

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**AZARES Y DESVENTURAS DE LOS MITOS ROMÁNTICOS:
OSSIAN Y LOS NIBELUNGOS COMO DEPOSITARIOS DE UNA NUEVA
ESTÉTICA**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

MÓNICA STEENBOCK SCHMIDT

ASESOR

RENATA VON HANFFSTENGEL

ABRIL 2006



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.

A Alfredo Arévalo

quien comparte conmigo la belleza que se gesta en los instantes.

A mis padres, Harald y María Luisa Steenbock

Por el apoyo incondicional

que me han demostrado en todos mis proyectos y sueños.

A mis hijas, Karin y Erika

Por su comprensión y paciencia.

Agradecimientos:

Quiero agradecer a la Dra. Renata von Hanffstengel su solidaridad y rigor académico sin el cual este trabajo no se hubiera podido realizar, a Dra. Elisabeth Siefer cuya sensibilidad poética fue fuente de inspiración para muchas reflexiones y a la Mtra. Cecilia Tercero Vasconcelos quien, con su entusiasmo por las letras, me impulsó a emprender este proyecto.

También deseo darle las gracias al Dr. Carl Georg Böhne por sus “charlas de los jueves” que fueron de gran ayuda para mantener una visión crítica con respecto a mi propio trabajo y al Dr. David García Perez por compartir conmigo sus conocimientos acerca de los mitos.

Así mismo quiero mencionar a la Dra. Luz María Gaubeca Naylor y a la Dra. Francesca Gargallo quienes no sólo me apoyaron en el aspecto académico, sino que también a nivel personal. ¡ Mis más sinceros agradecimientos!

Igualmente importantes para llevar a cabo este proyecto fueron: Juan Galván Paulín, artista de la palabra, quien me acompañó a lo largo de esta aventura poética, mis compañeros y maestros del Instituto de Cultura Superior y mis amigos que me alentaron con su cariño y comprensión.

Los responsables de las grandes controversias
suelen ser los pequeños sobreentendidos.

Hans Blumenberg.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1

Bajo el Signo de Prometeo

Capítulo 2

Los Nibelungos y Ossian como fenómenos míticos

2.1 El caso específico de los Nibelungos

2.2 El caso específico de Ossian

2.3 Principales publicaciones de la obra de James Macpherson

2.4 Principales versiones de los Nibelungos

Capítulo 3

Ossian y su contexto

3.1 Ossian y el pensamiento Ilustrado en Escocia.

3.2 Ossian y la noción de lo Sublime

3.3 Ossian y la melancolía.

Capítulo 4

La repercusión de Ossian en el ámbito alemán

4.1 *Ossian* y las nuevas propuestas estéticas: Johann Gottfried Herder y Johann Wolfgang von Goethe

4.2 Hacia una poética del Estado.

A manera de conclusión

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inscribe dentro del ámbito de la literatura comparada y, por lo tanto, aborda una temática que contradice en parte el esquema establecido por las filologías nacionalistas que se abocan a estudiar fenómenos pertenecientes a un campo lingüístico en específico. Dentro de las filologías nacionalistas, el aspecto lingüístico funge como una especie de “Leitmotiv” para estructurar las reflexiones en torno a su sujeto de estudio y las referencias necesarias para explicarlo o entenderlo desde un contexto internacional se conciben como complementarias. Así, un germanista especializado en el romanticismo alemán forzosamente tiene que referirse a la mitología griega o a la Revolución Francesa para abordar sus temas, pero, a diferencia de un comparatista, siempre procurará que lo alemán no deje de ser su preocupación principal. Por ello, Peter V. Zima habla de una relación tirante (*Spannungsverhältnis*)¹ entre las literaturas de corte nacionalista y la literatura comparada. Esto significa que, a pesar de las discrepancias que existan entre los estudios literarios de una lengua en particular y los de la literatura comparada, haya vínculos estrechos entre ambas disciplinas.

El comparatista se interesa, en especial, por la pluralidad de interpretaciones y por las afecciones semánticas causadas por las simbiosis interculturales y trans-lingüísticas que configuran la llamada “episteme occidental”. Por ello, el tema a estudiar no puede confinarse a una disciplina en específico, o a una lengua en particular, pues la comunicación entre los diferentes pueblos abarca prácticamente todos los aspectos de la sociedad. En este sentido, intervienen en un texto literario un sinnúmero de factores no

¹ Zima, 1992, p 1.

literarios que deben ser tomados en cuenta; factores que en ocasiones rebasan en importancia a la misma obra literaria.

