quien Germaine decidió contratar como preceptor. “En el punto en que se cruzan las Luces y el prerromanticismo, Schlegel había entablado amistad con Schiller, Shelling, Novalis y Tieck” (Tournier, 1988: 79).

De su encuentro con las letras alemanas nace *De l'Allemagne*, obra publicada justo cuando el movimiento romántico francés se perfila como la oposición más encarnizada al culto a la razón y a su obsesiva necesidad de plegar la vida al orden, el equilibrio y la razón. Aunque no constituye en sí la influencia que necesitaran los franceses para liberar a la literatura del dogma racionalista o para retomar de ella los temas, fue un antecedente que mostró una nueva forma de hacer literatura en la que se advertían los ecos revolucionarios de Rousseau. Dicha obra fue considerada la “Biblia de los románticos franceses” (Tieghem, 1958: 131) y en ella Gérard de Nerval lee por vez primera a Jean Paul, traducéndolo más tarde (Yañez, 1993: 33).

El mapa del universo imaginable sólo se traza en sueños. El universo sensible es infinitamente pequeño.

NODIER

En otro orden de ideas, contraria a la versión tradicional que afirma que el romanticismo francés es heredero del alemán, Albert Béguin sostiene la idea de “que el romanticismo francés tuvo ante todo orígenes franceses; como siempre, las “influencias” no hicieron sino facilitar y autorizar el brote de gérmenes largamente madurados en el suelo nacional” (Béguin, 1994: 400-401). Destaca la obra de Sénancour y Nodier, ya que ambos, en consonancia con Rousseau, muestran una antipatía marcada por la angustia hacia el mundo exterior y, sin embargo, buscan en “la percepción de lo invisible a través de los objetos” las impresiones de una correspondencia entre la naturaleza y el espíritu del hombre. En el *Obermann* Sénancour expresa: “La naturaleza sentida no existe sino en las relaciones humanas, y la elocuencia de las cosas no es otra cosa que la elocuencia del hombre. La tierra fecunda los cielos inmensos; las aguas pasajeras no son más que una expresión de las relaciones que nuestros corazones producen y contienen” (Béguin, 1994: 404).

Charles Nodier, quien introdujo la novela gótica en Francia, consideró el sueño “no sólo el estado más poderoso, sino también el más lúcido del pensamiento” y, según el ensayo de Béguin, no hay obra importante del autor en donde el sueño no haga su aparición; cuentos en donde la armonía del sueño y el mito le descubren al poeta la fuente original de la creación, logrando reconciliar ambas realidades, la del sueño y la de la vigilia, y así renuncia “a la vana necesidad de saberlo todo... único motivo que nos impide saborear en la tierra la parte legítima de felicidad que en ella se no ha otorgado”(Nodier en Béguin, 1994: 419-420).

La expresión del movimiento romántico en sus orígenes y en su desarrollo es diferente en cada país, incluso puede hablarse de distintos romanticismos, ya que dicho renacimiento responde a una necesidad individual acaecida por el contexto nacional. Es imposible intentar generalizar, ya que cada uno de estos sentimientos responde a una imaginación propia, individual. Sin embargo, este primer romanticismo se caracteriza por un sentimiento genuino hacia la naturaleza, asociada a los estados de ánimo del poeta, quien en busca de su propia voz conjura las imágenes de la arcana memoria en su más íntimo ser; las pasiones antes censuradas por el espíritu ilustrado se desbordan y muestran al hombre de carne y hueso en un torbellino de emociones que los hace cuestionar acerca de los juicios morales y estéticos a los que debía apegarse. Ven en el mito “las fuentes y los caracteres auténticos de la verdadera poesía natural cantada y no escrita” (Tieghem, 1958: 24), abandonando la senda de las fórmulas estéticas y los términos técnicos para comenzar a expresar cómo la naturaleza, el amor o dios se manifiestan en su alma.

Mucho puede decirse a favor de las reglas; casi lo mismo que en alabanza de la sociedad civil. Un hombre formado según las reglas, jamás producirá algo absurdo y absolutamente malo así como el que obra con sujeción a las leyes y a la urbanidad nunca puede ser un vecino insoportable ni un gran malvado. Sin embargo, y dígame lo que se quiera, toda regla asfixia los verdaderos sentimientos y destruye la verdadera expresión de la naturaleza (Goethe, 2010[1774]: 28).

El despertar de estos sentimientos, ligados a una imaginación en donde resuena la evocación de un pasado lejano, la fascinación por los escenarios lúgubres que le recuerdan su existencia efímera, la búsqueda de un más allá en los antiguos mitos, en la inmensa naturaleza, en la muerte o en el sueño, hacen del prerromántico un visionario que aunque no se desvincula de la tradición moral que le antecede, vislumbra la emancipación del ser, dando libre cauce a sus ensoñaciones.

Romanticismo

Poderosas chispas dormitan en el corazón de los jóvenes de hoy. ¡Han vuelto los tiempos de los profetas!

SCHUBERT

Contra el intento de la razón ilustrada de querer explicarlo todo, resulta paradójico que haya quien intente categorizar y definir el Romanticismo. El problema no sólo radica en las diversas acepciones que a lo largo de la historia ha adquirido la palabra, sino en que más allá de corresponder a un fenómeno histórico, el Romanticismo concierne a un estado del alma y, en oposición al clasicismo, responde al interés de expresar una idea (Gras Balaguer, 1983). Sin embargo, con la intención de aprehender el conjunto de expresiones *sentidas* dentro de cierto periodo histórico que va desde el último tercio del siglo XVIII hasta mediados del XIX, y mediante el estudio semántico del adjetivo, será más fácil la comprensión de un conjunto de fenómenos abrazados por dicha palabra.

La palabra *romantic* se registra por vez primera en Inglaterra hacia 1657, y refiere todo aquello en calidad de romance que, a su vez, designa las aventuras de héroes envueltos en ambientes encantados y misteriosos, es decir, relatos sin fundamento en la realidad. En Francia la palabra *romantique* no aparece hasta 1775 en una descripción de Rousseau: “las riberas del lago de Biene son más salvajes y *románticas* que las del lago de Ginebra” (Rousseau en De Paz, 2003: 18), en este sentido, el adjetivo alude al ambiente fantástico e increíble que en su belleza portentosa ofrece la naturaleza. En Alemania el adjetivo pasa como *romantisch* y originalmente evocaba el mundo caballeresco de la Edad Media, pero a final del siglo XVII, F. Schlegel lo asocia al surgimiento histórico de una nueva escuela: “En mi opinión y de acuerdo con mi uso, lo romántico es aquello que representa un contenido espiritual bajo una forma imaginativa” (Morales Roura, 1998: 9). La lengua italiana hacia 1815 retoma el vocablo *romantico* del *De l'Allemagne* como una tendencia literaria, en donde Staël establece una distinción fundamental entre la poesía clásica y romántica radicada en que la primera se logra por el arte de la imitación y la segunda por la inspiración. Vale la pena mencionar que cuando Goethe adjura de lo romántico, lo califica como un arte enfermo en contraposición a la cultura clásica, que es lo sano. Así pues, lo romántico reintegra el misterio al dominio de lo tangible; suscita la exaltación de los sentimientos, originada por la contemplación de la naturaleza; y, en su forma literaria, encarna un estado del alma.

Por otro lado, más allá de la revaloración semántica, el fracaso de la Ilustración, contrariada en sus principios de igualdad, fraternidad y libertad, hacen que el romántico vuelva la vista a esa parte más oculta del ser y encuentre el lenguaje idóneo para hallar la expresión que necesita. Poco después, los resultados de una Revolución, forjada con los artilugios de la razón, demuestran que las instituciones, las costumbres y las leyes no le concederían la ansiada libertad al hombre. Los horrores de la revolución, los sufrimientos del progreso, harán del poeta un visionario que no limitará su mirada al mundo objetivo.

Ante la urgencia espiritual de hallar un rescoldo del cual surgiera un impulso que lo animara a vislumbrar un mundo diferente, retomará la senda abandonada por los ilustrados y hará de la poesía su propia obra, en la que mito y sueño se confunden para hacer del romántico un profeta que verá en lo invisible, en la profundidad, en la magia, en la pasión, en lo irreal y en el sueño, la posibilidad de acceder a una realidad más rica y eterna, porque se da cuenta de su propia divinidad en tanto que reconoce su relación con Todo. Resurgen los ecos de Boehme, Paracelso, Swedenborg en el alma romántica: la resurrección del pasado a través de los mitos renacentistas, tales como el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, aunados a la búsqueda insaciable del ser en la noche, en el inconsciente y en el sueño, hacen que el Romanticismo sea ante todo una experiencia espiritual.

El Romanticismo buscará, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito (Béguin, 1994: 21).

Por eso el Romanticismo simboliza la lucha en contra del racionalismo y una búsqueda intensa de la “unidad secreta”. El romántico penetrará el mundo corpóreo con la intención de encontrar el ánimo que lo motiva, emprendiendo un viaje hacia la noche insondable de su alma, a través de un retorno hacia los mitos y, al mismo tiempo, creando los propios: la noche, el sueño, el inconsciente. Su destino, pues, será mostrar la otra cara de la moneda: lo dionisiaco, evocando lo que está oculto a los cinco sentidos pero no al alma, manifestando una exaltación espiritual provocada por la urdimbre secreta del cosmos que reside en el ser infinito: “Soñamos con viajes a través del Universo; pero ¿es que no está ya el Universo en nosotros?”(Novalis, 2007[1800]).

La contemplación interior le revelará al hombre de carne y hueso el conocimiento absoluto “El Yo es un yo creador en cuanto que desvela y reconoce su relación con el Todo”(Marí, 1998) es decir, los límites de la materia no representaran un obstáculo para aprehender el alma del mundo, y conquista la posibilidad de afirmarse y de diferenciarse del Otro. El individuo, el ser único, se convierte en el *axis mundi* del alma romántica, ya que es en la subjetividad en donde se enraizará la separación entre el genio creador y la sociedad, es decir, el hombre de genio emprenderá un viaje a su interior, en soledad, e instaurará una manera propia de hacer arte que no reconocerá imposición o regla alguna; la sensibilidad y la autenticidad emotiva del artista serán las únicas cualidades para dotar de «validez» su obra (Honour, 1981).

Al mismo tiempo, esta independencia lo ubicará en un mundo que no está hecho a la medida de sus aspiraciones y sueños, condenándose a ser viajero de otros tiempos y otros espacios; así, el sueño, la poesía, el mito, son los estados que el *homo imaginans* transitará en la invención de sí mismo a través de su propia obra, sin someterse a ningún tipo de norma que rija su sentir. La reintegración del mito y el sueño a su representación del mundo significará la posibilidad de hablar de la realidad como si fuera otra, aunque se trate de la misma, deviene el resurgimiento del mito como “la voz de un tiempo originario más sabio” (Gadamer, 1997: 16) y del sueño. Estos devendrán vehículos de conocimiento que no suponen algo ajeno al hombre de carne y hueso, ya que estas formas imaginativas son inmanentes al ser y “son la manifestación de las introspecciones intuitivas que surgen de la naturaleza primordial de la existencia humana” (Campbell, 2006: 163).

En general, es necesario que se pueda progresar hasta el fin de los caminos más diversos. Que cada uno siga estrictamente el suyo con una alegre seguridad en su forma más individual, pues en ninguna parte más que aquí, puesto que se trata de lo que hay de más alto, cuentan los derechos de la individualidad –la unidad indivisible, la viva cohesión interna–. En este aspecto no vacilaría en decir: el valor propio del hombre, sí, su virtud, es su propia originalidad (Marí, 1998: 27).

La noche

Deja salir a la luz lo que has visto en tu noche

C.D. FRIEDRICH

Agotados los recursos de la conciencia vuelta hacia el exterior, el *homo imaginans* presiente que el conocimiento de sí y del universo no se reduce a lo que *puede* verse o sentirse en vigilia. Sospecha que

la región vislumbrada en las etéreas imágenes nocturnas tiene alguna relación con la impresión de habitar una doble existencia. La intuición de que en nuestro interior reside un conocimiento más vasto en donde brota la naturaleza creadora de la que mana la vida misma, hace que el romántico aspire a unirse a esa parte invisible de la naturaleza por ser ésta el vínculo del espíritu con el cosmos. El inconsciente manifestado en la inspiración poética, en la imaginación, en los delirios del genio, en el sueño, será la residencia de los románticos en su afán de unir esas dos existencias, ya que en las regiones antes ignoradas por los ilustrados: irracionalismo, oscuridad, el infinito, se encuentra la reconciliación final.

De este modo, el instinto en pugna con la razón lo faculta para entrever que la cifra del mundo se descubre en los contrarios, en la aparente escisión entre lo sensible y lo espiritual, desencadenando en el Yo romántico un entusiasmo por develar la esencia de la que se componen las cosas. Con la reaparición de las revelaciones hechas por los alquimistas, magos, ocultistas del medievo y del renacimiento, guardadas en la arcana memoria, el alma romántica recuerda que alguna vez estuvo en armonía con la naturaleza y se reconoce como un “espejo en el que el universo se mira y se conoce” (Béguin, 1994: 79).

Cosa inaudita: 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. Es más que la imagen: es el simulacro, y en el simulacro hay algo espectral... Al asomarnos al pozo que es nuestro espíritu, divisamos en él a una distancia de abismo, en un estrecho círculo, la inmensidad del mundo (Victor Hugo en Béguin, 1994: 106).

La sensación de que somos parte de una misteriosa realidad que nos sobrepasa, sume al hombre romántico en la angustia de la condición humana y, al mismo tiempo, lo fascinan las diversas señales que como poeta está destinado a descifrar, aunque tenga que perecer en el intento; tal como Nerval, quien en *Aurelia* descubre los signos ocultos del universo para revelarnos que el inconsciente y el sueño son portadores de un “Destino incognoscible”. La supuesta realidad, basada únicamente en los datos sensibles, no es la única, hay más. Nuestra conciencia dispone de *otros* estados que nos permiten acceder a esa misma realidad desde diversas perspectivas, desde un sentir nuevo, y el hombre romántico se arrojará a esos estadios del alma para intentar conocerse a sí mismo, ya que esto significará conocer el universo.

Todo aquello que trabaja, crea, obra, sufre, fermenta y germina en la Noche de nuestra alma inconsciente, todo lo que se manifiesta, tanto en la vida de nuestro organismo como en las influencias que recibimos de las otras almas y del universo entero... todo ello sube, con un acento muy peculiar, de la noche inconsciente a la luz de la vida consciente; y a esa melodía, a esa maravillosa confianza del Inconsciente al Consciente, la llamamos sentimiento (Carus en Béguin, 1994: 177).

La intimidad del alma “lugar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal” (Béguin, 1994: 108), donde reside el mundo interno del hombre, enlazado por el aliento⁴ a la naturaleza, revelará en la penumbra de la conciencia (sueño, estados alterados, locura, imaginación) las fuentes donde mana el agua sagrada del conocimiento absoluto. La aparente multiplicidad de realidades se desvanecerá y todo confluirá en una sola conciencia, en donde la muerte ya no será llorada ni la locura temida.

No podemos concebir la Consciencia del Espíritu divino sino como algo tan inconmensurable, tan infinito, tan universal, que para una consciencia humana, siempre limitada y atada a lo finito, esa Consciencia divina coincide absolutamente con el misterio del Inconsciente; pero de manera inversa, y por esa misma razón, lo que hemos llamado divinidad del Inconsciente sólo puede residir en la inmensidad inefable de una suprema Consciencia divina (Carus en Béguin, 1994: 184).

El esfuerzo de penetrar “en esas puertas de marfil o de cuero que nos separan del mundo invisible” (Nerval, 1942[1855]: 3) conduce al poeta hacia la vía de la interioridad, llevándolo a regiones insospechadas; por un lado intuye que “si en alguna parte está la eternidad, con sus mundos, el pasado y porvenir, es dentro de nosotros mismos” (Novalis en Béguin, 1994: 256). Al mismo tiempo percibe otras voces surgidas desde una temible oscuridad. Este descender en la noche de su alma, cual símbolo, le mostrará dos aspectos, el de su doble, maldito, demente, avergonzado, oculto en lo más recóndito de su ser y donde liberado de las apariencias se ve como realmente es, y el de la gestación de un nuevo día en donde la integración de todo lo inconsciente a su consciencia actual desembocará en “el mar del infinito en el que todo espíritu quiere desembocar” (De Paz, 2003: 54).

Una vez revelándosele el santuario del inconsciente, el romántico no se contentará con lanzarle miradas esquivas, sino que luchará por permanecer en él. La inefable naturaleza de las sombras hará

⁴ Charles Nodier en el Diccionario razonado de las onomatopeyas francesas dice que “los diferentes nombres del alma, en casi todos los pueblos, son otras tantas modificaciones del aliento y onomatopeyas de la respiración”.

que el poeta se esfuerce en desvelar las visiones del inframundo; y es aquí donde descubrimos el verdadero romanticismo al que Villalta hace referencia, no el de los gemidos, la vehemencia o el de la imaginación desordenada, ni mucho menos el de los jóvenes con pinta de bohemios y expresiones floridas, sino aquel en el que el poema, cual visión, encarnará el testimonio vivo de su catábasis. “La poesía es el acto supremo para aquellos que aspiran a apoderarse del acontecimiento interior, de toda la realidad psíquica, y buscan un gesto soberano que opere la síntesis del inconsciente y de la suprema consciencia” (Béguin, 1994: 260).

El *homo imaginans* elige instalarse en el sueño, ya que es ahí donde presiente se encuentra el espíritu creador de la naturaleza. Libre de las apariencias de la superficie, el romántico establecerá comunicación con una realidad infinita; la íntima relación del poeta con su fuero interno le revelan otras dimensiones en donde el verdadero Yo, sumergido en un mar de visiones, despojado de la materia, advierte una imagen insospechada de sí y del mundo corpóreo. La divinidad del cosmos residido en el ser fulgurará noche a noche en el abandono voluntario de sí en el sueño nocturno.

El sueño

*El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo
cuando reflexiona*

HÖLDERLIN

Basta entregarse cada noche al deambular fascinante de la imagen onírica; extraviarse en su rumor desnudando el profundo enigma del ser; vislumbrar la clave de la naturaleza con el ojo del alma y descubrimos como fragmentos de la energía creadora, absoluta e infinita, para ser de la misma sustancia de los sueños. Así lo vivieron los románticos. Desentrañar el misterio de la vida fue la misión de aquellos hombres. Novalis, Jean Paul, Schubert, Nerval, dedicaron su existencia a descubrir los secretos de lo invisible no sólo como un método de escritura, sino como la existencia misma.

El sueño, en cada uno de los visionarios contemplados en esta obra, sugiere diversos significados, contemplación extática, la delirante conmoción del mito confabulado en el lenguaje onírico; la región de los espíritus vaticinadores; y en otros, es el firmamento en donde se revela el misterio del ser. En cualquiera de estos casos, el sueño es el vehículo mediante el cual Dios se manifiesta.

En unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y, en otros, de esa constante vida de las imágenes más cargadas de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor. Por otra parte, el sueño se asimila al tesoro de las reminiscencias atávicas de donde el poeta y la imaginación mitológica sacan por igual sus riquezas. Algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y en otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso. Es Dios mismo que por este conducto nos transmite sus solemnes advertencias, o bien son nuestras raíces terrestres las que se hunden por allí hasta el seno fecundo de la naturaleza (Béguin, 1994: 20).

En este sentido, considero que la vida y obra de Gérard de Nerval –específicamente *Aurelia. El sueño y la vida*– contempla cada una de estas concepciones del sueño, sin embargo, para dar cuenta de la importancia vital que tuvo el sueño en este movimiento será necesario sumergirnos en el libre manantial del significado que éste tuvo en los espíritus románticos alemanes dado que Nerval ha sido llamado el más alemán de los románticos franceses; dicho propósito no sería posible sin la mediación de la obra de Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*.

Lo que es visible puede contener lo invisible; lo audible, lo inaudible; lo palpable, lo impalpable. Quizá también lo pensable puede contener lo impensable.

NOVALIS

Muchos fueron los espíritus que se adentraron en el camino misterioso. La sensación de vacío heredada por el «Espíritu de la Época», la desacralización del mundo, la ausencia de un pasado rememorado con nostalgia y, principalmente, la angustia de una existencia sin sentido, hacen que el romántico se arroje a los abismos de la irracionalidad. El poeta cual demiurgo presiente que su misión ante todo y contra todo es encontrar un sentido a las cosas, a la vida. La palabra en su aura mágica revelará el enigma interior y “al «adormecer» las facultades diurnas, el canto favorece el brote interior de la vida inconsciente” (Béguin, 1994: 147).

Sueño, mito y poesía serán las puertas que el romántico abrirá en busca del lenguaje que lo salvará de la nada y a cambio lo reintegraran al conocimiento divino de su ser, en donde no existe frontera entre las formas exteriores ni el espectáculo interior. El sueño será el umbral que comunicará el mundo espiritual y el mundo corporal. El romántico presiente que todas las cosas tienen ánima. La naturaleza dejará de ser un ente inactivo para convertirse en un ser energético, manifestación más pura del

Espíritu divino. El poeta vislumbrará que el lenguaje sagrado de la naturaleza es transmitido a través del sueño y la poesía; así, el mundo se convertirá en un símbolo a descifrar con la esperanza de retornar a nuestro estado primitivo y comprender, tal como los antiguos hombres, la divinidad de la naturaleza.

El hombre, parte e imagen de Dios, cuya naturaleza es igualmente el lenguaje y el verbo revelado, llevaba en sí, en los orígenes, el órgano que le permitía comprender ese lenguaje. Y, todavía ahora, la psique prisionera nos hace escuchar en sueños sus acentos innatos. El Verbo, revelado a los sentidos en la naturaleza exterior, concordaba en el principio con el Verbo depositado en el hombre primitivo; y el lenguaje que su espíritu hablaba lo comprendía el hombre tan perfectamente como la revelación viva; más aún, el mismo era esa Palabra (Schubert en Béguin, 1994: 150).

El romántico presagia que la palabra divina reside en su más hondo sentir y, que a partir de ésta, nombrará Todo porque todo es. Ante el asombro de un mundo colmado de símbolos, el poeta develará su verdadero sentido. No se trata de describir un mundo distinto, sino de revelar el mundo tal cual es, la naturaleza real, desvaneciendo las fronteras entre el mundo natural y el mundo sobrenatural. Así, la arcana memoria se manifiesta en el sueño, transfiriéndole al poeta sus antiguos poderes: nombrar el mundo para ser en él.

Todo lo que sabemos de la humanidad primitiva lleva el sello de este conocimiento particular, que aún aparece en los magos y en los visionarios de toda especie; pues ese conocimiento es esencialmente *poético*, es decir, “dirigido del interior hacia el exterior”, y percibe al mundo por una creación y por una imaginación libres; y es igualmente profético, es decir, “vuelto, desde sus orígenes, hacia el provenir”. En los sueños, “pensamiento y creación poética son una misma cosa” (Béguin, 1994: 132).

El vidente percibe, como Schubert, que el lenguaje de los sueños es el lenguaje del alma y éste, ante el desvanecimiento de la razón, manifiesta la existencia “de una vida interior libre y constantemente creadora que se halla en armonía con la vida igualmente espontánea del universo” (Béguin, 1994: 145). En este sentido, los románticos encontrarán en el resplandor de la visión onírica, la fusión del cosmos divino en el ser. El poeta constata que las imágenes que manan del sueño son las mismas que alumbran la creación de los seres vivos.

Las formas creadas en el mundo interior nos descubren que existe un lenguaje originario que nos

comunica con una realidad más profunda. De alguna manera, los sueños, al ser imágenes sobre las cuales no tenemos dominio, nos muestran los más puros sentimientos de los cuales estamos hechos, en concordancia con una conciencia superior que nos vincula a la vida cósmica y en cierto modo anticipa la doble naturaleza del alma. En el sueño, el alma descubre el velo de lo eterno. Podría decirse que el sueño es la morada que en vida ocupa el alma para recordarnos nuestra permanencia inmortal, libre del cuerpo y, al mismo tiempo, al despertar de la ilusión onírica, nos damos cuenta que el sueño también habla de nuestros abismos interiores, para regocijarnos, confundirnos, aterrorizarnos o separarnos día a día de esa región infinita.

Cuando el cuerpo está sumido en las sombras del sueño, el alma parece hallarse más cerca de una región trascendente en la cual ha nacido, tal como el cuerpo nació de los elementos terrestres. Durante la noche del cuerpo, las luces y las fuerzas de un lejano cielo estrellado juegan con el alma que a ellas se somete, de la misma manera que, en el seno de su madre, el niño que no es todavía dueño de su cuerpo se somete a las fuerzas del cuerpo materno. Pero poco a poco, gracias al lento trabajo de los días y a la tarea de las noches, el niño adquiere el dominio de su cuerpo, todavía no nacido y se siente atraído hacia la tierra en que habrá de vivir (Schubert en Béguin, 1994: 157).

Años antes, el joven Novalis se expresaba así:

En cierto sentido, el mundo interior me pertenece más que el mundo exterior. Es tan cálido, tan familiar, tan íntimo... -quisiera vivir uno íntegramente en él, - es una verdadera patria. ¡Lástima que sea tan impreciso, tan parecido al sueño! ¿Por qué será que lo más verídico, lo mejor, tiene un aspecto tan irreal, y que lo irreal parece tan verdadero? (Novalis en Béguin, 1994: 255).

La confianza al reconocer el mundo interno, brindado por el sueño, conmueve las fibras más profundas del alma romántica, y posibilita el diálogo interior. Novalis ve en la comprensión de esa oscura existencia la realización espiritual, el encuentro de un universo que reside en nosotros mismos. El sueño, como tal, será la energía creadora liberada, en donde hay “una benéfica intervención del juego, que nos libera de la tentación de tomar la vida demasiado en serio”.

El sueño es una protección contra la regularidad y la cotidianidad de la existencia, una libre recreación de la imaginación cautiva, en la cual entreteje ésta todas las imágenes de la vida, juego infantil cuya alegría interrumpe la perpetua gravedad del adulto. Sin el sueño, envejeceríamos seguramente más

aprisa, y podemos considerar a cada uno de ellos, si no como venido directamente del cielo, por lo menos como un divino viático, un amable compañero en nuestra peregrinación hacia el santo sepulcro (Novalis en Béguin, 1994: 263).

Aunque Goethe nunca ve el sueño como fuente inagotable de revelación, sí constituye en su obra y en su vida misma un espacio de gozo. Hacia 1824 después de escuchar algún sueño de Eckermann, advierte: “Hay extrañas fuerzas en la naturaleza humana, y en el momento en que menos lo esperamos es cuando nos prestan ayuda. He tenido épocas en mi vida en que me dormía llorando; pero, en mis sueños, unas graciosas apariciones venían a consolarme, a devolverme la dicha, y al día siguiente me levantaba fresco y animoso”. Más adelante, después de un sueño al que el mismo Goethe reviste de importancia simbólica, expresa que éste, de manera involuntaria, nos descubre con relación al mundo circundante: “Esas imágenes nos regocijan, pues brotan de nosotros mismos; evidentemente tienen una analogía con el resto de nuestra vida y de nuestro destino” (Goethe en Béguin, 1994: 203).

Sin embargo, este mirar hacia adentro no está exento de riesgos. Tieck vive la ambivalencia del sueño, algunas veces atisba en él la iluminación espiritual y, en otras, el reflejo de sus deseos más nefandos. Ante tal contradicción, Tieck intuye que nuestro mundo interno es todavía un secreto del que no podemos asegurar nada:

Habría que saber hasta qué punto nos pertenecen nuestros sueños. ¿Quién puede decir en qué medida dejan ver la estructura recóndita de nuestra vida profunda? A menudo en nuestros sueños somos crueles, mentirosos, cobardes, absolutamente viles; matamos por placer a un niño inocente, y sin embargo estamos convencidos de que semejantes instintos son ajenos a nuestra verdadera naturaleza, a la cual repugnan.

Por lo demás, hay sueños de tipos muy diferentes. Muchos de ellos son luminosos y rozan casi las fronteras de la revelación; pero los hay también que provienen sin duda de un malestar del estómago o de otros trastornos fisiológicos. Porque la extraña mezcla de materia y espíritu, de bestia y de ángel que nos compone, puede permitir en cada una de nuestras funciones tantos matices, que es imposible hacer ninguna afirmación general de ese terreno (Tieck en Béguin, 1994: 281).

Por otra parte, el sueño también es visto como “poesía involuntaria”, y en él se ve el poder de transfigurar el mundo. Para Jean Paul, el sueño y la poesía brotan de la fantasía que “es el alma del mundo en el alma humana”(2011[1963]: 65) y es ésta, a través del pasado y el porvenir, la única

capaz de transformarse en un todo, absoluto e infinito: opera desde dentro y no desde los sentidos, en concordancia con la imaginación, que “no es otra cosa que una memoria exagerada y de más vivos colores (...) Sus imágenes son hojas desprendidas del mundo real que llegan girando hasta nosotros; la fiebre, la debilidad del sistema nervioso y las bebidas, pueden hacer que estas imágenes se condensen y adquieran consistencia de tal modo que salgan del mundo interno y tomen cuerpo en el exterior”(Jean Paul, 2011[1963]: 65) embellece la realidad desde la visión interna.

Poseído, en el interior de mi sueño, de la certeza de poder hacerlo todo, escalo, con mis alas extendidas, muros tan altos como el cielo, para ver aparecer de pronto, más allá, un inmenso y suntuoso paisaje; pues (me digo entonces), según las leyes del espíritu y los deseos del sueño, la imaginación debe recubrir de montañas y de praderas todo el espacio circundante; y cada vez lo hace así. Subo a las cumbres más altas por puro placer; y aún me acuerdo del gozo inimaginable que experimenté cuando, después de arrojarme al mar desde lo alto de un faro, fui meciéndome, fundido entre las olas espumeantes, hasta perderme de vista (Jean Paul en Béguin, 1994: 223).

En la imaginación reside el sentido de infinito en donde convergen la naturaleza y las cosas del mundo con el ideal de ese mundo. El sueño, la poesía, los recuerdos son la experiencia más pura de la creación poética, borrando a cada instante la frontera entre fantasía y realidad; y el poeta es un soñador que pasivo ante el espectáculo concedido por las imágenes oníricas escucha la voz interna:

Al escribir, el verdadero poeta no es dueño de sus personajes: simplemente los escucha; es decir, que no compone el diálogo cosiendo las réplicas unas con otras según una estilística del alma que hubiera aprendido dificultosamente, sino que, como en el sueño, los mira obrar, completamente vivos, y los escucha... Es natural que las comparsas de nuestros sueños nos sorprendan con respuestas que sin embargo nosotros les hemos inspirado; también en el estado de vigilia, cada idea brota como una chispa, y sin embargo, la atribuimos a nuestro esfuerzo. Pero en sueños carecemos de la consciencia del esfuerzo; tenemos que referir la idea a la persona que se nos aparece y a quien atribuimos ese esfuerzo (Jean Paul en Béguin, 1994: 239).

El sueño, pues, es el “Alma de la naturaleza” y como tal tiene el poder de penetrar en las cosas del mundo y de transfigurarlos: “El sueño nos revela de manera extraña la facilidad con que nuestra alma penetra en cada objeto –con que se transforma instantáneamente en ese objeto”(Novalis en Béguin, 1994: 246).La poesía, entonces, se vuelve el vehículo que comunica la visión interna, prodigada en el

sueño, con la vida misma: “lo que hay de ideal en la poesía no es más que la representación de lo infinito; si no, la poesía sólo nos daría representaciones planas en pizarra, y no los cuadros floridos de la gran Naturaleza. Toda poesía, entonces, debe idealizar; las partes deben ser reales y el conjunto ideal” (Jean Paul en Béguin, 1986: 36-37). En concordancia cósmica, Novalis escribe: “El sentido poético está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia. El poeta ordena, reúne, elige, inventa; pero no comprende por qué lo hace de esa manera y no de otra” (Novalis en Béguin, 1994: 259). De tal forma, sueño y poesía descubren los designios secretos de lo sobrenatural. El sueño persuade al poeta para intervenir en él, convirtiéndolo en su método de creación.

Así, Jean Paul hace poesía del material de los sueños, semejando la libertad de estos con la experiencia del demiurgo. El poeta redescubre la experiencia estética del sueño y por ello comienza a emplear un método que los reaparezca con la lucidez del estar despierto, pero sin abandonar nunca el halo de misterio, los sentimientos exaltados, los símbolos, ligados imperiosamente a sus más profundas intuiciones. Se sabe que Jean Paul escribía sus sueños importantes idealmente en estado de embriaguez y al momento de ser invocados a través de la palabra, mágica resonancia poseedora de la clave del misterio, vinculaban el sentido del infinito con la dolorosa transitoriedad de la vida.

El sueño es el valle propio y la tierra natal de la fantasía; los conciertos que resuenan en esta arcadia crepuscular, los campos elíseos que la cubren, las figuras celestiales que la habitan no soportan comparación alguna con nada que la tierra pueda proveer, y he pensado muchas veces: “Ya que el hombre despierta de tantos bellos sueños: de los de la juventud, de la esperanza, de la felicidad, del amor, ¿no pudiera permanecer más tiempo en las bellas fantasías de la ensoñación? (Richter, 2011[1963]: 197).

La poesía surge en la génesis del sueño.

Otro de los románticos al que su obra se le manifestó como una revelación y para quien el sueño no sólo fue un recurso literario empleado para mostrar los símbolos de lo maravilloso, a menudo transformados en pesadilla, esclareciendo la trama del inconsciente por el poeta en plena lucidez, sino la fuente misma donde germinan verdaderas obras de arte es E.T.A. Hoffmann, que se refiere al sueño como un “poeta interior”, acepción que recuerda mucho a la del *poeta escondido* de Schubert,

que, cual poeta oculto, es artífice de su inspiración:

Oneiros, el dios de los sueños, me ha inspirado una novela que brota de mí ataviada con los más vivos colores... Su intención no es mediocre: se trata de mostrar en plena luz, a través de la vida rara y tortuosa de un hombre sometido desde su nacimiento a la acción de fuerzas celestiales y demoníacas, los lazos misteriosos entre el espíritu humano y todos los principios superiores que, disimulados en la naturaleza, no se manifiestan sino por relámpagos (Hoffmann en Béguin, 1994: 372).

El romántico se entrega al éxtasis de la visión onírica y encuentra en ella la posibilidad de elevarse por encima de los límites terrestres. Las imágenes desconocidas resplandecen en el interior del poeta después de abandonarse a la oscuridad de su morada interior, enlazando su espíritu a una existencia superior que a la luz del día sólo se presiente. El ser divino que nos habita, que somos nosotros mismos, se manifiesta en el sueño como antes fue, cuando los hombres convivían con los dioses, y por siempre será mensajero de los infinitos misterios. Pero no bastará deambular eternamente por su etérea penumbra prolongando la *Anábasis*, el verdadero triunfo, la expiación, vendrá con la evocación de la palabra, creadora del mundo que habitamos, para devolverle así su real claridad.

Capítulo III

Gérard de Nerval, el iniciado

*El sueño es una segunda vida**

La creación de una obra está profundamente ligada a los sentimientos de quien la crea. No se es otro más que uno mismo en las diversas posibilidades del ser. Es la ocasión de mostrar quién se es dentro del misterio del cosmos. Intentar de la manera que sea posible hallarnos, aunque esto sólo constituya la utopía sobre la que se instaura la tragedia individual.

El poeta como un clarividente que vislumbra a relámpagos el misterio de la creación nos lleva de la mano por los senderos del mundo que debiera existir, iluminando rincones desconocidos, pero recordados en la arcana memoria, fiel prueba de que hay un mundo alterno. La ensoñación, pues, se convierte en el espacio morado por el poeta, en donde “el ser se hace palabra” (Bachelard, 1982[1943]: II).

Así, los sutiles lazos que nos separan del mundo de los espíritus se revelan a quien ha tomado el destino en sus propias manos y se lanza a la exploración de la noche y sus fantasmas, presagiados en las imágenes sobre las que se sustentan los orígenes del ser. Gérard de Nerval, el poeta, el niño, el amante, el hombre, encarna los símbolos de su propio sino, descubriendo “la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación” (Nietzsche, 2001[1871-72]: I67).

Creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea verdad, en este mundo o en los otros, y no podía yo dudar de lo que había visto con tal claridad

Cuando lo único que nos hace estar vivos ya no se presenta ni siquiera en la ilusión pasajera de la inspiración poética más nos valdría estar muertos. En el invierno de 1854 Gérard de Nerval ya no escribía: “¡Me envuelven las tinieblas!... Yo no sé qué me va a pasar; desde hace varios días no puedo escribir ni una línea... Tengo miedo de no poder producir ya nada... Quiero ensayar si puedo, una vez más” (Nerval en Gómez de la Serna, 1982: 55). Días después, un 26 de enero de 1855 tras haber vagado con 18 grados bajo cero en los barrios pobres de París sin un gabán que pudiera protegerlo

* Los epígrafes de este tercer capítulo pertenecen a la obra *Aurelia. El sueño y la vida* de Nerval

del frío helado, se suicidó en la calle de la Vieja Linterna.

“Gérard apareció colgado en la luz medio ciega del alba con su sombrero puesto, los pies —calzados con zapatos de charol— encogidos para no tocar tierra. Una piedra se encontraba un poco más allá, revelando con qué precisión cometió su suicidio, y cómo se subió al taburete final para colgarse, y cómo le dio un puntapié para que no le pudiese servir de salvamento después” (Gómez de la Serna, 1982: 59).