Definir el objeto de estudio es, por ende, uno de los principales retos a los que se enfrentan los comparatistas; esta propuesta de análisis no fue la excepción. Entiendo por literatura comparada el estudio de las relaciones espirituales² entre naciones que se instauran gracias al intercambio de conceptos e ideas concretizado a través de la literatura universal (Weltliteratur).³

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la literatura comparada surgió como una disciplina que aspiraba a ser imparcial y universalmente válida, que trató de consolidar una metodología y un sustento teórico similares a los modelos de las ciencias naturales y de las ciencias sociales. Sin embargo, el evidente condicionamiento cultural y lingüístico de las propuestas teóricas y metodológicas que se hicieron al respecto ocasionó que, desde el principio, se perfilaran tendencias divergentes y que se formaran, hasta hace poco, distintas escuelas, entre las que podemos enumerar la francesa, la norteamericana, la marxista, la alemana, por mencionar las más conocidas. Hoy en día, como lo establece Peter V. Zima, la literatura comparada ha optado por prescindir de todo sustento teórico o metodológico y se postula como una propuesta interdisciplinaria, abierta al diálogo, en la que el comparatista puede tomar prestadas de cualquier ciencia las premisas teóricas y metodológicas que considere pertinentes para llevar a cabo sus proyectos de comparación literaria.⁴

² Lo espiritual, en este caso hace referencia al concepto herderiano “Volksgeist” que alude a los espíritus de los diferentes pueblos.

³ El término “Weltliteratur” (literatura universal) es un término ideado por Goethe que desafortunadamente no tiene un sustento teórico en el que se pudiera basar la literatura comparada. Peter V. Zima lo califica como “eine ideologische Leerformel” (una fórmula ideológica vacía) que se utiliza para agrupar las literaturas de todas las culturas a través de todos los tiempos y, cuya falta de especificidad la inhabilita como un objeto de estudio científico. **Zima**, 1992, p. 8.

⁴ **Zima**, 1992, p. 7.

Delimitado, de esta manera, el campo de acción que abre la literatura comparada es prácticamente infinito. Esto me llevó a tomar una serie de decisiones *a priori* que me permitieran establecer algunas de las premisas teóricas y también metodológicas para llevar a cabo mi proyecto doctoral. Fue necesario no sólo escoger el tema, sino también suplir el déficit teórico y metodológico del que adolece actualmente la literatura comparada, y postular alternativas teóricas y terminologías que permitan un mayor entendimiento con respecto al intercambio espiritual que se establece entre comunidades en las que se hablan distintas lenguas. A pesar de que este trabajo no se inscribe dentro de una escuela o una corriente de pensamiento específicas, las principales premisas teóricas y metodológicas utilizadas se apoyan primordialmente en lo que conocemos como ciencias del espíritu (Geisteswissenschaften), una corriente filosófica que, en contraste con las ciencias naturales (Naturwissenschaften), se aboca a abordar los objetos de estudio desde una perspectiva metafísica y vivencial.

Uno de los principales retos fue el de explicar conceptos filosóficos que no tienen equivalencias exactas en otros idiomas. En este caso, la tesis está concebida en español y se refiere a obras escritas en inglés y en alemán, lo que hizo que, por ejemplo, términos como “Vorzeit” o como “Einbildungskraft” tuviesen que ser trasladados a un discurso en español sin entrar en conflicto con los valores semánticos que adquieren con la traducción inglesa.

Mi reflexión gira en torno a *Ossian* y al *Cantar de los Nibelungos*, dos obras literarias que hacia finales del siglo XVIII fueron interpretadas como una suerte de umbrales hacia un tiempo poético primigenio (poetische Vorzeit) a partir del cual se configuró una nueva imagen acerca del “Origen”. Con ello se desató una crisis socio-semiótica que afectó los valores semánticos del lenguaje y cambió la manera en la que se concebía el mundo y se nombraban las cosas. Por esta razón *Ossian* y el *Cantar de los*

Nibelungos no pueden ser abordados sólo desde un campo lingüístico en específico o únicamente desde una perspectiva literaria, pues los fundamentos necesarios para elaborar un estudio comparativo entre estas obras se derivan de los lazos asociativos, generados por las diversas interpretaciones de las que fueron objeto, principalmente durante los siglos XVIII y XIX.

A pesar de que ambas obras hacen referencia a hechos históricos que acaecieron durante el Medioevo (en realidad, las hazañas relatadas en *Ossian* se fechan hacia el siglo III d.C., y las de los Nibelungos hacia el siglo V d.C.) decidí abordarlas desde su recepción dentro de los siglos XVIII y XIX, ya que durante esa época ambas obras adquirieron valores fundacionales y se asumieron como una especie de textos sagrados que apoyaron una religiosidad de Estado.

Más allá del ámbito literario, los personajes de *Ossian* y del *Cantar de los Nibelungos* se convirtieron en los modelos arcaicos que sustentaron los mitos románticos en general y el mito del poeta-demiurgo en especial. Esto último hizo posible que se generara una concepción del tiempo donde lo arcaico y lo nuevo confluyeron dentro de una “cualidad de lo originario”, nombrada por los románticos alemanes a través del prefijo *Ur*, y que definió al acto poético como creación.

Sustentada en la noción de lo inconmensurable, la concepción poética de los románticos camina melancólica al borde de la Nada y se abisma en la ausencia para hacerse polifónica y plurivalente. Por ende, el objeto de estudio exige una metodología que permita aflorar rupturas y discontinuidades para conservar la cualidad creadora de una estética que se asume como matriz de toda posibilidad mitológica. Dentro de esta propuesta cosmológica toda obra literaria se desarticula, permite la entrada al azar y configura nuevas opciones interpretativas cuyo origen escapa a todo sistema analítico preconcebido; lo que

en su momento no sólo afectó a *Ossian* y al *Cantar de los Nibelungos*, sino también a obras literarias consagradas que corrieron la desventura de perder su condición de canon y fueron asumidas como intertextualidad. Tal es el caso de la *Iliada*, considerada hasta entonces como modelo de una integridad épica, que se convirtió en la ruina de una condición primigenia ausente: no hay metodología que se sustente de cara a la Nada, pues todo se convierte en *especulación* poética, en una nostalgia de la memoria en donde pierden su silueta la fantasía y la realidad, el mito y la filosofía, la episteme y la intuición, y en donde el azar y el deseo se conjugan para liberar al hombre de la muerte. Cualquier interpretación sistematizadora es, en mi opinión, contraria al objeto de estudio, por lo que la forma en la que me acerqué a este fenómeno es parcial, atiende a lo fragmentario e incurre en el ámbito de lo lúdico. La intención de este trabajo no es la de formular una metodología específica, ni la de postular un modelo paradigmático que llene el vacío teórico propio de la literatura comparada.

Para elaborar mi propuesta, me apoyé en la premisa romántica de que lo mítico es una manifestación humana que no puede ser analizada desde una perspectiva objetiva y racional, porque deja abierta la posibilidad de que se convierta, al igual que lo poético, en un umbral hacia lo numinoso. Tomé prestados elementos metodológicos de diferentes disciplinas entre las que figuran la sociología y la antropología y fundamenté mis argumentos con los textos teóricos de los estudiosos de los mitos y las religiones, basándome en el contexto histórico para delimitar el tema y ubicarlo dentro del tiempo y del espacio.

El interés principal de esta reflexión obedece a una inquietud ontológica que busca desentrañar las premisas cosmovisoras a partir de las cuales dos obras literarias, pertenecientes a diferentes épocas y escritas en distintos idiomas, pueden convertirse en las

depositarias de una propuesta estética que desarticuló los cánones establecidos por la Ilustración y que alteró, de manera tajante, la visión del mundo en Occidente.

CAPÍTULO 1

Bajo el Signo de Prometeo

El mundo de lo posible está íntimamente ligado al deseo de todo ser humano. De él surgen los anhelos y los sueños, las añoranzas y las fantasías. Lo posible es una forma de nombrar la esperanza y una manera de asumir la vida y el tiempo. Sin embargo, este mundo no se alimenta de una condición primigenia de lo que “puede ser”, sino que requiere de una condición ontológica que lo convierte en esclavo de su propio nombrar, sometiéndolo así a un fenómeno límite que se liga al misterio del “génesis” y a la dinámica de la “revelación”. Todas las cosmogonías, todos los mitos, las historias, las plegarias, los conjuros, en resumen, todo lo que se nombra, descansa sobre un acto de fe; un Absoluto necesario para proveer a la vida de un sentido contrario a su destino que es la muerte. Independientemente de su forma o condición, este Absoluto es un acto de rebeldía primero que abre la posibilidad de una continuidad no sólo para vencer a la muerte fundando una tradición, sino también para permitir la entrada del azar, entendiendo a este último como la negación del propio Absoluto.

La instauración de lo posible provoca que el acto de fe que respalda al Absoluto se convierta en un paradigma: por un lado se trata de un acto de confianza último en el Cosmos (Weltvertrauen),¹ y por el otro, esta misma confianza conlleva en su interior el terror provocado por la factibilidad de su contrario. Es precisamente el terror ontológico, la posibilidad del “no ser”, el que le confiere a la palabra su condición de sagrada. Ella configura el límite para que el mundo de lo posible se convierta en el mundo de lo

¹ **Blumenberg**, 1966, p.41.

concebible,² que no es otra cosa que una forma reducida del azar el cual, gracias al contacto con lo sagrado, se ha convertido en creador. No existe cosmogonía que pueda desligarse de este fenómeno:

“[...] nuestras definiciones de lo divino son, no lógica pero sí tautológicamente, idénticas al atributo de creatividad. Numerosos teólogos y metafísicos han ido tan lejos como para discernir en la absoluta equivalencia entre Dios y el acto de crear: el único límite para la libertad de Dios éste no puede sino crear. Es, por definición, *le Grand Commenceur* (René Char)”.³

Lo sagrado define un saber que se escapa del orden de lo divino y que llega al hombre través de una revelación que, por pertenecer al orden de lo Numinoso⁴, se convierte en una Verdad inapelable legitimando así al propio Ser.