Ninguno de sus amigos hasta el final de sus días aceptó que el poeta que vestía a la Werther y paseaba una langosta sujeta a un cordón azul hubiera cometido tal acto, pero así fue, Gérard se suicidó frente a dos testigos mudos: “una momia auténtica que representaba en su escaparate un comerciante en colores, y un cuervo, que, sobre la misma escalera de la muerte, gritaba siempre: ‘Tengo sed’” (Gómez de la Serna, 1982: 57), ayudado por una cinta blanca que había mostrado a Gautier y a Maxime du Camp como el listón que “llevaba atado a la cintura Madame Maintein cuando hacía representar Esther en Saint-Cyr” y a otros, como la liga de la Duquesa de Longueville.

Pero ¿quién fue este hombre al que se le ha considerado “el más romántico de los poetas del romanticismo francés y mejor penetrado por el romanticismo alemán”? (Villaurrutia, 1942)

Gérard Labrunie nace un 22 de mayo de 1808, pero apenas siete meses después es encargado a una nodriza en Loisy, pueblo cercano a donde residen sus abuelos, debido a que su padre, Étienne Labrunie, fue nombrado médico militar de la armada imperial y su madre, Marie-Antoinette-Marguerite Laurent, decide acompañarlo al frente. Dos años más tarde ésta moriría a los 25 años “de una fiebre que adquirió atravesando un puente cargado de cadáveres” sin que su hijo tenga recuerdo alguno de ella: “jamás conocí a mi madre, que había querido seguir a mi padre al ejército, como las mujeres de los antiguos Germanos; murió de fiebre y de fatiga en una fría región de Alemania” (Nerval, 1942: 65). Lo único que le queda de esa mujer de la que se perdió todo por las prisas de la guerra, fueron las cartas escritas desde lejanos lugares:

La fiebre de que ella murió me ha atacado tres veces, en épocas que han sido divisiones extrañas de mi vida. Siempre en esas épocas he sentido el espíritu atacado por imágenes de amargura y de desolación que han encresponado (sic) mi cuna. Las cartas que escribía mi madre desde las orillas del Báltico y

desde las riberas del Sprée o del Danubio, me han sido leídas muchas veces. El sentimiento de lo maravilloso, el gusto de los viajes lejanos han sido, sin duda, para mí el resultado de estas primeras impresiones, así como de mi infancia durante mucho tiempo en una quinta aislada, en medio de los bosques (Nerval en Gómez de la Serna, 1982: 10).

Casi al cumplir tres años, quedará bajo la protección de su tío-abuelo materno, Antoine Boucher, “se ocupaba, por gusto, de antigüedades romanas y célticas” y a quien le dedica un espacio en algunos pasajes de su obra, hasta que un día, cuando Gérard jugaba afuera de la casa de éste, vio acercarse a tres hombres uniformados de soldado, uno de ellos lo estrechó fuertemente a sí y Gérard gritó: “Oh, papá, que me haces daño”; era un niño de siete años.

Luego de este suceso que cambiaría su vida radicalmente, se mudan a París donde en 1820 ingresa en el Colegio Carlomagno, y ahí conoce a quien sería uno de sus más grandes amigos: Théophile Gautier. Gérard se caracteriza por ser un alumno aplicado y dócil, sobresale en retórica, versificación latina y redacción. En esa época de estudiante escribe sus primeros versos: *Poesías y Poemas*, y a los 18 años traduce el *Fausto* de Goethe, quien admirado por el talento de Nerval dijera: “Nunca me he comprendido tanto como leyéndolo”, y, al saber su edad, anuncia “uno de los más puros y más elegantes escritores de Francia”.

La vida del joven Nerval se desenvuelve en los grandes salones parisienses, vive la vida galante acompañado de Gautier, Houssaye y Camille Rogier, quienes en el estudio de este último hacían bromas, cantaban y trabajan en sus obras.

El uno escribía en el rincón de la chimenea, el otro rimaba en una hamaca; Theo acariciaba los gatos, escribía admirables capítulos, acostado sobre el vientre en un diván; Gérard, siempre insaciable, iba y venía con la vaga inquietud, de los que buscan y no encuentran. Beauvoir, al que d’Aurevilly llamó “ese Musset moreno”, aparecía con alguna poesía que leer. Gavarni iba también por ahí (Gómez de la Serna, 1982: 21).

Conoce a Dumas en el taller del escultor Jean Duseigneur, donde se hablaba acaloradamente de política y arte; es aquí donde se crea el *Petit Cénacle* en honor a Víctor Hugo, quien había establecido la diferencia entre las formas viejas de hacer literatura de los clásicos y los frescos aires

libertarios de los románticos en la batalla de *Hernani*, símbolo de la victoria romántica en la que Nerval participó. Un tal Guttinger, quien presencia esta célebre noche en la que conoce al joven Nerval, recuerda:

Es un espíritu encantador, con ojos ingenuos y que tiene sus ideas propias sobre Alemania. Había pedido permiso a Víctor Hugo para presentarle alguno de sus amigos, entre ellos uno (Gautier), que es un estudiante que lleva sobre sus hombros unos cabellos tan largos como los de una mujer, me ha dicho que él se preparaba para la pintura, pero que actualmente quería hacer literatura como Gérard. He aquí dos buenas adquisiciones para las batallas del porvenir (Gómez de la Serna, 1982: 25).

Sin embargo, pese a ser reconocido en el mundo de las letras, Gérard por complacer a su padre, quien desprecia su vida literaria aunada a la bohemia, ingresa a la Facultad de Medicina, durándole muy poco el gusto, ya que después de unos años se impone su vocación de poeta. Son tiempos en los que alterna las clases en la escuela de medicina con su oficio de escritor: edita *Choix de poésies allemandes* que incluía a Klopstock, Goethe, Schiller, etc.; publica la oda *Le Peuple* y, más adelante, *Les Doctrinaires*, poema incendiario dedicado a Víctor Hugo. Por estas mismas épocas es encarcelado un par de veces, una por escándalo nocturno y la otra por una redada.

A los 23 empieza a firmar su correspondencia como Gérard Labrunie de Nerval, nombre que adopta en recuerdo de Nerva, tierra que había pertenecido a su familia y que con el tiempo se convirtió en el cementerio en donde reposaran sus parientes muertos y con ellos, los vínculos maternos que tan cerca habían estado de él en su tierna infancia, pero cuando los restos de sus tías maternas son trasladados ahí, suprime el Labrunie, llamándose definitivamente Gérard de Nerval, excepto en la correspondencia que mantiene con su padre, donde conserva el apellido paterno.

El 19 de enero muere su abuelo materno y de la noche a la mañana Nerval hereda unos veintinueve mil francos. Sin duda alguna el verse libre de la protección paterna y el haber visto por vez primera a Jenny Colon en esta misma época, decidirán el destino del hombre y podrá cumplir su gran sueño: viajar. Comienza a escribir *La Reine de Saba*; presenta el drama inconcluso en tres actos *Nicolas Flamel*, aquel alquimista capaz de convertir el mercurio en oro; da a conocer sus primeros ensayos dramáticos *Le Prince des Sots* y *Lara*. Visita el Mediodía francés e Italia, recorriendo Nápoles, Florencia, Roma, Génova, abandonando por fin el deseo de su padre de hacerse médico, igual que él.

Por estos tiempos se le escucha decir que es hijo del emperador Napoleón.

Se instala en un departamento ubicado en pleno centro de París con sus amigos el pintor Camille Rogier y A. Houssaye (a quien Baudelaire le dedica *Pequeños poemas en prosa*), sitio que pronto se convirtió en cenáculo de los jóvenes románticos de su círculo, donde no faltaba Gautier, ni el opio o las musas que los inspiraban. De estos tiempos quedan las siguientes palabras:

Fue en nuestro común alojamiento en donde nos reconocimos como hermanos. En aquel viejo salón, con sus cuatro puertas de doble batiente y su historiado techo restaurado por nuestros amigos pintores, hoy célebres, iban a resonar nuestras rimas galantes, nuestras alegres risas, nuestras locas canciones. El bueno de Rogier sonreía desde lo alto de una escalera mientras pintaba sobre una de las metopas de cristal un Neptuno que se le parecía. De repente los dos batientes de la puerta se abrían con estrépito. ¡Era Théophile! Venía a leernos alguno de sus versos mientras Cydalise, Lorry o Victorine se balanceaban lánguidamente en la hamaca de la rubia Sarah, que estaba tendida a los largo del enorme salón. De vez en cuando uno de nosotros se levantaba e iba a soñar algún nuevo poema, mientras contemplaba desde las ventanas las esculpidas fachadas del museo de Louvre. O bien dirigía varias provocaciones a través de las ventanas del lado opuesto, que daban al callejón, a los ojos españoles de la mujer del comisario, que solía aparecer frecuentemente bajo el farol municipal. ¡Qué felices tiempos! Dábamos bailes, cenas, fiestas de disfraces; interpretábamos comedias en las que Mademoiselle Plessy, que acababa de entrar en la Comedia Francesa, no quiso aceptar el papel de Beatrice de Judelet, y en donde nuestro pobre Eluard nos hacía reír con sus papeles de Arlequín. Éramos jóvenes, felices, a menudo ricos... (Nerval en Lledó, 1989).

Gran aficionado al teatro, desde que ve por primera vez a Jenny Colon asiste fascinado a todas sus representaciones. Es la época de su gran amor por “esta inglesa que tiene la frescura y el perfume de las rosas de Ofelia”. La corteja a través de cartas, firmando como “un desconocido”, hasta que un día decide leerle un drama que ha escrito para ella. Jenny Colon, la musa, acepta el papel otorgado y le dice: “Aunque sea usted tan loco, vuelva a verme”. Él le escribe más dramas, llenándola de aplausos e invierte, por amor al teatro y especialmente por amor a ella, los fondos de la pequeña fortuna heredada en la revista *El mundo dramático*. Sin embargo, un año después, la publicación cesa, dejando a Gérard endeudado y con diversos proyectos pendientes, entre ellos la colosal puesta en escena de *La Reine de Saba*, cuya protagonista sería Jenny Colon.

Ya en la ruina, se muda a casa de Gautier y éste le propone hacer una novela en colaboración, la cual nunca escribieron, no obstante, con el adelanto que el editor les diera viajan a Bélgica. Es un año en el que Gérard sobrevive gracias a algunos trabajos que sus amigos le consiguen. Empieza a escribir con Dumas y en 1837 estrenan *Piquillo*, interpretada por J. Colon. Gérard decide confesarle su amor, aunque prontamente se disuelve su relación. No se saben las causas de la ruptura, sin embargo, existen algunos testimonios de las personas allegadas al poeta que alumbran el escenario:

George Bell procura aclarar esto y habla de un día en que el músico Zimmermann dio una brillante fiesta pero que no se sabe por causa de qué escrúpulo absurdo no quiso invitar sino a actrices... casadas. Impidiendo eso a Jenny su asistencia al acto, se declaró a Gérard, y, supremo capricho, le habló de boda. “Él, cogido de improviso ante una resolución, en la que no había pensado ni en sus horas más locas, quiso reflexionarlo... Y ésta fue la causa de la ruptura” (Gómez de la Serna, 1982: 32).

Pese a dichos testimonios e incluso a las *Lettres a J. Colon* no sabemos qué tan cierto haya sido el desaire de la actriz hacia el poeta. Otra anécdota cuenta que una vez Gautier se encontró a Jenny Colon en Bruselas y le habla de Nerval:

Le he visto sólo una vez –dice Jenny–, cuando me fue a ofrecer especialmente dedicada a mí, una ópera, la *Reine de Saba*, a la que Meyerbeer debía poner música; recibí ramos de flores sin saber de dónde provenían, pero he oído murmurar sobre esa historia de Nerval, a la que no he concedido importancia. No me acusen de haberle hecho sufrir; cuando aquel que ama es mudo, la que es amada es sorda. Diga a su amigo Nerval que yo soy inocente del mal que se me atribuye (Gómez de la Serna, 1982: 29).

Como quiera que haya sido, Nerval y Jenny se separan definitivamente y meses después la actriz se casa con el flautista Louis Marie Leplu. Nerval comienza su vida errante. Viaja a Alemania acompañado de Dumas con la intención de documentarse para dos nuevos proyectos en colaboración: *L'Alchimiste* y *Léo Burckart*; ahí mismo conocerá a la pianista Marie Pleyel, amiga que más tarde intercederá por él ante Jenny Colon. Asimismo, viaja a Lyon, Italia, los Alpes, Ginebra, Mantua y Farney, descubriendo en el viaje una manera de subsistir, ya que comienza a escribir las crónicas de sus viajes muy bien vendidos en la capital francesa.

En 1840 regresa a París y se instala en la casa de Gautier, quien en ese momento viaja por España, no obstante, se vuelve a ir cuando se entera que Jenny Colon presentará *Piquillo* en Bruselas. Se cuenta que Marie Pleyel acuerda una cita para que se encuentren, pero la relación está disuelta irremediabilmente. En el invierno de 1841 sufre la primera crisis. Dice haber visto a una mujer pálida con las cuencas de los ojos vacías e intuye que es su muerte la que se le está presentando. Los límites de la normalidad se ven transgredidos y Nerval es conducido a una casa de locos de la calle Saint-Antoine. En la convalecencia, en la que parece se recupera poco a poco, le escribe a su padre: “Querido papá, ya me permiten leer y escribir y creo haber entrado ya en la curación completa. M. Vallerand, que me vio ayer, estaba muy satisfecho y hemos recorrido el jardín muy alegres” (Nerval en Gómez de la Serna, 1982: 39-41). Meses después muere Jenny Colon. A partir de este momento la vida de Nerval permanece en la difusa línea que separa el sueño de la vigilia.

En enero de 1843 Nerval emprende un largo viaje hacia Oriente. Visita Egipto, Chipre, Esmirna, Rodas, Constantinopla, a los que devuelve el colorido exótico que había ensoñado antes de pisar la aridez de esa tierra ocre, y de esta experiencia nace *Voyage en Orient*. A finales de noviembre va a Italia y tras una breve estancia en Marsella pasa la navidad en Nimes con su amigo C. Rogier. Desde su regreso hasta 1848 reside en París, aunque realiza algunos viajes a Bélgica, Holanda, Londres y los alrededores de Francia. En el ínterin publica los poemas *Le Christ aux Oliviers*, *Vers Dorés* y *Delfica*; estrena la ópera cómica *Les Monténégrins*, y más tarde, en colaboración con Méry, *Le chariot d'enfant*. Por estas épocas conoce a Heinrich Heine (censurado en Alemania y exiliado hasta su muerte en Francia) y traduce sus poemas al francés. En 1851 presenta la edición integra de *Voyage en Orient*, en donde se ve una clara intención de mostrar las escenas de la vida oriental desde un punto de vista más literario que periodístico y un par de meses después estrena un segundo *Fausto*, llamado *L'imaginer de Harlen ou la Découverte de l'imprimerie, drame-légende*, el fracaso rotundo de éste último provoca que los dos volúmenes de *Voyage en Orient* pasen desapercibidos. En este periodo sufre cuatro crisis nerviosas, siendo hospitalizado en las últimas dos (Gutiérrez, 1990).

Viaja a Holanda y posteriormente a Bruselas donde se encuentra con Dumas; publica *Lorély*, *Souvenirs d'Allemagne*, *Les nuits d'octobre*, *La bohème galante* y *Contes et facéties*. Gérard trabaja intensamente en su obra, al respecto Fátima Gutiérrez dice:

Rescata de revistas olvidadas viejos artículos que corrige hasta el agotamiento, redacta nuevas obras, lo

va reuniendo todo en distintos volúmenes en los que, a veces, la falta de unidad temática revela una cierta precipitación. Es consciente de que su enfermedad se agrava, de que los nuevos ataques le impiden escribir al ritmo que desearía, es consciente de que se le agota el tiempo y quiere dejar recogida y ordenada su vida antes del más largo de los viajes (1990).

Durante los meses de febrero y marzo de 1853 vuelve a ser hospitalizado. Publica *Sylvie* –estimada por él como una de sus mejores novelas–; *Les petits chateaux de Boheme*, y en diciembre Dumas presenta *El Desdichado*. Desde 1854, año de intensa actividad creadora –publica *Les filles du feu*, incluyendo *Les Chimères*–, Nerval permanece en un estado de epifanía perpetua que los demás califican de enfermedad y es internado frecuentemente. Viaja por última vez a su amada Alemania y cuando regresa es hospitalizado en la clínica del Dr. Blanche.

La prolongación de mi estancia en ese hospital se debe sobre todo a algunas cosas extrañas que han creído advertir en mi comportamiento. Como soy hijo de masones, me divertía llenando los muros de la ciudad con figuras cabalísticas y pronunciando y cantando cosas prohibidas a los profanos. En fin, ahora creo que he salido ya de todo esto; no deseo a nadie tener que pasar por estas pruebas (Nerval en Lledó, 1989).

Desesperado en su enclaustramiento, Gérard se las ingenia para salir de la clínica y envía una carta a la Sociedad de Autores, logrando quedar en libertad mediante algún artilugio jurídico, pese a que Blanche temía dejarlo suelto. Aunque queda al cuidado de su tía Labrunie, Nerval vagabundea en las calles frías de París. El 1 de enero de 1855 publica la primera parte de *Aurelia*, pero su “pluma está helada en los negros días del invierno” y “la miseria ha hecho que su pensamiento sea un inválido”. La última carta que escribe está fechada el 24 de enero: “Mi buena y querida tía: Di a tu hijo que no sabe que tú eres la mejor de las madres y de las tías. Cuando yo haya triunfado por completo, tú tendrás tu sitio en mi Olimpo, como yo tengo mi sitio en tu casa. No me esperes esta tarde, pues la noche será negra y blanca” (Nerval en Gómez de la Serna, 1982: 54). Al día siguiente, Gérard es encontrado muerto con las últimas páginas de *Aurelia* en sus bolsillos.

Con su muerte Gérard se instala en el sueño eterno.

Nerval, el vidente*

Todo vive en la muerte de cada noche y el poeta, ayudado de los símbolos desvelados en el sueño, recrea el acto mítico a través de la imaginación, engendrada en la reminiscencia del alma, haciendo del hombre un clarividente que recuerda el misterio de la totalidad. El poeta intuye que la experiencia esencialmente individual del sueño, morada de símbolos renovados, representa la posibilidad de una unidad restablecida. Tal como diría Campbell: “el sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado” (1980: 25). Las señales del universo se le presentan a Nerval para evocar en cada cosa del mundo la divinidad olvidada, devolviéndole el universo sagrado del principio, el *in illo tempore* manifiesto en el mito:

El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobrenaturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural» en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día (Eliade, 1973: 18).

La divinidad en sus múltiples rostros le desvela la condición sagrada del hombre, antaño perdida. El regreso a esa realidad *illud tempus* reconoce el retorno a los orígenes, a la edad primordial en que el hombre residía entre los dioses y no existía la muerte. La evocación del Paraíso perdido es la promesa de un encuentro con los seres amados, arrancados por la muerte. Tal como Dante y Apuleyo, Gérard, es iniciado en los secretos de una existencia más allá de la muerte manifestada a través del sueño y el ensueño, en donde se entrelazan el espacio sagrado o sobrenatural, y el espacio profano, común a todos los hombres.

* A partir de este capítulo, se pondrán por separado las citas que, de acuerdo a la naturaleza de la tesis, considero las más importantes de *Aurelia. El sueño y la vida*, aunque éstas no excedan los cinco renglones.

La transformación del hombre a partir de la epifanía dota de sentido el andar de la humanidad en la existencia del sí mismo con la voluntad de trascender lo tangible y entregarse a una realidad que flota a lado en el océano del infinito. Franquear el umbral del sueño para habitar en él, desdibujando la sutil línea entre el sueño y la vigilia, son operaciones mágicas que permiten captar lo invisible y resolver la duda ontológica que lo aqueja:

La duda eterna de la inmortalidad del alma que afecta los mejores espíritus se hallaba resuelta para mí.
No más muerte, no más tristeza, no más inquietud.

El mito como revelación de lo inexpresable a través de los sueños representa la muerte del mundo dado y el nacimiento a una nueva vida, tal es la expresión de Goethe: “Mientras no mueras y resucites de nuevo, eres un desconocido para la oscura tierra”. El poeta, ante la inefable exaltación del misterio, experimenta la muerte de su condición profana e ingresa a la eternidad:

Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un entorpecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el instante preciso en el que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia.

En este sentido, el viaje transitado por Nerval en los senderos del sueño se equipara al sueño iniciático del chamán. La analogía entre el poeta y el chamán es posible en tanto que ambos sufren una metamorfosis a partir de la revelación del mundo de los espíritus. Ser elegido por los dioses para penetrar la noche cósmica, vislumbrando la contradicción original oculta en las cosas, la conjunción del agua y el fuego, de la luz y las tinieblas, del placer y el sufrimiento, de la creación y la destrucción, la fusión sempiterna de los contrarios, la eterna dualidad, o lo que Nicolás de Cusa llamaría la *coincidentia oppositorum*, transforma a quien lo vive en un vidente que le abre al resto de la humanidad el enigma de lo absoluto, permitiéndole restablecer la totalidad fundamental de su ser.

Despertar a ese espacio hace al hombre consciente de una región invisible y etérea que actúa sobre nuestro destino, reintegrándolo a una existencia olvidada en donde se le descubren las posibilidades del ser. “El poeta no es capaz de poetizar hasta que ha perdido la conciencia, y todo entendimiento lo ha abandonado”(Nietzsche, 2001[1871-72]: 140), de tal forma, se libera del mundo impuesto y se convierte en un intermediario entre lo divino y lo humano, un ser volátil que puede transitar ambos

mundos a voluntad, permitiéndole enfrentar la imagen terrible del mundo, convirtiéndose en “el gran maestro del éxtasis” (Eliade, 1960: 20), lo cual faculta “a su alma abandonar el cuerpo para emprender ascensiones o descendimientos al Infierno” (Eliade, 1960: 21). El sueño, pues, se convierte en un portal mediante el cual los espíritus de la realidad aparte se manifiestan y le hacen saber al elegido su “don de ver”, dice Eliade:

Y es que en los sueños se llega a la vida sagrada por excelencia y es donde se establecen relaciones directas con los dioses, los espíritus y las almas de los antepasados. Siempre durante aquéllos es cuando se consigue abolir el tiempo histórico y hallar el tiempo mítico, cosa que permite al futuro chamán asistir al principio del mundo y, por tanto, ser contemporáneo de la cosmogonía como de las revelaciones míticas primordiales (1960: 95).

No obstante, la vocación mística implica errar por un camino lleno de peligros. Las imágenes del sueño asombran de tal forma que nos es más fácil tachar de loco al vidente. El escepticismo de la época no vislumbró la esencia del viaje de Nerval, el loco delicioso. Aunque se dice que hipnotizaba con su voz dulce y melancólica a quien lo escuchaba hablar de sus extraordinarias visiones no se comprendió que no estaba en posesión de la locura, sino que el poeta, en su delirio, forjaba su propio destino, reactualizando una constelación de símbolos y temas míticos observados en diversas culturas, recreando el mito individual.

En sociedades menos contaminadas por la “conciencia de racionalidad”, en donde el espíritu de la naturaleza se transforma en símbolos para ser visibles a quien ha de encarnar en su alma los secretos del universo y a través de su vivencia manifestar lo Uno, tomando conciencia de su situación en el cosmos, la concepción de enfermedad adquiere otro sentido: “Lo que es interesante es la reacción de cada una de las sociedades ante las enfermedades mentales. La locura no constituye una categoría universal: siempre está definida en términos culturales. Aquello que se califica de locura o enfermedad en algunas sociedades puede ser considerada como una manifestación divina” (Clottes & Lewis-William, 2001: 19).

Aurelia es el testimonio escrito de un hombre que profano, en su condición de hombre, penetró el mundo de los espíritus en una época que intentaba redimirse en el misterio pese a su obcecado escepticismo y fue considerado un loco sin los tintes románticos que suelen dársele al adjetivo. Así,

antes de relatar su asombroso viaje, Nerval, el vidente, confiesa:

Voy a tratar de transcribir, a su ejemplo, las impresiones de una larga enfermedad que sucedió totalmente en los misterios de mi espíritu: —y no sé por qué me sirvo del término enfermedad, pues jamás, por lo que toca a mí mismo, me he sentido de mejor salud. A veces, creía mi fuerza y mi actividad redobladas; me parecía saberlo todo y comprenderlo todo; la imaginación me aportaba delicias infinitas. ¿Al recobrar lo que los hombres llaman la razón, habrá que lamentar haberlas perdido?...

El sueño iniciático demuestra el vínculo inseparable entre sueño-hombre-mito que lo guían al encuentro de sí mismo para finalmente regresar a la sociedad como él y no como un imitador de la masa. En este sentido, el poeta en su obra comunica encuentros ancestrales que se expresan con un lenguaje libre. Esta vida nueva, poblada de voces arcanas que resuenan en el interior del hombre, nos dan una imagen del poeta arraigado en lo arcaico, mostrando aquello que “es fundamental para todos nosotros: el nacimiento, el amor, la muerte, el hecho mismo de estar vivos” (Yepez en Miranda, 2007). No resulta sorprendente, pues, considerar que el chamán fue el primero en hacer poesía espontánea. Esto no quiere decir, por supuesto, que Nerval sea un chamán, simplemente existe una relación y ésta estriba en que maneja la lengua con herramientas e intenciones similares a la de los chamanes, revelando un lenguaje simbólico descubierto en el éxtasis, el trance y el mundo sagrado (Miranda, 2007).

Análisis simbólico

El descenso

“Todo viaje puede considerarse un descenso al infierno” (Áviles, 2007). La transformación espiritual de quien se ha atrevido a transitar el inframundo, ahí donde habitan las energías cósmicas, representa el viaje del alma en busca del conocimiento sagrado y conecta el universo personal del hombre con el Todo, y sólo aquel que ose descender las regiones abisales de su ser, descubrirá que la vida misma es en sí el pasaje a una existencia superior.

La idea general de que existe un lugar al que vamos después de morir, refiere ante todo el espacio en donde moran las almas. El acceso a ese “mundo otro” es posible para el hombre que desea dotar de *sentido* su existencia, rebelándose ante la corrupción ineludible de la carne. En el romántico, pues, el

descenso corresponde a lo que Novalis denominó como la exploración del hombre interior, y ha sido tema de poetas y místicos a la invención de un recuerdo arcano, reintegrado primordialmente en el mito.

El descenso recuerda la voluntad del hombre por dotar de significado su universo, de acuerdo a los límites del contexto, y parte de su deseo de fundirse con el Todo. Así, el romántico emprende un viaje que tomará la forma ancestral del descenso al inframundo, en la que el hombre sufre la transformación de su alma, iniciándose así en los secretos del pasado y del futuro. A manera de los antiguos héroes, Nerval explora el mundo de los espíritus en busca de la vida eterna, en donde la muerte no representa el fin, sino el comienzo de una existencia inmortal.

Sería reconfortante creer que nada que haya tocado la inteligencia se ha perdido y que la eternidad preserva un tipo de HISTORIA UNIVERSAL que puede ser percibida por el ojo del alma como un divino sincronismo, iniciándonos acaso algún día en la ciencia de aquellos que puede captar con una mirada todo el futuro y todo el pasado (Durand, Exploración de lo imaginal).

Aurelia, obra del sueño, describe a manera de testimonio el asombroso y desgarrador viaje iniciático de Nerval, reactualizando los símbolos que han acompañado el imaginario del hombre a lo largo de su existencia y con los que se le revela su destino divino. El viaje por el mundo de los espíritus representa la búsqueda que va de las tinieblas del mundo profano a la luz (Cirlot, 2010: 464) lleno de pruebas, tales como la aparición de su doble, la pérdida de la mujer amada y su estancia en el manicomio, que el iniciado debe pasar en busca de las respuestas añoradas. Como en toda iniciación, cuenta con la intervención de fuerzas benéficas: sus antepasados e Isis, que lo conducirán en un camino inmerso en una constelación de símbolos; y “funda un mundo nuevo sobre las ruinas del derruido” (Nietzsche, 2001[1871-72]: 112). Por tal motivo, en un intento por bosquejar el mito del hombre más que por desentrañar la vida del escritor, me abocaré estrictamente a la obra como un estudio del alma humana en busca de la trascendencia.

El presente análisis se enfocará en los diversos símbolos del sueño que conducen a Nerval a la revelación suprema a través del viaje del héroe: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se encuentra con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus

hermanos” (Campbell, 1980: 35). Este viaje se muestra como un descenso a las regiones más profundas del ser, al llamado inframundo, colmado de símbolos que devienen sueño iniciático, “cargado de eficacia mágica y destinado a introducir en otro mundo por un conocimiento y un viaje imaginarios” (Chevalier & Gheerbrant: 2007). De tal forma, el héroe exalta la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación- iniciación- retorno: una separación del mundo impulsado por fuerzas superiores; la adquisición del conocimiento supremo; y “el regreso a la vida para vivirla con más sentido”.

Desde las primeras páginas de *Aurelia* se tiene la certeza de estar presenciando la transformación del mundo. Cada cosa en él: el perdón, los números, la noche, la locura, conquistan un nuevo significado, como si fueran portadores de un mensaje secreto, sólo adivinado por el protagonista. La noche, la muerte, la puerta, la caída del ángel, la estrella, el doble, entrevistados en el espacio onírico son los símbolos a estudiar en este análisis, y posibilitan la construcción de dos temas míticos fundamentales para el hombre: el descenso al inframundo y la creación del cosmos; mostrándole que vida y muerte son caras de la misma moneda. La búsqueda de la inmortalidad en el rostro de la diosa, transfiguración de la amada y la madre, transmuta el ser del poeta en la iniciación sagrada.

Separación, la noche, el sueño y la muerte

El relato que marca el inicio de lo que el narrador denominaría “una larga enfermedad que sucedió totalmente en los misterios de mi espíritu” comienza cuando el protagonista, al que llamaremos Nerval, sufre ante el desprecio de la mujer amada por una causa no dicha, pero de la que él se sabe culpable. Con su pena a cuestas se entrega a la vida de bohemio, intentando olvidar con “vanas embriagueces” su amor por Aurelia. Pero, como las coincidencias del destino individual no son azarosas, más bien son causas que influyen secretamente el destino de los hombres todos, Nerval vuelve a encontrarse con ella.

Creí ver el perdón del pasado; el divino acento de la piedad daba a las simples palabras que me dirigió un valor inexpresable, como si algo de la religión se mezclara a las dulzuras de un amor hasta entonces profano, y le imprimiera el carácter de la eternidad.

El feliz acontecimiento abrió la esperanza de un próximo encuentro, sin embargo, unos días antes de que esto sucediera tuvo que viajar a París. Una de esas noches, mientras caminaba por la calle, se le

presentó la espectral aparición de una mujer pálida con la cavidad de los ojos hueca, ante lo cual piensa: “¡es su *muerte* o la mía que se me anuncia!” (1942: 8).

La contemplación de la noche inmensa “pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito” (Bachelard, 2010 [1957]: 220). Sin embargo, antes de que esta sensación de ya no pertenecer al mundo lo convierta en un intérprete de las señales del universo, la muerte, silenciosa y calma, representa la voluntad de adentrarse en los secretos del espíritu más que a una casualidad. La repentina conciencia de muerte no será una coincidencia debida al azar, sino a la certidumbre de una muerte ineludible, germinada en la íntima felicidad, surgida a partir del beatífico perdón y la promesa de un encuentro futuro con el ser amado.

Palabra a palabra presentimos que nos serán desvelados los misterios de un espíritu que atormentado y, al mismo tiempo, seducido por la muerte, se entrega a ella, al encuentro de un destino divino. En cierta forma, el perdón sagrado de la amada y posteriormente la muerte en el rostro de ésta, le revelan que lo que intuye como la muerte no es más que deslizarse hacia el mito y tal como Orfeo, desciende en busca de un amor que no puede realizarse en la tierra. La huella imborrable del destino final repercute hondamente en el espíritu del poeta y constituye el impulso dinámico a partir del cual funda, en su calidad de demiurgo, un cielo nuevo y una tierra nueva (Durand, 2004).

Esta noche, de la que emerge un nuevo mundo, Nerval tiene un sueño que le confirma sus sospechas: morirá.

La puerta

El mito vivo del hombre en donde el misterio de la totalidad se revela al poeta como un *aleph* a través de la puerta entreabierta del sueño, hacen de Nerval un iniciado. El símbolo de la puerta, en su dualidad, entre lo que está afuera y lo que está adentro, posibilita la entrada al mundo interior. Gérard, convencido del valor profético del sueño, se refiere a ese umbral que al ser atravesado nos muestra una doble existencia, un mundo oculto y diferente al de la realidad, o, como él mismo diría, “una segunda vida”. La efusión del sueño en la vida real es posible en tanto el poeta decide recorrer los senderos nocturnos del ser. El umbral que separa y, a su vez, es acceso a la conciencia onírica, posibilita la aventura del alma en busca de la revelación suprema.

No he podido entrar sin estremecerme en esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible.

“La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (Bachelard, 2010 [1957]: 261). En cuanto a la referencia de si la puerta es de marfil o de cuerno, Nerval alude a una antigua creencia griega en la que los sueños pueden llegar a través de dos puertas; la de marfil es la de las imágenes ilusorias, es decir, los sueños falsos; y las de cuerno traen los sueños verdaderos, aquellos mensajes de valor premonitorio (Homero, 1921[s. VIII a.C]).

El ángel de la melancolía

Erraba por un vasto edificio compuesto de muchas salas, de las cuales unas estaban consagradas al estudio, otros a la conversación o a las discusiones filosóficas. Me detuve con interés en una de las primeras, donde creí reconocer a mis antiguos condiscipulos. Las clases continuaban sobre los autores griegos y latinos, con ese rumor monótono que parece una plegaria a la diosa Mnemosine. Pasé a otra sala, donde tenía lugar conferencias filosóficas. Tomé parte en ellas por algún tiempo, luego salí a fin de buscar mi alcoba en una especie de hostería con escaleras inmensas, llena de viajeros atareados. Me perdí varias veces en los largos corredores, y, al atravesar una de las galerías centrales, fui sorprendido por un extraño espectáculo. Un ser de una estatura desmesurada – hombre o mujer, no sé– revoloteaba penosamente arriba del espacio y parecía debatirse entre nubes espesas. Falto de aliento y de fuerza, cayó en medio del patio oscuro, desgarrando y ajando sus alas a lo largo de los tejados y balustradas. Pude contemplarlo un instante. Estaba coloreado por tintes rojizos, y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Vestido con un traje largo de pliegues antiguos, parecía el ángel de la Melancolía de Albrecht Durer. No pude contenerme y lancé gritos de terror, que me despertaron sobresaltado (1942: 8-9).

El ángel de la melancolía ya no observa pasivo el taller de geometría, como en la obra de Durero, que alumbrado por el sol negro contempla con cierta displicencia el infinito, sino que la imagen alada cae del espacio en el templo de Mnemosine. Como bien sabemos, el sentimiento melancólico fue un estado del alma recurrente en el romántico y refiere “la angustiosa experiencia del romántico perdido en la inmensidad de un mundo que no entiende, de un universo abismático que ningún orden rige, donde el azar todo lo gobierna y de nada responde” (Yañez, 1993: 29). De tal forma, la melancolía

de los románticos y la del ángel “es esencialmente «ilimitada», en el sentido tanto de lo inconmensurable como de lo indefinible, y por eso mismo no se contenta con gozarse en la autocontemplación, sino que busca una vez más la solidez de la aprehensión directa y la exactitud de un lenguaje para «realizarse»” (Panofsky, Klibansky, & Saxl, 1991).

La caída

Las alas de la figura femenina en ambas representaciones revelan su origen divino, no obstante, en la primera, aparentemente, es un ser paralizado ante el espectáculo del mundo, y en la segunda el ángel se precipita al suelo. El vuelo pesado del ángel y su dramática caída en el recinto de la sabiduría, simboliza la potencia perdida de poder atravesar los límites del gran organismo misterioso. El obcecado escepticismo del hombre dedicado a recitar de memoria el conocimiento, aunque éste sólo sea obra de la repetición, olvida, obnubilado por su corta visión, que existe una realidad invisible. La caída interior que experimenta el poeta ante la imagen onírica simboliza la desacralización del mundo, la muerte de todo aquello que nos vincula con la divinidad. Nerval, ante tal espectáculo, despierta horrorizado. Tal como dice Durand: “en ese maniqueo que es el gran poeta romántico, la ascensión descansa en el contrapunto negativo de la caída” (Durand, 2004: 133) y en esta escena se perpetua la representación del hombre caído de su inmortalidad primordial y, al mismo tiempo, representa la escisión entre el hombre y la mujer, es decir, la aparición de la muerte en un rostro parecido al de Aurelia es un símbolo directo de la muerte del principio femenino en el ser (Ciriot, 2010: 320), sublimado en el amor hacia la mujer: “La mayor parte de los románticos pensaban que el amor nos permite conocer el universo y apropiarnos de él mediante un anhelo interminable de lograr ser uno con otra persona, o con la humanidad, o con el cosmos como un todo” (Singer en Chaves, 2005: 186).

La estrella

El sueño lo prepara para su muerte: visita a sus amigos y mentalmente se despide de ellos, habla con elocuente sabiduría como si lo supiera todo. Camina sin perder de vista la estrella de su destino, lugar de unión de los amantes antes de la caída, y espera el momento en que su alma abandone al cuerpo.