El saber sagrado es transmitido de un generación a otra a través de los mitos. A partir de ellos construimos nuestro orden cósmico y definimos nuestra manera de pensar y de asumir el tiempo. Según Bernhard R. Martin, los mitos tienen la función de nombrar lo Numinoso con el fin de someterlo a un orden reconocible que permita establecer un esquema temporal para proteger al hombre de la incertidumbre y de la fugacidad del instante. A través de la memoria, que encierra la posibilidad del re-nombrar, los mitos abren la posibilidad de instaurar una “imagen móvil (kineton) de la eternidad”⁵ dentro de la cual el tiempo se concibe como una duración capaz de otorgarle al instante las características necesarias para perpetuarse como vivencia en el imaginario de los pueblos. “La función de los mitos es análoga a la de la filosofía (más reciente que el mito), y

² No me refiero con “concebible” a lo “creíble” que es la manera coloquial de entender el término, sino a concebir en el sentido de “hacerse fértil”.

³ Steiner, 2001, p.28.

⁴ Rudolf, 1998, utiliza esta palabra para referirse al fenómeno de lo santo y lo explica ampliamente en su libro.

⁵ Hübner, 1996, p. 147.

consiste en brindar al ser humano una explicación del mundo y contestar sus preguntas acerca del origen, el transcurso y la meta de su vida”.⁶

Hans Blumenberg, por su parte, define a los mitos como historias cuyo núcleo narrativo es altamente resistente al tiempo, pero que pueden variar mucho en cuanto a los detalles marginales. Estas dos características hacen que los mitos se conviertan en tradición: por un lado la continuidad del núcleo narrativo permite que los mitos puedan ser reconocidos tanto en expresiones plásticas como rituales y, por el otro, su condición variable permite que sean lo suficientemente flexibles como para experimentar con todo tipo de representaciones nuevas. Se trata de un fenómeno que “ha sido denominado en el lenguaje musical como ‘tema con variaciones’, y que ha atraído a compositores y escuchas por igual. Los mitos, por ende, no son “textos sagrados” intocables a los que no se les puede cambiar ni una jota”.⁷

Todo fenómeno que toca lo Numinoso no permite un examen crítico sin atentar en contra de su propia condición. El misterio que le otorga sentido a la futilidad de la vida pierde su poder legitimador en el momento en el que requiera de una explicación. Quizás los románticos alemanes estaban en lo cierto al postular a la poesía (entendida como creación) como la única manera de aprehender al Absoluto, ya que es precisamente la posibilidad creadora la que constituye el límite último del orden cósmico. Íntimamente vinculado al acto mismo del nombrar, este límite se escapa a las alternativas teóricas para

⁶ **Martin**, 1992, p. 43.

⁷ Todas las traducciones hechas por mí en este trabajo son interpretaciones de las citas en alemán y no están tomadas de manera literal. No creo en la posibilidad de traducir un texto sin que éste cambie su sentido. “Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das die Musik unter dem Titel “Thema mit Variationen” in seiner Atraktivität für Komponisten und Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht “heilige Texte” an denen jedes Jota unberührbar ist”. **Blumenberg**, 1966, p. 41.

las cuales el lenguaje es una herramienta indispensable, pues en la medida en la que no pueden prescindir de la palabra, las alternativas teóricas están confinadas siempre a un ámbito ajeno al del fenómeno del origen. Hans Blumenberg propone dos conceptos antitéticos, la poesía y el terror, que hacen posible las representaciones del origen que garantizan el carácter originario del mito.⁸ La primera lleva al lenguaje al límite de sus posibilidades enunciativas; el segundo concentra lo innombrado en una especie de *rictus* que permite que se genere una suerte de silueta accesible a la palabra. La poesía, por ende, se convierte aquí en una vivencia originaria que cuestiona las fronteras entre *mito* y *filosofía* y entre *logos* y *poesía* que heredamos del Pensamiento Ilustrado.