Los que me esperan están en esa estrella. Son anteriores a la revelación que has anunciado. ¡Déjame reunirme con ellos, pues aquella a quien amo les pertenece y es allí donde debemos encontrarnos! (1942: 10)

El deseo de continuidad reside en cada partícula del poeta que ante la aniquilación de la vida, se eterniza. En este contexto, el fulgor de la estrella en la noche de la que emerge el mundo, es la guía y puerto de su destino porque es ahí donde su alma perdurará. La esperanza en la vida eterna lo conduce al cielo, donde inalcanzable y secretamente reside el sentido de la existencia. El ojo del poeta ahora mira con los ojos del alma y el astro aparece cargado de un nuevo significado. Guía, destino, esperanza, inmortalidad son las palabras que se asocian a este símbolo, estableciendo un puente entre el mundo terrenal y el celestial.

La idea de que las estrellas están relacionadas íntimamente con el destino humano es anterior a la astrología. Cuando el hombre descubrió que el movimiento de las estrellas se podía predecir, se dio cuenta de que quizá también el destino del hombre podía ser guiado por algún orden divino. Sintió de esta manera que ya no era un juguete de los dioses, pues para él, después de todo, las estrellas lucían proclamando que cada vida individual estaba relacionada con un modelo divino, ofreciéndole la esperanza de que los acontecimientos de la vida diaria (aparentemente fortuitos) fuesen parte de un esquema universal lleno de significado. A través de la empatía con las estrellas, el hombre dejó de sentirse juguete del destino y empezó a sentir la inspiración de un destino propio. Es como si las brillantes estrellas fueran pequeñas ventanas u ojos a través de los cuales el hombre pudiera mirar hacia la eternidad (Nichols, 2009: 414).

El deseo de alcanzar una realidad oculta para los simples mortales se convierte en el impulso vital que determinará la voluntad de franquear la línea divisoria entre el sueño y la vigilia, tal esfuerzo trae consigo visiones delirantes en las que Nerval se percata de una doble existencia, una segunda vida que se desarrolla a la par, sin ser ajeno al mundo externo. Justo al experimentar la sensación del desdoblamiento entre la visión y la realidad, en la penumbra de la cárcel intuye la presencia de su doble.

Me estremecí recordando una tradición muy conocida en Alemania que dice que cada hombre tiene un doble, y que cuando él lo ve, la muerte está cercana (1942).

Nuevamente la angustia por la muerte invade el ser del poeta.

Iniciación, en busca de la inmortalidad

A partir de ahora, la vida de Nerval se desarrolla en dos planos: el sueño y la vigilia, sin embargo, no

son universos separados, sino que ambos constituyen las mitades de uno solo. El tránsito del alma por las regiones abisales del ser le revela que “el Universo está de noche”, ahí donde se desdibujan los límites del mundo corpóreo se contempla el universo entero, lo visible y lo invisible. La noche precede el advenimiento de una conciencia superior y poco a poco reaparecen los símbolos sagrados que le devolverán los poderes perdidos en el misterio de su espíritu: “fue la noche el inmenso seno donde se engendran las revelaciones —a él regresaron los dioses— en él se durmieron para, en nuevas espléndidas formas, reaparecer un día ante el mundo transformado” (Novalis en Ochoa, 2006: 61).

En la profundidad del ser manan las aguas del conocimiento y es preciso descender al abismo interior si aspiramos fusionarnos con el cosmos. La noche en su inmensidad lo devuelve al origen mítico y comienza a crear su propia historia:

Si no pensara que la misión de un escritor es analizar lo que siente en las circunstancias graves de su vida, y si no me propusiera un objeto que creo útil, me detendría aquí, y no trataría de describir lo que sentí después de una serie de visiones insensatas quizá, o vulgarmente enfermizas...(...) La sola diferencia para mí entre la vigilia y el sueño era que, en la primera, todo se transfiguraba a mis ojos; cada persona que se acercaba a mí, parecía cambiada; los objetos materiales tenían una especie de penumbra que modificaba su forma, y los juegos de luz y las combinaciones de colores se descomponían, de manera que me mantenían en una serie constante de impresiones que se ligaban entre sí, y con las cuales el sueño, más desprendido de elementos exteriores, continuaba su probabilidad (1942: 15).

Las alas del alma

El sueño ahora lo transporta a las orillas del Rin. Se encuentra en la habitación de un tío, pintor flamenco, muerto un siglo atrás. De repente sale del reloj cucú un pájaro que comienza a hablarle de sus antepasados, de épocas diferentes, como si estos no hubieran muerto. Nerval reconoce la voz de su tío, misma que le advierte sobre una pintura en donde una mujer mira imantada un ramo de nomeolvides. Este pasaje en donde los espíritus de los muertos adoptan formas de animales le hace entrever al poeta que la muerte del cuerpo no representa el fin del ser, sino su transformación, manifestándose como entes protectores. La idea de que el ave encarna el alma de su tío nos remite inevitablemente al antiguo Egipto en donde se creía que las almas de los difuntos tomaban forma de pájaro. Más cercano al contexto de nuestro poeta, Víctor Hugo escribe:

Amo. Oh vientos, echad al invierno.
Las llanuras están perfumadas.
En el bosque de Aser el pájaro parece
un alma en la enramada
...
Como si planease en el aire que me llama.
Y como si tuviera un alma
hecha con plumas de pájaro.

El cuerpo sutil al liberarse de la pesadez terrenal toma la forma de ave, haciendo de estos seres alados intermediarios entre el cielo y la tierra, es decir, entre el espacio de los hombres y el de los dioses, razón por la cual, el ave en sí, es símbolo ascensional. Si seguimos a Durand cuando dice que “no es al sustantivo a donde nos remite un símbolo, sino a un verbo” (2004: 136) observamos, tal como Bachelard, que el ala es la racionalización del deseo de volar: “El ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres. Nuestra alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene en esta vida interior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero, más rápido que el del pájaro” (Toussenel en Bachelard, 1982[1943]: 88-89). Así, en relación con el ángel de la melancolía precipitado hacia el suelo, el pájaro representa la ascensión a una realidad espiritual superior, por lo cual Durand concluye: “De tal modo que puede decirse, finalmente, que el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el pájaro animal sino el ángel, y que toda elevación es isomorfa de una purificación, por ser esencialmente angélica” (Durand, 2004: 139).

Después de ese singular encuentro con el pájaro cucú, cree “caer en un abismo que atravesaba el globo terrestre” y es transportado al interior de la tierra. “El mismo Nerval –dice Cirlot– considera que esos fondos a que desciende tienen una calidad biológica y que son de una materia medio espiritualizada” (2010: 464).

La casa, morada de almas

El espíritu de su tío se traslada al cuerpo de un viejo que cultiva la tierra. El viejo lo acompaña a una casa en donde antaño estuvo el hogar de sus padres y “donde se hallaban sus tumbas”. Ese retorno a la patria materna, a la morada, lo devuelve a los bellos tiempos de su infancia. Aunque al entrar no reconoce en ella la casa que habitó en la niñez, intuye que es la existencia en otro tiempo de esa misma casa: “Toda casa es más que un “lugar donde se vive”, es un ser vivo” (Durand, 2004: 251).

Ahí lo reciben con afecto personas en las que ciertos rasgos le recuerdan a sus familiares arrancados por la muerte.

El símbolo de la casa, ligado al reencuentro con sus difuntos, es imagen del macrocosmos, o gran mundo, reflejado en el microcosmos, o pequeño mundo (Nerval, 1942: III). Es decir, la casa como imagen de nuestro primer mundo representa “la intimidad tranquilizadora” (Durand, 2004: 252) y, al mismo tiempo, es morada de las almas. El soñador averigua que la casa ancestral no sólo guarda su ser más profundo, sino que es reflejo de un mundo superior, en donde las almas coinciden después de abandonar el cuerpo. A través del sueño, se le revela al poeta romántico la vida oculta del alma: “el alma traspasa espesas tinieblas, más allá de las cuales ve cara a cara ciertos misterios o disfruta de las más dulces visiones; conversa con apariciones, hacen que le abran las puertas de un mundo maravilloso (Guérin en Béguin, 1994: 423).

Su tío lo recibe afectuosamente y le comunica mentalmente que la tierra es el lugar en donde confluyen los destinos de todos los hombres. Nerval se da cuenta que los espíritus de los hombres que creíamos perdidos para siempre habitan en torno nuestro y que en ese lugar maravilloso se guardan las imágenes del “mundo que hemos habitado”, un mundo poblado de símbolos que hablan de la unión inseparable de la vida y la muerte.

Me parecía ver una cadena ininterrumpida de hombres y mujeres en quienes yo estaba y que eran yo mismo; los vestidos de todos los pueblos, las imágenes de todos los países aparecían distintamente a la vez, como si mis facultades de atención se hubieran multiplicado sin confundirse por un fenómeno de espacio análogo al de tiempo que concentra un siglo de acción en un segundo (1942: 20).

Esa doble existencia revelada en el sueño no admite dudas para Nerval: los espíritus de los hombres pertenecen a una realidad etérea a la que será posible acceder una vez que hayamos cumplido una misión en la vida corpórea. Ese mundo de los espíritus visto en otras culturas como el inframundo, como el lugar al que vamos después de la muerte, es el lugar en donde el poeta se reúne con las almas de su familia espiritual.

No es, pues, extraño observar que en la casa, el héroe encuentre los seres protectores que le darán la ayuda sobrenatural: “Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la

jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar” (Campbell, 1980: 70). A partir de este momento, tal como Dante, Nerval será instruido y acompañado por la figura arquetípica del guía.

El guía, camino al Paraíso perdido

Como en todos los sueños, las imágenes se transforman y ahora Nerval se ve a sí mismo caminando por las calles de una ciudad desconocida en compañía de su guía que ha cambiado de aspecto, ahora es un joven que más que transmitir recibe de él las ideas. La función del guía es la de conducir al iniciado por el mundo de los espíritus. No sólo lo orienta respecto a esa otra realidad, sino que lo protege de los peligros que se suscitan, y el tiempo que permanece junto a él lo provee de consejos y amuletos que necesitará para cuando llegué el momento de continuar solo.

Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de la guardia y de la dirección une en sí mismo todas las ambigüedades del inconsciente, significando así, el apoyo de nuestra personalidad consciente en ese otro sistema, más grande, pero también la inescrutabilidad (sic) del guía que se hace seguir por nosotros, con peligro de todos nuestros fines racionales (Campbell, 1980: 73).

En la visión de Nerval el guía está representado por su amado tío, quien lo lleva a esa región paradisíaca donde la armonía aún no se rompe y permanece guardada en la reminiscencia del sueño. Dice Campbell:

Lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benigna del destino. La fantasía es la seguridad, la promesa de que la paz del Paraíso, que fue primero conocida dentro del vientre materno, no ha de perderse; que sostiene el presente y está en el futuro tanto como el pasado (es omega y es alfa), que aunque la omnipotencia parezca amenazada por los pasajes de los umbrales y despertares a la vida, la fuerza protectora está siempre presente dentro del santuario del corazón y existe en forma inmanente dentro o detrás de las extrañas apariencias del mundo (1980: 72).

Los senderos de la ciudad habitada por “hombres que parecían pertenecer a una nación particular; su aspecto vivo, resuelto, el acento enérgico de sus facciones, me hacían pensar en esas razas independientes y guerreras de los países de las montañas o de ciertas islas no frecuentadas por

extranjeros” (Nerval, 1942: 22) conducen a la cima de una montaña donde, rodeado de una naturaleza exuberante, se encuentra el jardín primordial:

Son, me dijo mi guía, los antiguos habitantes de la montaña que domina la ciudad y sobre la que estamos en este instante. Largo tiempo han vivido, sencillos de costumbres, amantes y justos, conservando las virtudes naturales de los primeros días del mundo (1942: 23).

La nostalgia del Paraíso perdido, la reminiscencia de un tiempo lejano en donde el hombre vivía en armonía con las fuerzas del universo es común a los poetas románticos. Renace la imaginación mítica y el conocimiento del sueño es imprescindible para remontar la cadena infinita de los recuerdos y, así, experimentar su situación primordial, cuando “no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo interior imaginario” (Béguin, 1994: 481).

La maravilla de encontrarse en un lugar sagrado donde vive una raza feliz es apenas interrumpida por la presencia de un hombre vestido de blanco que lo amenaza con un cuchillo. Nerval intuye que tal vez esos espacios están vedados al resto de los mortales y que quizás él no es más que un extraño al que se le están revelando secretos de otra naturaleza, su guía interviene para que aquel se aleje. En este momento, no hay obstáculo alguno que le impida reconocer a Nerval que se encuentra frente al pueblo sobre el que está fundada la civilización.

Desafiando siempre las olas invasoras de las acumulaciones de razas nuevas, vivían allí, sencillos de costumbres, amantes y justos, diestros, firmes e ingeniosos, y pacíficamente vencedores de las masas ciegas que habían invadido tantas veces su heredad. ¡Y cómo! ¡Ni corrompidos, ni destruidos, ni esclavos! ¡Puros a pesar de haber vencido la ignorancia! ¡Conservando en la abundancia las virtudes de la pobreza! (...) Esas personas eran tan bellas, sus rasgos tan graciosos, y el brillo de su alma se transparentaba tan vivamente a través de sus formas delicadas, que inspiraban todas una especie de amor sin preferencia ni deseo, resumiendo todas las embriagueces de las pasiones vagas de la juventud. No puedo expresar el sentimiento que experimenté en medio de esos seres encantadores que me eran caros sin conocerlos. Eran como una familia primitiva y celeste, cuyos ojos sonrientes buscaban los míos con dulce compasión. Me puse a llorar con lágrimas ardientes, como el recuerdo de un Paraíso perdido (1942: 24-25).

La existencia de un mundo anterior en el que los hombres participaban de la divinidad de los dioses

ha invadido la imaginación colectiva desde épocas inmemoriales. El sueño de Nerval vivifica el *in illo tempore*, el tiempo mítico de la inmortalidad, en donde está reconciliado con la naturaleza, habla con las aves y después de bajar al mundo de los espíritus, asciende a una ciudad celestial enclavada en la montaña, símbolo de la unión entre el cielo y la tierra, y observa la vida de los hombres antes de la caída, resucitando en su ser más profundo la divinidad perdida. La caída, de acuerdo a la investigación de Eliade, es un mito encontrado en diversas culturas arcaicas. La ruptura entre el cielo y la tierra, hace que el hombre, como castigo, desconozca su propia naturaleza: la inmortalidad, la comunión con el Cielo y la facultad de entender a los seres de la naturaleza, le son arrebatadas (Eliade, 1961: 77).

Siendo un extranjero en ese hermoso lugar, a pesar de él mismo, tiene que regresar al mundo al que pertenece, “el mundo de arriba”. Su condición profana le impide la permanencia en ese lugar sagrado. No obstante, los acontecimientos del sueño le desvelan la eternidad del alma.

Los que amaba, parientes, amigos, me daban signos precisos de su existencia eterna, y ya no estaba separado de ellos sino por las horas del día. Esperé las de la noche en una dulce melancolía (1942: 26).

El sueño representa el viaje del héroe en busca de la inmortalidad del alma. La muerte para el romántico es la suprema iniciación de la cual resucitará y la vida tendrá sentido. Así, la muerte es la posibilidad de una nueva vida: “Ahora sé cuándo vendrá la última mañana, cuando dejará la Luz de ahuyentar a la Noche y al Amor; cuando el dormir, ya eterno, no será sino un único sueño inextinguible” (Novalis en Béguin, 1994: 267). La existencia de la nada en Nerval, transmutada por el sueño, ahora es la posibilidad de ingresar al lugar sagrado donde habitan los muertos amados.

El sueño fatídico: Aurelia ha muerto

Otro sueño constata su presentimiento de inmortalidad. Se encuentra en la mansión de su abuelo, nuevamente vemos el regocijo de Nerval ante la imagen de la casa. Ahí están tres mujeres en las que identifica los rasgos de distintas personas –parientas y amigas– de su vida terrenal. Una de ellas le habla y Nerval se ve a sí mismo vestido con “trajecito café, de forma antigua, totalmente tejido de agujas con hilos tendidos como los de la tela de una araña”, vistiéndolo para la prueba más dura.

Otra se levanta y camina hacia el jardín. Él la sigue. Nerval advierte que la mujer comienza a

transfigurarse en la naturaleza exuberante del lugar hasta desvanecerse. El poeta sigue los rastros de la mujer y el jardín se transforma en un cementerio, donde encuentra el busto petrificado de ésta. La epifanía recuerda la *coincidentia oppositorum* como principio fundamental del universo: “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente” (Breton en Durand, 2004: 217). Sin embargo, esta *conjectio* no deja de perturbar al poeta y representar en sí el destino fatídico anunciado en el sueño: Aurelia ha muerto. A partir de ahora a Nerval no le cabe la menor duda de que las almas liberadas del cuerpo se reúnen en el mundo revelado en los sueños.

De allí en adelante estaba seguro de la existencia de un mundo donde los corazones amantes vuelven a encontrarse (1942: 30).

Mito cosmogónico

La delgada línea que hay entre el sueño y la vigilia aunada a la muerte de Aurelia, le valieron a Nerval su ingreso a una casa de salud. Ahí, en una aparente “recuperación mental”, comienza a pintar a su amada como si ésta fuera una divinidad, tal como se le había aparecido en su sueño. Poco a poco, los relatos albergados en su memoria, los fragmentos de sueños, las figuras, comienzan a crear una “historia del mundo” que se remonta al origen de éste, el cual fue posible por la armonía de las energías que formaban el universo.

Cada una de las culturas que conforman la gran comunidad humana tiene su propia cosmogonía, y su función es situar al hombre en el cosmos: explicar su razón de ser y el sentido de su existencia. Para Campbell, el ciclo cosmogónico es la revelación imprescindible en el viaje del héroe y establece sus fases: emanaciones, el nacimiento de la virgen y la transformación del héroe. En este sentido, nuestro héroe, Nerval, es transportado hasta el mismo instante de la creación.

Emanaciones

Me creí transportado a un planeta oscuro donde se debatían los primeros gérmenes de la creación. Del seno de la arcilla blanda, aún se erguían palmeras gigantescas, euforbios venenosos y acantos trenzados en torno a los cactus; las siluetas áridas de las rocas se elevaban como esqueletos de ese bosquejo de creación, y réptiles asquerosos serpenteaban o se enroscaban en medio de la inextricable red de vegetación salvaje. La pálida luz de los astros iluminaba solamente las perspectivas azulosas de ese extraño horizonte; mientras que, a medida que estas creaciones se formaban, una estrella más

luminosa extraía de ellas los gérmenes de su claridad.