Este trabajo parte de la premisa de que la relación paradigmática entre poesía y terror engendra una “necesidad primigenia de Origen”, que bien pudiera ser el génesis de todos los mitos y que convierte a la poesía (entendida como creación y también como vivencia) en un fenómeno fundacional que escapa a las convenciones marcadas por los relojes y por los calendarios. En este sentido, las manifestaciones míticas referentes a Ossian y a los Nibelungos no pueden circunscribirse a un período histórico determinado ya que, en tanto que son poesía, se instauran dentro de un espacio adscrito a la noción de *illo tempore* y adquieren una duración cualitativa distinta a la del devenir convencional del tiempo. El adjetivo “romántico” utilizado en este trabajo para calificar a Ossian y a los Nibelungos no hace referencia a una época histórica específica, sino a un modelo interpretativo desarrollado durante la segunda parte del siglo XVIII y la primera del XIX y que ayudó a consolidar un nuevo mito fundamental en el que la poesía se convirtió en una

⁸ “Dos conceptos antitéticos nos hacen posible la clasificación de las representaciones sobre el origen y el carácter originario del mito: *poesía* y *terror*. O al principio hubo un desenfreno de la imaginación en la apropiación antropomórfica del mundo y un encumbramiento teomórfico del hombre, o bien la desnuda expresión de la pasividad de la angustia y del horror, de la exorcización demoníaca del desamparo mágico, de la dependencia absoluta”. **Blumenberg**, 1966, p. 69.

especie de “epifanía de los primigenio”. Este modelo, en el que se apoyaron los románticos, instauró una visión del mundo para la cual los hechos narrados y los mitologemas utilizados en las manifestaciones poéticas forman parte de un mecanismo estético que permite el acceso al Origen.⁹

Los románticos privilegiaron la posibilidad creadora del Arte y se rebelaron en contra del concepto de *mimesis* que prevaleció en el campo de la estética durante la Ilustración. A filósofos como Johann Gottfried Herder o los hermanos Schlegel se les ha calificado como grandes teóricos o grandes críticos, sin tomar en cuenta que es precisamente la filosofía alemana la generadora de una visión mítica que prevalece en Occidente hasta la fecha. Los románticos no se ven a sí mismos como teóricos. Su principal preocupación es insertar el pensamiento dentro del acaecer histórico para legitimarlo como vivencia.¹⁰ Aquí la necesidad de vivenciar no sólo los hechos, sino también las teorías, trastoca de manera contundente el significado tradicional de los términos. Podríamos perfectamente interpretar a Herder como poeta y a Novalis como filósofo en el sentido de que ambos consideran que una garantía de lo original o lo originario es su condición de irrepetible y ésta se da en la vivencia (das Erlebnis).

Obsesionados por la unicidad del Universo, para los románticos las vivencias individuales del “yo” se corresponden con la vivencia de la vida misma. Es la vida la que

⁹ Los hechos históricos relacionados tanto con Ossian como con los Nibelungos pertenecen al Medioevo. Después del abuso propagandístico de los Nibelungos por parte del Tercer Reich, este mito fue confinado a partir de 1945 al ámbito de lo medieval. El fenómeno mítico se redujo a una propuesta hermenéutica para la que los textos medievales de los siglos XII y XIII fungen como las versiones “originales”. Los académicos hablan, por ende, de los Nibelungos como un mito medieval que puede separarse de las propuestas interpretativas románticas y modernas que supuestamente “falsean” el “original”. Esta misma premisa se utiliza para el caso de Ossian. Los hechos narrados pertenecen históricamente al siglo III, por lo que también se le cataloga como “medieval”, aunque fácilmente podemos reconocer mitologemas que desde la perspectiva histórica bordean el ámbito de lo “inmemorial”.

¹⁰ “[Der Mensch] lebt nicht nur sein Leben, er erlebt es auch”. (El hombre no sólo vive su vida, sino también la experimenta como vivencia). **Strich**, 1962, p. 21.

hermana todas las cosas. Por lo tanto, no existe una diferencia esencial entre poesía y teoría, ni entre Arte y Naturaleza. Con ello no se quiere decir que las propuestas románticas se abismen en la indefinición; por el contrario se trata de un proyecto que intenta re-significar al Universo y de dotarlo de un orden nuevo. El prefijo “re” implica una continuidad, un “volver a”, lo que no cancela ni la tradición ni la memoria; se trata de repetir un proceso ya conocido.

En este caso específico, la propuesta consiste en cancelar al pasado inmediato para vincularse con lo “ancestral”, con el límite de la memoria, para poder “re-novar” la condición sacra del Universo.

El cambio cosmogónico del siglo XVIII es el resultado de una actitud crítica racional que se vuelca sobre sí misma y desemboca en una rebeldía pasional que recibe el nombre de “revolucionaria”. Por ende, la relación con el tiempo será paradigmática: por un lado se sirve de todas las formas que ofrece el lenguaje tradicional para escapar hacia lo abstracto, como los conceptos y las ideas, con el fin de afianzar al nuevo orden dentro de un ámbito “a- temporal” que le garantice un continuidad más allá de la muerte y, por el otro, valora la ruptura como única posibilidad de renovación viéndose obligado a romper con los significados tradicionales de estos mismos conceptos. No es el concepto, sino la manera en que éste se vivencia, la que rompe con las posturas dogmáticas de las tradiciones anteriores y permite una mirada nueva dentro de un parámetro establecido. B. Martín llama a los fenómenos que confieren a una tradición un sentido nuevo, procesos de “re-mitificación”¹¹ y sostiene la tesis de que esta “re-mitificación” obedece a un cambio en el “mito

¹¹ La palabra “remitificación” es usada por Bernhard R. Martín para sustentar su tesis dentro de la cual el mito de los Nibelungos sufre varios procesos remitificadores: el primero es una adaptación del mito oral germánico a la propuesta libresca del Cristianismo, el segundo es una adaptación del mito cristianizado a la propuesta cósmica de los románticos y el tercero es la apropiación del mito por los integrantes del Tercer Reich para fundamentar una religión de Estado. **Martín**, 1992, pp. 73-171.

fundamental”.¹² El término “mito fundamental” es un nombre propuesto por Hans Jonas para designar la mentalidad de los pueblos durante ciertas épocas históricas más o menos definidas. Se refiere con este término a una estructura del pensamiento que condiciona el sentir de un colectivo y que no es fija. En contraste con el “mito original” o “mito fundacional”¹³ que no puede insertarse dentro de una temporalidad histórica sin perder su carácter de primigenio; el mito fundamental denomina una condición mítica que cubre las necesidades interpretativas de una época y cumple con las expectativas del momento. No se trata de algo “dado” o “revelado” como en el caso del mito original, sino de un fenómeno insertado en el transcurrir del tiempo que garantiza una tradición, pero que al mismo tiempo permite cambios configurando así un esquema maleable que asegure que lo narrado pueda ser interpretado por la propuesta cultural vigente con el fin de darle un sentido. El mito fundamental no es una estructura según la cual se elaboran todos los mitos como lo plantea Claude Levi Strauss, sino un principio dinámico capaz de dotar al Cosmos de un sentido.¹⁴

La noción “mito fundamental” condiciona los valores estipulados por las sociedades tanto en el ámbito histórico, como en el crítico o en el estético. Determina la manera en la que el hombre se concibe a sí mismo, al Cosmos y a su propia época. Es el responsable de toda teogonía y establece un sistema mediante el cual el tiempo se convierte en un fenómeno controlable para el hombre; dicho en términos de George Steiner: “hace que el

¹² “Grundmythos” Hans Jonas, citado por **Blumenberg**, 1966, pp. 197-198.

¹³ “Urmythos”. **Blumenberg**, 1966, p. 193.

¹⁴ El estructuralismo de Levi Strauss consiste en la creación de un modelo que es capaz de descifrar los mecanismos de la mente humana para aplicarlo a todos los mitos, sin importar su procedencia. La intención es postular las premisas necesarias para consolidar una base científica para la Antropología que sea universalmente válida y que elimine las sobrecargas ideológicas y las particularidades culturales. La propuesta de Hans Jonas, en cambio, se fundamenta en el pensamiento existencialista de Heidegger y se apoya en la idea que el bosquejo mítico está ligado a una autointerpretación del *ser-ahí* histórico (das geschichtliche Dasein). Dicho de otra manera: lo que narran los mitos no puede desligarse de la existencia y del sentir de quienes los relatan, ya que se trata de la expresión de cómo los hombres se valoran a sí mismos dentro de su contexto histórico. **Blumenberg**, 1966, p. 198; **Azcona**, 1987, pp. 101-105.

caos tenga su calendario y la nada su historia”.¹⁵ Los mitos fundamentales excluyen al tiempo antes de la Creación. Para dar un ejemplo, Steiner alude a la explicación científica contemporánea del origen del Cosmos y se pregunta: “¿qué existía antes de los nanosegundos del *Big Bang*?”,¹⁶ pero esta exclusión se puede observar con respecto a todas las explicaciones teogónicas. Blumenberg dice: “Pero de dónde era cada dios o siempre habían existido y cómo se veían, esto no lo sabían los griegos, ni ayer ni anteayer, por así decirlo”.¹⁷ En las cosmogonías nórdicas recogidas en la *Edda Mayor*, el mundo se origina a partir de un gigante llamado Ymer, palabra que fonéticamente se iguala a “immer” en alemán y que significa “siempre” lo que alude a un no-tiempo.¹⁸ El mito fundamental provee de sentido a lo inefable en tanto que se erige como el umbral desde el cual somos capaces de nombrar. Contravenir el mito fundamental es atentar en contra del *imago mundi* y poner en entredicho el sentido de la vida misma. Sin embargo, el choque entre dos o varias cosmogonías diferentes puede alterar el mito fundamental. En los casos en que esto sucede siempre encontramos intentos por conciliar una visión del mundo con la otra, haciendo de las visiones en cuestión un híbrido que se erige como un nuevo mito fundamental. Quizá el caso más extremo del que tenemos conocimiento, es el encuentro entre las cosmogonías americanas y las europeas que trastocan tanto la propuesta del conquistador como del conquistado: en Europa el modelo ptoloméico del Cosmos pierde vigencia y los valores simbólicos se ven afectados en su significado tradicional hasta el grado de permitir un nuevo modelo llamado “secular”, en el que se apoyará la propuesta cósmica de la Ilustración. En América los intentos de cristianización desembocarán en un