Luego los monstruos cambiaban de forma, y, despojándose de su primera piel, se erguían más potentes sobre patas gigantescas; la enorme masa de sus cuerpos rompía las ramas de las malezas, y, en el desorden de la naturaleza, se entregaba a combates en que yo mismo tomaba parte, porque tenía un cuerpo tan extraño como el de ellos. De pronto una armonía singular resonó en nuestras soledades, y parecía que los gritos, los rugidos y los silbidos confusos de los seres primitivos se modularan de allí en adelante según ese tema divino.

Nos encontramos frente al relato de la creación del mundo, es decir, frente al acontecimiento asombroso de la vida. A la par del caos que presencia la evolución monstruosa de esos seres, una estrella se alimenta de la esencia de cada creación, alumbrando el oscuro firmamento con su brillo enriquecido. El poder de esta emanación divina, proveniente de la naturaleza, posibilita que en algún momento de esa existencia grotesca resuene la melodía que opera el milagro de comunión entre el microcosmos y el macrocosmos, y que las formas comiencen a cambiar vertiginosamente, dándole significado a un mundo sinsentido. Si bien para Eliade el mito cosmogónico expresa la creación del mundo a partir del vacío, en esta cosmogonía recreada por Nerval se parte de un universo primitivo indiferenciado, tal como para los mesopotámicos (Cagni, 2005: 27).

El nacimiento de la virgen

¿Quién había hecho este milagro? Una diosa radiante guiaba en estos nuevos *avatares* la evolución rápida de la humanidad. Se estableció entonces una distinción de las razas que, partiendo del orden de los pájaros, comprendía también a las bestias, a los peces y a los reptiles: eran los divos, los peris, los ondinos y las salamandras; cada vez que moría uno de estos seres, renacía inmediatamente bajo otra forma más bella y cantaba la gloria de los dioses (1942).

Es interesante observar que en esta cosmogonía es la mujer quien restablece el orden de esa vida monstruosa e informe, pensamiento opuesto a la visión patriarcal judeocristiana, remitiéndonos así a antiquísimas historias de la creación en donde el mundo nace de la diosa creadora, por medio de la cual, “el Espíritu generador del mundo pasa a la múltiple experiencia terrena a través de un medio transformador: la madre del mundo” (Campbell, 1980: 268). En este sentido, es inevitable pensar en las estatuillas del Paleolítico, consideradas las más antiguas invenciones de aquellos hombres, vestigios de la Gran Madre como principio creador del universo.

Entre las obras más antiguas del arte figurativo hay que mencionar, junto a las sencillas incisiones de animales, sobre todo algunas figurillas esculpidas. Se trata de las denominadas figurillas de Venus, ya sean esculturas propiamente dichas o de bulto redondo, como la famosa «Venus de Willendorf» (Baja Austria) o en relieve, como la «Mujer con cuerno de bisonte» de Laussel (Dordoña), cuya interpretación va desde la personificación del deseo de fecundidad, pasando por la representación de la Magna Mater como **Madre Tierra**, hasta el ídolo de un culto a la **madre primera** (Lurker, 2000).

La mujer al atestiguar el misterio del nacimiento repite el misterio de la vida misma y como madre del mundo representa “la donación y protección de la vida, así como la muerte y la regeneración” (Gimbutas, 1997: 41). “Por consiguiente –dice Durand- en todas las épocas, y en todas las culturas, los hombres imaginaron a una *Gran Madre*, una mujer maternal hacia la cual regresan los deseos de la humanidad. Con seguridad, la Gran Madre es la entidad religiosa y psicológica más universal” (Durand, 2004: 242).

El derrocamiento de la diosa

En algún momento de la vida de los pueblos, la diosa fue excluida de los mitos de la creación, imponiéndose un nuevo mito en el que el dios hombre constituye el fundamento de la creación. Si en el Paleolítico la diosa representa la concepción del mundo, ahora los mitos bajo los que se rige la cultura son masculinos. Tan es así que en la cultura occidental, las religiones del mundo actual parten de la idea de la que Dios es iniciador de la civilización, sin que sea posible encontrar el mito de la diosa. Si bien hacia el 4500 a.C. se fecha la imagen más temprana del matrimonio sagrado, poco a poco, se va confinando su poder creador (Baring & Crashford, 2005: 103).

El viaje de Nerval al instante primordial de la creación, recupera la imagen de la diosa creadora y benefactora. Conforme transcurre el relato, la diosa es silenciada por el dios civilizador y pronto las creaciones manadas de la melodía sagrada llamados *Elohim*, palabra hebrea que designa la divinidad, fundan el mito del Dios todopoderoso al que se le debe el nacimiento “del cielo y de la tierra, de lo visible y lo invisible”⁵ y que al ser animados por el aliento de la diosa, son de la misma naturaleza divina.

“El gran dios padre Yahvé-Elohim creó el cielo y la tierra en el comienzo, y lo que dijo así fue, y vio

⁵ Credo Niceno-Constantinopolitano

que era bueno. A diferencia de cualquier dios anterior, este dios crea y gobierna solo: no tiene linaje, familia, madre, esposa ni hijo. El mundo que hace y contempla no proviene de su cuerpo, sino de su palabra. La divinidad transustancial e irrepresentable llega a los seres humanos a los que ha creado a su imagen como voz incorpórea (Baring & Crashford, 2005: 474).

En cierta forma, la melodía de la diosa es sofocada por la palabra del Dios. En su obra, Baring y Crashford sitúan históricamente la degeneración de la diosa: “Pronto quedó claro que a partir de la mitología babilónica (c. 2000 a.C.) la diosa comenzó a asociarse casi exclusivamente con la «naturaleza» como fuerza caótica que debe ser sometida. El dios, por su parte, adoptó el papel de someter o poner orden en la naturaleza desde su polo contrario, el del «espíritu»” (2005: 12).

En el sueño de Nerval, son cuatro los *Elohim*, cada uno guía sobre una raza. Sin embargo, uno de ellos creó una quinta raza a la que llamó *Afrites*, palabra árabe que deriva de *efrit* que significa genio, y se convirtieron en los amos del mundo relegando a las otras razas al sur de la tierra.

Estos nigromantes, desterrados al confín de la tierra, se habían puesto de acuerdo para transmitirse el poderío. Rodeado de mujeres y de esclavos, cada uno de sus soberanos se había asegurado la facultad de renacer bajo la forma de uno de sus hijos. Su vida era de mil años. Al acercarse su muerte, cabalistas prominentes los encerraban en sepulcros bien custodiados donde los alimentaban con elixires y sustancias conservadoras. Largo tiempo aún, ellos guardaban las apariencias de la vida; luego semejantes a la crisálida que hila su capullo se dormían cuarenta días para renacer bajo la forma de un tierno niño que era llamado más tarde a gobernar el imperio. Entretanto, las fuerzas vivificantes de la tierra se agotaban en nutrir esas familias, cuya sangre, siempre la misma, inundaba nuevos retoños (1942).

El diluvio

Empero, sobrevino el cansancio de la eternidad y una plaga diezmó las fuerzas de estas razas inmortales para salvar al mundo. En el relato, Nerval continúa la tradición judeocristiana heredera del mito sumerio del diluvio. Aunque el hecho del “diluvio universal” tiene resonancia histórica en gran parte del mundo, es necesario resaltar la importancia simbólica de este acontecimiento que devuelve la tierra a un estado virginal de donde surgirá el ser regenerado. Para Eliade, este símbolo revela:

cómo la vida puede ser valorada por una conciencia distinta de la humana... la vida humana aparece como una cosa frágil que hay que reabsorber periódicamente, porque el destino de todas las formas es

disolverse a fin de poder reaparecer. Si las formas no fuesen regeneradas por su reabsorción periódica en las aguas, se desmoronarían, agotarían sus posibilidades creadoras y se extinguirían definitivamente. Las ruindades, los pecados, acabarían por desfigurar a la humanidad; vacía de formas y de fuerzas creadoras, decrepita y estéril, ésta se debilitaría. En lugar de la regresión lenta a formas subhumanas, el diluvio trae la reabsorción instantánea en las aguas, donde los pecados se purifican y nace la nueva humanidad regenerada (Eliade en Chevalier & Gheerbrant, 2009: 420).

En la versión de Nerval, el que las mismas fuerzas de la naturaleza inundaran la tierra para librarla de su corrupción y regenerarla, continúa la misma tradición: el diluvio es el castigo divino impuesto a los hombres por rebelarse a los dioses, rechazando así el destino para el cual fueron creados. Dicho acontecimiento deviene ruptura entre el mundo sagrado y el hombre. Cumpliéndose así lo propuesto por Campbell: el ciclo cosmogónico se establece bajo el principio dual de la creación: la destrucción.

La constelación de Orión abrió en el cielo las cataratas del agua; la tierra demasiado cargada con los hielos del polo opuesto, dio media vuelta sobre sí misma, y los mares, desbordando sus playas, refluyeron sobre las altiplanicies de África y Asia; la inundación penetró las arenas, llenó las tumbas y las pirámides y, durante cuarenta días, un arca misteriosa se paseó sobre los mares llevando la esperanza de una nueva creación (1942).

De la constelación de Orión, en donde los egipcios veían la figura de Osiris, manan las aguas que anegaran la tierra atravesada por el Nilo. La desaparición de los mitos paganos trae consigo un nuevo culto. En este sentido, el símbolo del diluvio es el eslabón entre los antiguos cultos y el nacimiento de “la humanidad regenerada” encarnada en Noé, el justo, sobreviviente del cataclismo universal. Este pasaje del antiguo testamento, como ya se dijo, proviene del mito sumerio en el que se narra cómo Enlil, el Creador, ordena el exterminio de todos los hombres con las aguas del cielo y aunque su intención era desaparecer todo, sobrevivió –de acuerdo a la epopeya de Gilgamesh- el sabio Utnapishtim, a quien le fue encomendado la conservación de cada una de las especies del mundo, convirtiéndose así en el nuevo padre de la humanidad.

En el mito de Nerval, tres de los Elohim y un hombre con su descendencia en una barca, sobrevivieron al diluvio. Comenzó una nueva era. Por un lado, la descendencia de Noé trabajaba por un porvenir justo y piadoso y, por otro, los nigromantes se guardaban de la luz del día, esperando el momento para sembrar la discordia entre los hombres. En este punto del relato cosmogónico, la diosa

es atormentada por designio de sus hermanos.

Únicamente veo, sobre un picacho bañado por las aguas, a una mujer abandonada, que grita con los cabellos en desorden, debatiéndose contra la muerte. Sus ayes lastimeros dominaban el mundo de las aguas... ¿Fue salvada? Lo ignoro. Los dioses, sus hermanos, la habían condenado; pero encima de su cabeza brillaba la estrella de la tarde que vertía sobre su frente rayos ardientes (1942).

La fuerza minada de la diosa sugiere la condición humana tal como la conocemos. Desde su destierro observa con dolor la cruenta relación entre los hombres, e iluminada por la estrella de la tarde, aguarda el tiempo sagrado, antes de la ruptura.

En todas partes moría, gemía o languidecía la imagen doliente de la Madre eterna. (...) ¡Cuántos años aún debería sufrir el mundo, porque es preciso que la venganza de aquellos eternos enemigos se renueve bajo otros cielos! (1942).

El doble

Por la mejoría de su espíritu, Nerval abandona la casa donde sus visiones habían concebido la creación del mundo y la eterna batalla entre el bien y el mal a la que la humanidad está destinada por un episodio originado en el principio de los tiempos. Sin embargo, sufre una recaída cuando ciertos encuentros le hacen recordar la muerte de Aurelia y se culpa por haber traicionado su recuerdo con vanos amoríos. “Me vino la idea de interrogar al sueño”, pero Aurelia había desaparecido de ellos. Ahora sus sueños le presentan imágenes sangrientas, como si el mundo ideal vislumbrado antes de la cosmogonía en la que Aurelia era la reina, se hubiera habitado por una raza fatal. En uno de ellos ve al mismo hombre que lo atacó con un cuchillo en la “Ciudad Misteriosa”, vestido como un príncipe de Oriente. Nerval se precipita hacia él amenazándolo, pero cuando el otro voltea se da cuenta con terror que es él mismo.

¿Pero quién era ese Espíritu que era yo mismo y existía a la vez fuera de mí? ¿Era el doble de las leyendas, o ese hermano místico que los orientales llaman *ferouir*? (1942).

Es hasta este momento de la historia cuando el doble hace su aparición más contundente. Si bien ya había hecho acto de presencia en dos ocasiones anteriores: en el pasaje donde está encarcelado y ve llegar a sus amigos para liberarlo, descubriendo con horror que ellos lo confunden con otro igual a él,

al que sólo reconoce por la voz; y en la “ciudad misteriosa”, cuando es atacado por un extraño, sin reconocer de quién se trata; es hasta este pasaje que el poeta descubre que ese extraño misterioso es él mismo.

Desde su primer encuentro y gracias al malentendido de sus amigos, al sacar a otro de la cárcel y no a él, Nerval admite la indiscutible existencia de su doble y recurre a su bagaje de conocimientos para identificarlo, de tal manera, la figura del doble representa un mal augurio que significa una muerte próxima –tal como en la leyenda alemana–, o, al contrario, el hermano místico de los orientales, o aquel personaje de un cuento de Gautier que pelea toda una noche contra un desconocido que es él mismo.

La figura del doble ha poblado la imaginación desde épocas remotas; el hombre al ver su sombra bajo el sol, o su reflejo en un espejo o en el agua⁶, ha concebido esta imagen como el alma o una parte vital de sí mismo (Frazer en Cirlot, 2010: 424), “el tema del doble aparece tempranamente en la psique humana. Es antes que nada una defensa ante la muerte. El tema es que dentro de nuestro cuerpo habita un alma inmortal” (Estañol, 2009). Ante la insoslayable fatalidad de la muerte, el hombre siente la necesidad de explorar el sentido de la vida y recurre a su imaginación para luchar contra el impecable tiempo. El alma concibe la trascendencia de lo meramente físico y le otorga al hombre la posibilidad de imaginar un destino.

En Nerval, la existencia del alma y de un mundo en donde éstas habitan ya no se cuestiona. Él ha estado ahí. No obstante, la epifanía deviene discordia. Si bien, en un momento existió la armonía entre la divinidad y el hombre, ahora la diosa desde su destierro llora la tragedia humana. La eterna dualidad de los contrarios le revela que “el mundo inteligible es el doble del mundo real” (Gusdorf en Durand, 2004: 188). Así, la imagen del doble no sólo admite la existencia de un espíritu del mundo –dual, por lo tanto– sino, también, la escisión del ser, representada en la figura del doble.

Lo que el hombre ha percibido como la existencia de un ser igual a sí mismo, representa, en los símbolos que nutren esta imagen, el desdoblamiento del ser, ya sea visto como la lucha espiritual entre lo que somos a la luz del día y lo que somos bajo los párpados, o como la dualidad visible, tal

⁶ Dice Durand: “en los bambaras, el cuerpo del doble humano, el *dya*, es ‘la sombra sobre el suelo o la imagen en el agua’”. (2004: 104)

como los gemelos. En cualquiera de los casos, se muestra el carácter ambivalente de una pareja: yo y el otro, alma cuerpo, mujer hombre, luz tinieblas, sagrado profano, hombre dios, bien y mal, “c’est en somme l’expression du dualisme et de complémentarisme universel” (Chevalier & Gheerbrant en Rouisse, 1983: 2)

El romanticismo no puede pensarse sin el principio de dualidad, de esta forma el recurso literario del doble es apreciado en cuanto expresa la materialización del lado misterioso y oculto del ser humano. Jean Paul, a quien se le atribuye el término *doppelgänger* «se llama doble a la gente que se ve a sí misma» (Tollinchi: 51), nombra esta imagen psíquica de antecedentes arcaicos y es una de las figuras emblemáticas de los románticos, entre ellos, Hoffmann, Nodier, Byron, Gautier, Nerval. En este último, el motivo del doble constituye una de sus obsesiones y se presenta en tres de sus obras: *Viaje a Oriente*, *Sylvie* y *Aurelia*, no obstante, dicha figura se manifieste en formas variadas. Por ejemplo, en *Viaje a Oriente*, el doble aparece vinculado al héroe y nos encontramos, al igual que en *Aurelia*, la idea del combate primitivo entre los poderes celestiales eternamente enemigos. En *Sylvie*, está ligado a las tres heroínas, en las que el narrador busca desesperadamente la imagen única de la mujer amada. Y, finalmente, en la obra que nos atañe, *Aurelia*, la imagen del doble está hermanado al «yo», de tal forma que el héroe y el narrador se funden en un solo ser (Rouisse, 1983: 16-17), y, de manera ejemplar, simboliza la reconciliación de los contrarios, sin embargo, antes de que esto suceda el poeta observará en este personaje a su enemigo.

La idea de que hay dos almas en un cuerpo le hace suponer, de acuerdo a sus lecturas, que él mismo está habitado por una doble naturaleza: el bien y el mal.

¿Asidos al mismo cuerpo, ambos por una afinidad material, quizá uno esté prometido a la gloria y a la dicha; el otro a la destrucción y al sufrimiento? (1942)

Lo que en Nerval es apenas una suposición respecto al desdoblamiento del alma, en Fausto ya es una fatídica conciencia de su ser dividido:

Hay en mi dos almas y la una tiende siempre a separarse de la otra: la una: apasionada y viva, está apegada al mundo por medio de los órganos del cuerpo; la otra, por el contrario, lucha siempre por disipar las tinieblas que la cercan y encaminarse hacia las mansiones celestiales (Goethe, 2010[1808]:

56-57).

Finalmente, la dolorosa certeza de saber perdida a Aurelia le hace pensar que él está destinado al sufrimiento y el otro a la dicha, y, así, el doble es percibido como un enemigo irreductible que pretende adueñarse de la vida del propio narrador. De pronto, escucha el alboroto que precede a una fiesta: la celebración de una boda mística en la que Aurelia se casará con el sicofante y no con él. Hay amigos que lo consuelan, pero incluso a ellos los ve como dobles: “las dos partes de sus almas se separaban también con respecto a mi, una afectuosa y confiada, otra como herida de muerte en lo que a mí se refería”. Nerval no puede permitir que el otro tome su lugar y resuelve luchar contra el espíritu fatal. Por consiguiente, el doble es la encarnación funesta “à la fois figuration mythique du mal absolu” (Constans en Rouisse, 1983: 84).

Un genio perverso había tomado mi lugar en el mundo de las almas; para Aurelia, era yo mismo, y el espíritu desoldado (sic) que vivificaba mi cuerpo, debilitado, desdeñado, ignorado por ella, se veía para siempre destinado a la desesperación y la nada (1942).

Emplea todas sus fuerzas en penetrar los secretos del sueño para combatir sin tregua al doble, sabiendo que esto resultará, inevitablemente, fatal para uno u otro (Rouisse, 1983: 83). Con esta voluntad onírica, Nerval accede al sueño en donde se resolverá su destino. Llega a un casino donde en una de las salas se celebrará la boda de Aurelia con el otro, los invitados sólo esperan al novio para que dé comienzo. Nerval, furioso, hace un escándalo porque imagina que aguardan al intruso y no a él. En su arrebato intenta quitar a uno de los presentes un cetro incandescente, pero no puede. La gente se burla de su impotencia.