¹⁵ Steiner, 2001, p.78.

¹⁶ Steiner, 2001, p. 21.

¹⁷ “Aber woher jeder einzelne Gott stammte oder ob sie schon immer alle da waren, wie sie aussahen, das wussten die Griechen, um es so zu sagen, bis gestern und vorgestern nicht. Blumenberg, 1966, p.42.

¹⁸ Anónimo, *Edda Mayor*, 1984, p. 24.

sincretismo religioso fragmentado que la Ilustración degradará a la categoría de superstición. Estos nuevos modelos fundamentales no son un producto *ex-nihilo* sino que se configuran a partir de los retazos de las cosmogonías ya existentes; y por esto hablaremos de remitificación, ya que se trata de un cambio suscitado dentro de la dinámica mítica y no de una dinámica inaugural.

Lo que se altera en estos casos es el vínculo del ser humano con el tiempo, lo que afecta a todos los componentes culturales, ya sean religiosos, históricos, psicológicos, sociales o estéticos. Los cambios dentro de los mitos fundamentales no anulan los temas míticos tradicionales, pues ellos garantizan la permanencia del “Ser” y se aseguran que todo final conlleve, en su seno, la posibilidad de un nuevo comienzo. Lo que hereda la tradición son historias que versan sobre los dioses y los héroes; sobre las victorias y las derrotas, sobre las batallas y sobre las incursiones al inframundo. A estas historias las denomina Karl Kerényi “mythologiai” o “mythologemata”,¹⁹ y constituyen el “corpus” de toda propuesta mitológica, que para instaurarse debe de convertirse en lo que Blumenberg llama “Mythologeme” y B. Martín “mitos épicos”. Se trata de los diversos temas que avalan al mito fundamental y lo elevan a la categoría de Verdad. Kerényi dice que el mito “es un relato o una enseñanza, o ambos; un texto que reclama su derecho a ser Verdad sin cumplir con las exigencias impuestas por esta última. Independientemente de que el texto sea verdad o mentira, tiene que ser de tal índole que posea un valor funcional. Tiene que ser un instrumento que funcione bien en cuanto instrumento. Desde el punto de vista técnico (en este caso la palabra “técnico” no tiene originalmente la connotación de “mecánico”) puede

¹⁹ Kerényi, citado por **Martín**, 1992, p. 42.

utilizarse tanto en el campo religioso como en el político: se ofrece para ello; se trata de algo “para aplicarse a”.²⁰

La pregunta que surge sería: ¿Cuál es la funcionalidad de los mitos? Para Blumenberg se trata de un método para disipar el terror primigenio a través del nombre, de una forma de generar distancia entre el ser humano y aquello que no le es “familiar”.²¹ En consecuencia, para que nos sean “familiares” resulta preciso que los nombres que le demos a las cosas se integren a lo que ya conocemos y sean compatibles con nuestro conocimiento previo. Todo nuestro conocimiento previo descansa sobre las premisas del mito fundamental, pues condiciona no sólo lo que recordamos, sino también cómo recordamos. Mircea Eliade ha dicho que no hay persona que logre sobrevivir en la memoria como persona por más de 200 años. Tendemos a convertir a nuestros muertos en héroes o en villanos que son figuras pertenecientes al ámbito de lo mítico, anulando así su condición humana. “El mito es la última, mas no la primera etapa del héroe”.²² Somos incapaces de recordar hechos individuales de personas auténticas. La memoria se instaure con las

²⁰ “eine Erzählung oder Lehre, oder beides vereinigt, einen Text, der mit dem Anspruch der Wahrheit, ja, einer wichtigen Wahrheit auftritt, ohne den Forderungen der Wahrheit zu entsprechen. Ob wahr oder unwahr, muss aber der Text solcher Art sein, dass er einen funktionellen Wert besitzt. Er muss gut sein als ein Instrument, das funktioniert. Er kann technisch – im ursprünglichen Sinne dieses Wortes, das nicht unbedingt eine Maschine fordert – für die Religion oder die Politik verwendet werden. Er bietet sich dazu an, er ist etwas für die Anwendung”. Kerényi, citado por **Martín**, 1992, p. 31-32.