Entonces, retrocedí hasta el trono, con el alma llena de un infinito orgullo, y levanté el brazo para hacer un signo que me parecía tener una potencia mágica (1942).

El grito de una mujer, un grito proveniente del mundo de los vivos, lo despierta. En cierta forma, Nerval sospecha que el sueño es la llave que descubrirá los secretos del mundo de los espíritus, y por eso mismo considera que las fuerzas del mundo invisible hicieron resonar el grito para que no pudiera acceder a ellos.

Y como siempre, la osadía de penetrar el mundo espiritual, transgrediendo los límites de la existencia profana, es castigada.

¿Qué había yo hecho? Había turbado la armonía del universo mágico de donde mi alma extraía la certidumbre de la existencia inmortal. ¡Estaba ahora maldito quizá por haber querido penetrar el temible misterio ofendiendo la ley divina; no debía esperar ya sino su cólera y su desprecio! Las sombras irritadas huían lanzando gritos y trazando en el aire círculos fatales, como las aves al acercarse la tempestad (1942).

La expulsión

¡Perdida por segunda vez! Así comienza la segunda parte de su relato. En ese mundo distinto donde era posible encontrarse con el alma de su amada, había fracasado. Aurelia, engañada, se desposó con el impostor que había ocupado su lugar en el mundo de los espíritus. Con el destino en contra, Nerval clama al Dios de Aurelia que la muerte no sea la nada. No obstante, su razón le impide renegar del conocimiento de las civilizaciones que el tiempo ha arrojado y entregar su fe a un solo Dios.

“El árbol de la ciencia no es el árbol de la vida!” ¿Sin embargo, podemos nosotros arrojar de nuestro espíritu lo que tantas generaciones inteligentes han vertido en él de bueno o de funesto? (1942).

La duda espiritual que el personaje sufre entre lo aprendido en todos esos años y la creencia en el Dios cristiano, “perdido en su propia inmensidad”, lo sumen en una profunda desesperación, ya que no puede huir de la razón humana, lo que, en sí mismo, significaría “poner en duda su origen divino”. La discordia entre la religión temible y a la vez el deseo de redimirse en ella, representa la batalla espiritual del autor. Por un lado, sabe que es el Dios de Aurelia y, por otro, la idea que él se había formado del mundo le impiden abandonarse a ese Dios.

Sin embargo, al visitar a un amigo enfermo, éste le refiere que en el momento más álgido de su mal, se le reveló la visión suprema, comunicada por su propio espíritu y al que le preguntaba dónde estaba Dios:

“Dios está en todas partes: está en ti y en todos. Te juzga, te escucha, te aconseja; es tu *yo* que pensamos y soñamos juntos, y ¡nunca nos hemos separado, y somos eternos! (1942).

La falta de Dios en su vida, no sólo lo aleja definitivamente de alcanzar el mundo de los espíritus tan

añorado, sino la imposibilidad de reunirse con Aurelia. Así, la ausencia de Dios le descubre una falta más grave: “Comprendo, me dije, he preferido la criatura al Creador; he deificado mi amor y he adorado, según los ritos paganos, a aquella cuyo último suspiro fue consagrado a Cristo”. Así, el perdón de la mujer se transfigura en el perdón de Dios y vislumbra que el usurpador, su *doble*, es su propia divinidad, el hermano místico que deseaba mostrarle el camino de la redención verdadera y al que consideró un ente enemigo. En este sentido, la figura del doble es reivindicada en el texto y parece conducir a las imágenes de reconciliación y unidad, no obstante, Nerval siente que todo está arruinado y esa noche el sueño le confirma su perdición:

Me encontraba en un salón desconocido y conversaba con alguien del mundo exterior. Un espejo muy alto se hallaba detrás de nosotros. Echando casualmente una ojeada hacia él, me pareció reconocer a Aurelia. Parecía triste y pensativa; de pronto, sea que ella saliera del espejo, sea que, pasando por la sala se hubiera reflejado un instante antes, su figura dulce y querida se halló cerca de mí. Me tendió la mano, dejó caer sobre mí una mirada dolorida y me dijo:

–Nos volveremos a ver más tarde... en la casa de tu amigo (1942).

En el mismo sueño, Nerval se dirige a casa de su amigo, él sabe que Aurelia lo espera ahí. El camino es desolado e intrincado y trata de descubrir un sendero más “suave”. Cierta hora le hace presentir a Nerval que *ella* se ha perdido. La figura de Aurelia se le reveló como el ángel intercesor que habría de conducirlo a la salvación, pero ya es demasiado tarde, e incluso ella, muerta, tendría que pagar por las faltas de él mismo y en su desesperanza reconoce que la pesadumbre de su espíritu se debe a las culpas acumuladas a lo largo de su vida.

Hay demasiado orgullo en pretender que el estado de espíritu en el que estaba fuera causado únicamente por un recuerdo de amor. Digamos más bien que involuntariamente yo ornaba con él los remordimientos más graves de una vida locamente disipada en la que el mal había triunfado con frecuencia, y de la que no reconocía las faltas sino sintiendo los golpes de la desgracia (1942).

Aunque sabe que el sueño le abre al hombre una comunicación con el mundo de los espíritus, éste sólo le presenta visiones fatídicas y vislumbra que gran parte de su sufrimiento lo ha causado él mismo con sus propios actos en la tierra. En uno de estos sueños se le aparece quien fuera su nodriza y le reclama no haberla visitado en sus últimos días de vida, aclarándole el por qué le ha sido negado el perdón divino: “–No has llorado a tus viejos ancestros tan ardentemente como has llorado a esa

mujer. ¿Cómo pretendes esperar perdón?” En las transformaciones súbitas de ese sueño, también se le comunica que ha fallado la prueba, la que Dante y Apuleyo habían conquistado.

¡Esto estaba hecho para enseñarte el secreto de la vida, y no has comprendido. Las religiones y las fábulas, los santos y los poetas estaban de acuerdo para explicar el enigma fatal, y tú has interpretado erróneamente... ahora, es demasiado tarde! (1942).

Después de este sueño, nada del mundo de los vivos le interesa. Un amigo intenta distraerlo y viaja con él. En uno de sus paseos Nerval reconoce en una pordiosera los rasgos de Aurelia. Nerval piensa que tal vez el espíritu de Aurelia se encuentre en aquella y se siente contento por haberle dado unas monedas. La dicha de haber ayudado a una desconocida, despierta en él una posibilidad de conquistar la redención.

He usado mal de la vida; pero si los muertos perdonan, es sin duda a condición de que uno se abstenga para siempre del mal, y de que reparará todo el mal que ha hecho anteriormente. ¿Será posible?... Desde este instante, tratemos de no hacer mal, y devolvamos el equivalente de todo lo que podamos deber (1942).

Dios ha muerto

No obstante, ese designio de hacer el bien, en un intento por reparar el mal causado a lo largo de su vida, se complica por el mismo mal que envuelve a la sociedad. La misma batalla que libran los poderes celestiales enemigos en el mundo de los espíritus, es la misma que se libra en el interior del hombre. La pena lo invade y recorre las calles parisienses. Encuentra un sacerdote y decide confesarse, pero por alguna razón éste no accede. Desesperado entra a una iglesia y se arrodilla frente a la virgen en busca del perdón añorado, sin embargo, un presentimiento en su interior le dice: “La virgen ha muerto y tus plegarias son inútiles”, o, como diría en su poema más famoso, “mi sola estrella ha muerto” (Nerval, *El desdichado*).

De momento vio fundirse las estrellas del firmamento “Creí que los tiempos se habían cumplido, y que llegábamos al fin del mundo anunciado en el Apocalipsis de San Juan”. Había llegado tarde a la salvación. Tal como en el último libro de la Biblia, las estrellas se apagaron oscureciendo el universo y este fin del mundo sería el comienzo de una noche terrible, una era sin Sol. Va a su casa y duerme, cuando despierta ve la luz del día, pero de alguna forma él sabe algo que el resto de los mortales no:

Cristo ya no existe y es necesario prepararse para morir. Es internado en una casa de salud.

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía. Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía. La religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia (Paz, 1974).

En Nerval, la muerte de dios representa el fin del mundo, sin esperanza de resurrección. Un vagar de almas, abandonadas a la incertidumbre de un destino profano. La divinidad ha desaparecido y esto encarna la peor pesadilla: la vida nueva, vista como el mundo de los espíritus, se ha perdido para siempre y sólo queda la nada, y sumándose al grito desesperanzador de Jean Paul:

Dieu est mort! Le ciel est vide...
Pleurez! Enfants, vous n'avez plus de père

Nerval en *Le Christ aux oliviers* anuncia:

Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!
Le dieu manqué à l'autel où je suis la victime...
Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!

Ya muerto Nerval, la ausencia de Dios también resuena en la voz de Víctor Hugo:

Le monde est à tâtons dans son propre néant.
Dieu n'est pas! Dieu n'est pas! Désespoir.

El retorno, la redención

Después de su recuperación viaja. Ya en París “fui hacia San Eustaquio, donde me arrodillé piadosamente ante el altar de la Virgen pensando en mi madre. Las lágrimas que vertí aliviaron mi alma”. Esa misma tarde cayó una lluvia torrencial y Nerval piensa que el fin de los tiempos ha llegado; nuevamente observamos el mito del diluvio, pero ya no en la ensoñación del poeta, sino como un hecho irremediable que habrá de sufrir la humanidad.

El agua se elevaba en las calles vecinas; descendí la calle de San Víctor, y, con la idea de detener lo que yo creía la inundación universal, arrojé en el lugar más profundo el anillo que había comprado en San Eustaquio. Casi al mismo instante la tempestad se calmó, y un rayo del sol comenzó a brillar (1942).

La coincidencia vislumbrada como un designio divino, restablece el poder del acto mágico, llenando de esperanza su espíritu: “Me pareció que era la consagración del perdón de los cielos” y en el sueño de esa noche se le revela la diosa:

Soy la misma María, la misma que tu madre, la misma también que bajo todas las formas has amado siempre. En cada una de tus pruebas he abandonado una de las máscaras con las que cubro mi rostro, y pronto me verás tal como soy... (1942).

La última vez que se le presentó la figura mítica de la diosa, ésta lloraba el porvenir del hombre escindido por las fuerzas celestiales enemigas en “el mito cósmico y universal, donde su destino particular, del cual los hechos reales no eran sino el símbolo, se torna a la vez imagen del destino de la humanidad” (Béguin, 1987: 32), reconociendo en el prodigio el halo de divinidad que da sentido a la vida de los hombres. La visión encantadora lo transporta a un frenesí y piensa que ya no hay muertos, y que él mismo es semejante a un dios con el poder de curar. Sin embargo, el delirio termina y al verse, una vez más, en una casa de locos, se da cuenta que “todo había sido ilusión hasta allí”, no obstante, se entrega al pensamiento de Isis y acepta con resignación las pruebas que hasta ese momento ha sufrido.

La transformación del héroe

Ahora sabe que tiene una misión e intuye que las personas que lo rodean también viven en función de los poderes celestiales, de un órgano absoluto que depende de las buenas o malas acciones de cada ser en el mundo. “Me parecía que mi papel era restablecer la armonía universal por arte cabalístico y

buscar una solución, al evocar las fuerzas ocultas de las diversas religiones”. Nerval, llevado por una genuina fe en las almas del mundo, comienza a observar que el universo es una totalidad, encarnada en cada ser del mundo y en las correspondencias secretas de estos.

Me juzgaba como a un héroe viviendo bajo la mirada de los dioses; todo en la naturaleza tomaba aspectos nuevos, y voces secretas salían de la planta, del árbol, de los animales, de los insectos más humildes, para prevenirme y darme valor.

¿Cómo he podido existir tanto tiempo, me decía, fuera de la naturaleza y sin integrarme con ella? Todo vive, todo obra, todo corresponde; los rayos magnéticos, emanados de mí mismo o de los demás, atraviesan sin obstáculo la cadena infinita de las cosas creadas; es una red transparente que crea el mundo, y cuyos hilos desligados se comunican de vecino a vecino hasta los planetas y las estrellas. ¡Cautivo en este instante sobre la tierra, converso con el coro de los astros que toman parte en mis dichas y dolores! (1942).

Sus recuerdos del mundo antiguo le han confirmado lo que el mito cosmogónico le reveló: el mundo es un compuesto de almas en donde el bien y el mal “establecen la serie dichosa o fatal de la que depende el porvenir”. Bajo la providencia de Isis, vislumbra, al fin, que el sentimiento religioso es uno y cada manifestación de éste en el hombre trasciende el espíritu profano, elevándolo a la divinidad. Sin el temor que hasta entonces le habían infundido sus visiones, reflexiona sobre su vida actual y de sus existencias pasadas, y alejado de la culpa, regocijado en el ala de la diosa, Nerval se reconoce como un hombre bueno y que en esta correspondencia de almas, quizás siempre lo había sido.

Llevé mis pensamientos hacia la eterna Isis, madre y esposa sagradas; todas mis aspiraciones, todas mis plegarias se confundían en ese nombre mágico, y me sentía revivir en ella, y a veces se me aparecía bajo la figura de la Venus antigua; a veces, también, con los rasgos de la Virgen de los cristianos (1942).

Isis, la diosa de los mil nombres, esposa y hermana, adorada en Egipto y más tarde por griegos y romanos, “aparece en la diversidad de sus imágenes o epifanías. De acuerdo con esta variedad era la diosa vaca que da la leche; la diosa de las serpientes de las aguas primigenias; la diosa estrella Sirio, que ocasionaba la inundación del Nilo; la fértil diosa cerdo; la diosa pájaro; la diosa del inframundo, cuyo hálito daba vida a los muertos; la diosa del árbol de la vida, que ofrecía el alimento y el agua de la inmortalidad; la diosa de las palabras de poder; la tierna y atenta madre de Horus, su hijo; y constituía la imagen de toda la humanidad como diosa del trono, sobre cuyo regazo soberano se

sentaba el rey, su hijo recién nacido” (Baring & Crashford, 2005: 265), imagen que más tarde desembocaría en la Virgen María, último eslabón en esta cadena de transmisión. Empero, la imagen funesta de la diosa eterna condenada por sus propios hijos, no lo abandona:

-He aquí, me dije, lo que ha producido el poder otorgado a los hombres. Poco a poco han destruido y cortado en mil pedazos el tipo eterno de belleza, de tal modo que las razas pierden más fuerza y perfección... (1942).

Sumido en estos pensamientos, su médico lo lleva frente a “un joven, ex soldado de África, quien hacía seis semanas se negaba a tomar alimento”. Nerval siente una infinita ternura y pone toda su atención en él.

Me dediqué a amarlo a causa de su desdicha y abandono, y me sentí elevado por esa simpatía y por esa piedad. Me parecía, colocado así entre la vida y la muerte, como un intérprete sublime, como un confesor predestinado a oír esos secretos del alma que la palabra no osa transmitir o no puede relatar. Era el oído de Dios sin mezcla de pensamiento ajeno (1942).

Unido a él por el infortunio y hasta cierto punto olvidándose de sí mismo para emplear toda su energía en la recuperación de éste, Nerval, sin sospechar quién es el joven paciente, lo considera un ser de otro mundo y comienza a comunicarle sus pensamientos mientras lo toma de las manos, con sus cabezas unidas; hasta que un día, su compasión rindió frutos y el joven pronunció una palabra: “No quería creerlo, y atribuí a mi ardiente voluntad ese principio de alivio”.

Esa noche tuvo un sueño. Se encontraba en una torre, sólo ocupado en subir y bajar por ella; ya cuando sus fuerzas sucumbían, se le apareció un espíritu que tenía las mismas facciones del hombre al que había dado sus cuidados y al que en el sueño llamó Saturnino. Mientras caminaban en un campo iluminado por las estrellas, Saturnino puso su mano en la frente de Nerval e inmediatamente se le presentó la divina diosa:

La prueba a que estabas sometido ha llegado a su término; esas escaleras sin fin que te cansabas de bajar o subir, eran los mismos ligamentos de las antiguas ilusiones que embargaban tu pensamiento, y ahora recuerda el día que imploraste a la Virgen santa y en que creyéndola muerta, el delirio se

apoderó de tu espíritu. Era preciso que tu voto le fuera llevado por un alma simple y liberada de las ligas terrestres. Esa alma ha llegado cerca de ti; y es por eso mismo que he podido venir a darte valor (1942).

En cierta forma, Gérard ve en este joven al hermano místico, su doble espiritual, que encarna la salvación y que vino una segunda vez en forma de alma para permitir la redención de sus pecados y la prueba final, lo cual “le permite reintegrarse a la vida contemporánea, y servir allí de transformador humano de los potenciales demiúrgicos” (Campbell, 1980: 286). Así, a partir de este último sueño, Nerval, resuelve fijar el sueño y descubrir su secreto:

¿Por qué no, me dije, forzar al fin estas puertas místicas, armado con toda mi voluntad para dominar mis sensaciones en lugar de soportarlas? El sueño ocupa la tercera parte de nuestra vida. Es el consuelo de las penas del día o la pena de sus placeres; pero jamás he sentido que el sueño fuera un reposo. Tras un entorpecimiento de unos minutos, una nueva vida empieza, libertada de las condiciones de tiempo y espacio, y semejante, sin duda, a la que nos espera después de la muerte (1942).

Esta es la historia de Nerval.

Epílogo

Esto no se acaba hasta que se acaba

Dar punto final a una investigación de casi tres años aunque supone el éxito de la tesista, no representa en sí el fin del sueño. Por tanto, “concluir” como tal, no disipa la incógnita que el sueño despierta cuando abro los ojos. Hago esta aclaración desde mi propia subjetividad, aunque suene a pleonasma, porque ¿qué tesis humanista no está plagada de la interpretación de quien la escribe? En este sentido, fue necesario observar el sueño desde mi experiencia onírica para encontrarle sentido a la incógnita suprema ¿para qué el sueño? Digo suprema porque pareciera que sólo está ahí para mostrarnos una dimensión absurda, sin pies ni cabeza, e incluso, algunas veces, agradecemos despertar de esa realidad que puede tornarse terrorífica, y aunque el hombre de carne y hueso sospeche vagamente su importancia, muere sin saber absolutamente nada de él. Tal vez, esta sea la razón principal que me aventuró a la exploración del fenómeno onírico y su incidencia en el destino humano.

Es cierto que la mayoría de las veces los sueños se desvanecen sutilmente con la irrupción de la realidad que, como un fuerte viento, despeja las imágenes oníricas cual si fueran nubes, no obstante, ¿cuántas veces no hemos despertado con esa ligera inquietud que proporcionan los sueños asombrosos e inolvidables, aquellos que muestran paisajes inauditos y acciones que no obedecen a las reglas de la naturaleza, tal como la conocemos en vigilia? No sólo eso, el sueño tiene la cualidad de mostrar el universo íntimo del hombre que sueña. No hay ningún sueño igual a otro. En eso radica la complejidad de su estudio, por ello, aunque exista un registro de la vida diurna para comprender el andar histórico del hombre, se ha echado en falta el conocimiento del acontecer onírico en su fabulación, siendo ésta parte inherente al hombre que, al momento de expresar el sueño, lleva a cabo el acto de creación, mismo que puede juzgarse sempiterno, inagotable, ya que en donde haya un hombre soñando, está latente su voluntad creadora, aboliendo el tiempo histórico, la vida lineal.

En este sentido, conforme transcurría la investigación, se vislumbró que el lenguaje simbólico, manado del sueño, daba la posibilidad de advertir los alcances de la imaginación como facultad del alma y, por consiguiente, como instauradora de la realidad, es decir, en su potencial creador. Así, uno de los propósitos logrados fue observar que la imaginación es la capacidad humana de formar imágenes ausentes, extraídas del mundo dado, palpable y, al mismo tiempo, de clarificar ese orden,

transgrediendo la realidad en tanto la modifica, de modo que el hombre no es un ente pasivo ante los acontecimientos que lo rodean, su imaginación interviene sobre la naturaleza para crearse un mundo y una explicación de ese mundo, de tal manera que la imaginación es la expresión del pensamiento; revela lo que no existe, prescindiendo de la conceptualización para anunciar lo indecible; el término, pues, puede emplearse como fantasía, invención, representación del mundo material, memoria, locura, arte, apariencia de lo verdadero, ausencia... El hombre adquiere conciencia de sí y del mundo que lo rodea a través de la imaginación, haciendo de éste su propia imagen, razón por la cual podemos definirlo como *homo imaginans*, es decir, aquel que se descubre en cada una de las acciones que realiza el hombre, ya que imaginar, como tal, conlleva en su sentido más elemental la percepción ordinaria del mundo, es decir, su reconocimiento y, a su vez, en su función más compleja y rica, transgrede la realidad porque la modifica, ve lo invisible, representa lo irrepresentable, inventa y, en este sentido, la imaginación es pensamiento de lo posible antes que de lo real.

En este contexto, el Romanticismo se muestra como el escenario ideal para definir los alcances del sueño y el mito como formas de la imaginación, ya que el romántico penetrará el mundo corpóreo con la intención de encontrar el ánima que lo motiva, emprendiendo un viaje hacia la noche insondable de su alma, a través de un retorno hacia los mitos y, al mismo tiempo, creando los propios: la noche, el sueño, el inconsciente. El romántico, pues, evocará lo que está oculto a los cinco sentidos pero no al alma, manifestando una exaltación espiritual provocada por la urdimbre secreta del cosmos que reside en el ser infinito: “Soñamos con viajes a través del Universo; pero ¿es que no está ya el Universo en nosotros?” (Novalis, 2007[1800]).

La sensación de que somos parte de una misteriosa realidad que nos sobrepasa, sume al hombre romántico en la angustia de la condición humana y, al mismo tiempo, lo fascinan las diversas señales que como poeta está destinado a descifrar, aunque tenga que perecer en el intento, tal como Nerval, quien en *Aurelia* descubre los signos ocultos del universo para revelarnos que el inconsciente y el sueño son portadores de un “Destino incognoscible”. *Aurelia*, obra del sueño, describe a manera de testimonio el fascinante y desgarrador viaje iniciático de Nerval, reactualizando los símbolos que han acompañado el imaginario del hombre a lo largo de su existencia y con los que se le revela su destino divino. El viaje por el mundo de los espíritus representa la búsqueda que va de las tinieblas del mundo profano a la luz (Cirlot, 2010: 464).

La supuesta realidad, basada únicamente en los datos sensibles, no es la única, hay más. Nuestra conciencia dispone de *otros* estados que nos permiten acceder a esa misma realidad desde diversas perspectivas, desde un sentir nuevo, y el hombre romántico se arrojará a esos estadios del alma para intentar conocerse a sí mismo, ya que esto significará conocer el universo.

Así, el *homo imaginans* elige instalarse en el sueño, es ahí donde presiente que se encuentra el espíritu creador de la naturaleza. Libre de las apariencias de la superficie, el romántico entablará comunicación con una realidad infinita; la íntima relación del poeta con su fuero interno le revelan otras dimensiones en donde el verdadero Yo, sumergido en un mar de visiones, despojado de la materia, advierte una imagen insospechada de sí mismo y del mundo corpóreo. La divinidad del cosmos que reside en el ser fulgurará noche a noche en el abandono voluntario de sí mismo en el sueño nocturno. El sueño, en cada uno de los visionarios contemplados en esta obra, sugiere diversos significados: contemplación extática, la delirante conmoción del mito, confabulado en el lenguaje onírico; la región de los espíritus vaticinadores que en otros es el firmamento, el lugar donde se revela el misterio del ser. En cualquiera de estos casos, el sueño es el vehículo mediante el cual Dios se manifiesta.

En este sentido, el viaje transitado por Nerval en los senderos del sueño se equipara al sueño iniciático del chamán. Aunque dicha semejanza podría parecer absurda y metodológicamente inadmisibles, al leer *Aurelia* no sólo asombra la abundancia de imágenes que remiten a diversas culturas, sino la extraordinaria semejanza que hay entre Nerval y los hombres que encarnan lo sagrado, no estamos ante dos fenómenos distintos, pese a las diferencias culturales. La analogía entre el poeta y el chamán es posible en tanto que ambos sufren una transformación, a partir de la revelación del mundo de los espíritus; lo más maravilloso es observar cómo los símbolos, desde su propia lógica, desentrañan la presencia de un mundo prodigioso, donde se guardan todas las historias, todo lo que el hombre es capaz de imaginar.

Nerval fue considerado un enfermo, no se podía creer que insistiera en encarnar héroes, aunque esto provocara que la razón fuera momentáneamente expulsada por la imaginación y, sin embargo, sus bellas ensoñaciones encantaban a quien lo oía delirar: “Ora es el rey de Oriente Salomón, ha encontrado el sello que evoca a los ingenios, espera a la reina de Saba; y entonces, créanlo, no hay cuento de hadas o de las *Mil y una noches* que valga lo que él le cuenta a sus amigos, que no saben si

comparecerlo o envidiarlo por la ligereza de esos ánimos, por la belleza y la riqueza de aquella reina [la imaginación]; ora es sultán de Crimea, conde de Abisinia, duque de Egipto, barón de Esmirna”(Dumas en Nerval, 1990) y, entonces, cabría preguntar ¿qué de verdad guarda el sueño para que un hombre decida recorrer sus derroteros? Nerval vislumbrará que el lenguaje sagrado de la naturaleza es transmitido a través del sueño; así, el mundo se convertirá en un símbolo a descifrar con la esperanza de resolver el misterio de la existencia, en donde el amor, la voluntad, la vida, la obra del hombre, perduran eternamente en un espacio “que sólo puede ser percibido con los ojos del alma como un divino sincronismo, iniciándonos acaso algún día en la ciencia de aquellos que aún pueden captar con una mirada todo el futuro y todo el pasado” (Nerval en Durand, Exploración de lo imaginal).

La revelación suprema de esa región invisible en donde habitan las almas de los seres, paisajes, objetos amados hace de Nerval, el poeta, un iniciado en los secretos de una existencia que trasciende la muerte y a la que es posible acceder a través del sueño, ahí donde se entrelaza el espacio sagrado y el espacio común a todos los hombres. Así, el sueño abre las puertas del infinito en donde convergen la naturaleza y las cosas del mundo con el ideal de ese mundo.

Que Nerval haya muerto por su propia mano en un acceso de desesperación o víctima de un ataque de locura poco importa, ya que éste, antes del día en que se iniciara definitivamente en los secretos de la muerte un 25 de enero de 1855, contempló que la partida de este mundo representaba el feliz regocijo de encontrarse con los suyos, de acceder a una nueva existencia y, así, la duda fundamental del hombre de todos los tiempos queda resuelta: “no más tristeza, no más muerte, no más inquietud”. Su llegada al mundo de las almas después de un arduo camino lleno de pruebas y dudas, como la vida misma, sólo es consecuencia de su viaje en busca de la inmortalidad.

En este sentido, la poesía como expresión de lo inexpresable posibilita la transfiguración de la vida. El conjuro de la palabra mágica, el pasado secreto del verbo, su genuino significado —anidado en el aliento del demiurgo— crea la existencia antes y después del hombre. El verbo mana y palabra a palabra reedifica el destino del hombre de carne y hueso, aquel que busca un sino en la aventura del universo todo.

Bibliografía

- Las mil y una noches.* (1983). México: Aguilar.
- Gilgamesh o la angustia por la muerte.* (2000). México: COLMEX.
- Amador Bech, J. (2004). *Las raíces mitológicas del imaginario político.* México: FCPyS & Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa.
- (2008). Comunicación y cultura. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 203, 13-52
- (2012). *Horizontes epstémicos de la interpretación del arte rupestre: perspectivas críticas desde la hermenéutica.* México: Manuscrito no publicado.
- Apuleyo. (2005). *El asno de oro.* Barcelona: Juventud.
- Áviles, J. (07 de 04 de 2007). *El lamento de Portnoy.* Obtenido de <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2005/04/descenso-al-infierno.html>
- Bachelard. (2010). *La poética del espacio.* México: FCE.
- (1982). *El aire y los sueños.* México: FCE.
- Baring, A., & Crashford, J. (2005). *El mito de la diosa.* México: Siruela/FCE.
- Barros, C., & Souto, A. (1995). *Siglo XIX: Romanticismo, realismo y naturalismo.* México: Trillas.
- Béguin, A. (1986). *Creación y destino I.* México: FCE.
- (1987). *Gérard de Nerval.* México: FCE.
- (1994). *El alma romántica y el sueño.* Bogotá: FCE.
- Blake, W. (2007). *El matrimonio del cielo y del infierno.* Madrid: Hiperión.
- Blumemberg, H. (2004). *El mito y el concepto de realidad.* Barcelona: Herder.
- Borges. (1995). *Siete noches.* Madrid: Alianza.
- (2001). Las ruinas circulares. En Borges, *Ficciones.* Madrid: Alianza.
- Bottéro, J. (1991). La mitología de la muerte en la antigua Mesopotamia. En P. Xella, *Arqueología del infierno* (págs. 45-80). Barcelona: AUSA.
- Bowra. (1972). *La imaginación romántica.* Madrid: Taurus.
- Breton, A. (1924). Manifiesto surrealista.
- Caillois, R. (1956). *La incertidumbre que nos dejan los sueños.* Buenos Aires: Sur.
- (1998). *El mito y el hombre.* México: FCE.
- (s.f.). Los últimos enigmas de Roger Caillois. (J.-P. Enthoven, & H. Bianciotti, Entrevistadores)

- Campbell, J. (1980). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
(2006). *Mitos, sueños y religión*. Barcelona: Kairós.
- Camus, A. (2009). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- Cassirer, E. (1992). *Antropología filosófica*. Argentina: FCE.
- Cela Conde, C. J. (2005). *Senderos de la evolución humana*. Madrid: Alianza editorial.
- Chateau, J. (1976). *Las fuentes de lo imaginario*. Madrid: FCE.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.
- Cirlot, J. (2010). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Clottes, J., & Lewis-William, D. (2001). *Los chamanes de la Prehistoria*. Barcelona: Ariel Prehistoria.
- Coleridge. (1975). *Biographia Literaria*. Barcelona: Labor.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del Romanticismo*. Madrid: La balsa de Medusa.
- De la Garza, M. (1990). *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México: UNAM.
- De Paz, A. (2003). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Dilthey, W. (1945). *La imaginación poética*. Buenos Aires: Losada.
- Durand, G. (2000). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
(2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE.
(s.f.). *Exploración de lo imaginario*. Obtenido de Centro Enrique Eskenazi:
<http://eskenazi.net16.net/durand2.html>
- Egan. (1992). La imaginación en la enseñanza del aprendizaje. En Egan, *La imaginación en la enseñanza del aprendizaje*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eliade, M. (1960). *Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE.
(1961). *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía general fabril editora.
(1973). *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama, Punto Omega.
(1979). *Historia de las creencias y las ideas religiosas Tomo I*. Madrid: Cristiandad.
- Estañol, B. (2009). El doble. *Revista de la Universidad de México*, 65, 89-91.
- Facchini, F. (1995). La emergencia del homo religiosus. En J. Ries, *Tratado de antropología de lo sagrado I* (págs. 151-182). Valladolid: Trotta.
- Fagetti, A. (. (2010). *Iniciaciones, trances, sueños*. México: Plaza y Valdés.

- Ferraris, M. (2002). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001). *Historia de la sexualidad 3*. México: Siglo XXI.
- Frazer. (1986). *La rama dorada*. México: FCE.
- Freud, S. (1999). *Introducción al psicoanálisis*. España: Altaya.
- Gadamer, H.G. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- Garagalza, L. (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Goethe. (2010). *Las penas del joven Werther*. Madrid: Alianza.
(2010). *Fausto*. Madrid: EDAF.
- Gómez de la Serna, R. (1982). *Gérard de Nerval*. Barcelona: Jucar.
- Gras Balaguer, M. (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. España: Montesinos.
- Gutiérrez, F. (1990). Gérard de Nerval: La lucidez en la locura. En G. d. Nerval, *Las hijas del fuego* (págs. 26-38). Madrid: Cátedra.
- Haro, Y. M. (1976). *Siglo XVIII: Ilustración y neoclasicismo*. México: ANUIES.
- Hoffmann. (1988). *Vampirismo seguido de El magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*. Barcelona: Biblioteca de cuentos maravillosos.
- Homero. (1921). *La odisea*. México: UNAM.
- Honour, H. (1981). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Forma.
- Hübner. (1996). *La verdad del mito*. México: Siglo XXI.
- Im Hof, U. (1993). *La europa de la ilustración*. Barcelona: Crítica.
- Jean Paul. (2000). *Sueños*. México: Coyoacán.
(2011). *Antesala de la estética y Sobre la magia natural de la imaginación*. México: Itaca.
- Jung. (1997). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
(1938). *Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica*. Losada.
(1979). La importancia de los sueños. En C. Jung, *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- Kant, E. (2004). *Antropología*. Madrid: Alianza.
- Lapoujade. (1988). *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo veintiuno.

- Lledó, J. (1989). Genio y locura. Breve biografía del poeta Gérard de Nerval. En G. d. Nerval, *Viaje a Oriente/Relatos*. Madrid: Valdemar.
- Löbsack, T. (1986). *Medicina mágica*. México: FCE.
- Lurker, M. (2000). *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Herder.
- Mardones, J. (2005). La racionalidad simbólica. En B. Solares, & M. Valverde Valdés, *Sym-bolon: ensayos sobre cultura, religión y arte*. México: UNAM.
(2000). *El retorno del mito: la racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Síntesis.
- Marí, A. (1998). *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Miller, H. (2007). *Trópico de capricornio*. Madrid: Punto de lectura.
- Miranda, E. (2007). *La etnopoética y los campos de María Sabina*. México: Tesis UNAM.
- Morales Roura, A. (1998). *Aurelia: una fantasía profética de Gérard de Nerval*. México: Tesis UNAM.
- Muñoz García, A. (2001). *El evangelio de Blake: humanismo y dualismo*. México: Tesis UNAM.
- Nerval. (1942). *Aurelia. El sueño y la vida*. México: Nueva cultura.
(2002). *Sylvie*. Barcelona: Acantilado.
- Nichols, S. (2009). *Jung y el Tarot*. Barcelona: Kairós.
- Nietzsche. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: EDAF.
- Novalis. (1942). *Fragmentos*. México: Nueva cultura.
(2007). *Himnos a la noche*. México: Fontamara.
- Oliver, G., Puigdomenech, H., & Siguan, M. (1993). *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: PPU IURA.
- Ovidio. (2006). *Las metamorfosis*. México: Porrúa.
- Palomares, J. (2007). La génesis del pensamiento radical en William Blake. En W. Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno* (págs. 18-184). Madrid: Hiperión.
- Panofsky, E., Klibansky, R., & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
(1990). *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: FCE.
- Perrin, M. (. (1990). *Antropología y experiencias del sueño*. Quito: ABYA-YALA.

- Peyre, H. (1996). *¿Qué es el clasicismo?* México: FCE.
- Rafael, A. (1982). *El héroe y el único*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur. (2004). *Del texto a la acción*. México: FCE.
(2008). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: FCE.
- Ripoll, E. (1986). *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. España: Silex.
- Roetzer, H. G., & Siguan, M. (1990). *Historia de la literatura alemana, I. De lo inicios hasta 1890: épocas, obras y autores*. Barcelona: Ariel.
- Rouisse, J. (1983). *La figure du double chez Gérard de Nerval*. Montreal: Tesis McGill University .
- Schwanitz, D. (2002). *La cultura. Todo lo que hay que saber*. España: Taurus.
- Solares , B. (. (2001). *Los lenguajes del símbolo*. Barcelona: Anthropos; UNAM, CRIM.
- Sosa, V. (2007). *William Blake: cantando sobre las cosas que vio en el cielo*. Obtenido de ZUNÁI-Revista de poesía & debates:
http://www.revistazunai.com/ensaios/willian_blake_victor_sosa.htm
- Sourieau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Stevenson, R. (2003). *El extraño caso del Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Madrid: Valdemar.
(2010). *A través de las praderas*. México: Porrúa.
- Suances, M., & Villar Ezcurra, A. (2000). *El irracionalismo*. Madrid: Síntesis.
- T.M de Brugger, I. (Abril-Junio de 2007). *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII: Sturm und Drang*. Obtenido de La letra ausente:
<http://www.laletterausente.com/indice5/bItexto.html>
- Tieghem, P. V. (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. México: UTEHA.
- Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Tournier, M. (1988). *El vuelo del vampiro*. México: FCE.
- Unamuno, M. d. (2008). *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada.
- Victor Hugo. (2007). *El promontorio del sueño*. Madrid: Siruela.
- Vigotsky, L. (2005). *La imaginación y el arte en la infancia*. México: 2005.
- Villaurrutia, X. (1942). El romanticismo y el sueño. En G. d. Nerval, *Aurelia* (págs. X-XI). México: Nueva cultura.

- Warnock, M. (1981). *La imaginación*. México: FCE.
- Xirau, R. (2007). *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM.
- Yañez, A. (1991). *Actualidad del movimiento romántico*. México: UNAM-CRIM.
(1993). *Los románticos: nuestros contemporáneos*. México: CRIM, UNAM, Alianza.
(1998). *Nerval y el Romanticismo*. México: UNAM-CRIM.
- Zamora, F. (2008). *Filosofía de la imagen*. México: UNAM.