²¹ Blumenberg lo formula de la siguiente manera: “eine Distanz zur Unheimlichkeit zu schaffen”. La palabra “unheimlich” no tiene traducción al español. Su significado se acerca al la palabra inglesa “uncanny”, un término íntimamente ligado a la noción romántica de lo “sublime”, sin tener las mismas connotaciones que tiene en alemán. El adjetivo “unheimlich” lleva el prefijo de negación “un” y designa una condición ontológica adversa al mundo de la palabra; denomina a un inefable que está fuera del Origen.

La raíz etimológica de la palabra alemana es “Heim” que quiere decir “hogar” “ y de la cual se deriva “Heimat”, un término utilizada por el mito nacionalista nazi como un equivalente de “Patria”. “Hogar” en este caso se vincula al mito porque implica origen y a la vez pertenencia. “Heimat” establece el lugar que tiene el ser humano, no sólo en cuanto a su intimidad individual, sino también en cuanto al orden cósmico.

Esta noción es fundamental para entender la propuesta ontológica romántica y en consecuencia toda la literatura fantástica que se deriva de ella. Los dos mitos de los que nos ocuparemos, *Ossian* y *El Cantar de los Nibelungos* adquieren su grandeza gracias a la forma de acceder al misterio de la Creación. Como “unheimlich” se califica al demiurgo que tiene la capacidad de autoconvertirse en Origen desafiando así al Creador como a la misma Creación.

²² **Eliade**, 1986, p. 57.

estructuras míticas: hablamos de categorías y arquetipos y no de hechos y personajes históricos.²³ Por lo general adaptamos los recuerdos a los modelos míticos. Registramos nacimientos y muertes, firmas de tratados, grandes guerras, en fin todo lo que, según el modelo instaurado, resulta importante. Estos registros se alteran en el momento en que el mito fundamental pierde vigencia. Podemos mencionar que para la época romántica aparecen registros que dan fe de la vida privada y de los sentimientos individuales de las personas, mientras que poco sabemos de lo que acaecía en ese ámbito durante el Medioevo. Sólo a partir de la propuesta romántica se sacan de los archivos detalles de la vida privada de los personajes de otros tiempos, mismos que con la ayuda de la imaginación configuran un retrato coherente al gusto de la época que lo rescata. Los cantos épicos de los antiguos germanos o de los antiguos celtas reaparecen durante el siglo XVIII no por razones del azar, sino porque un cambio en el mito fundamental abrió la demanda para el material perteneciente al Medioevo, mismo que carece de atractivo para el Pensamiento Ilustrado que lo había calificado como “oscuro”.

Otro cambio de esta índole puede observarse durante el siglo XV. El Renacimiento configuró una visión en la que se privilegiaron el pensamiento filosófico y las tendencias humanistas. Por ende, los valores inherentes no apoyaban la nueva propuesta cósmica. Dejaron de ser “funcionales” en el sentido arriba mencionado, y se abandonaron en los estantes de las bibliotecas. Recuerdo y olvido, en consecuencia, también son fenómenos condicionados por las vigencias de modelos míticos. Sin embargo, y a pesar de las propuestas hegemónicas, los grandes temas de los mitos perduran en la memoria colectiva de forma tal que no cancelan la posibilidad de ser re-descubiertos, rescatados o reutilizados

²³ “eine Maschine fordert – für die Religion oder die Politik verwendet werden. Er bietet sich dazu an, er ist etwas für die Anwendung”. Kerényi, citado por **Martín**, 1992, pp. 31-32.

por la tradición en algún momento propicio. Tal es el caso de los grandes temas míticos como Edipo (rescatado por Freud) o, como Ossian y Nibelungos reutilizados en las propuestas de los Estado- Naciones.

CAPÍTULO 2

Los Nibelungos y Ossian como fenómenos míticos

2.1 El caso específico de los Nibelungos.

El redescubrimiento de los manuscritos medievales en las bibliotecas durante el siglo XVIII no fue un acto casual, sino que obedece a una necesidad ontológica propia de la época. Los adelantos tecnológicos, consecuencia de la Revolución Industrial, cambiaron la relación que se tenía en Europa con respecto al tiempo. Las nuevas maquinarias estimularon de manera significativa los procesos de producción y alteraron no sólo al mundo del comercio y de las finanzas, sino a la vida en general que se aceleró, sobre todo, en las ciudades. Este cambio de velocidad puso en entredicho el sentido de la duración y provocó cambios dentro del mito fundamental instaurado, cuestionó el significado mismo de la tradición y se apoyó en una controversia iniciada ya hacia finales del siglo XVII que se conoce hoy en día como la *Querelle*. La serie de discusiones entre los “antiguos” y los “modernos” que se dieron a un nivel intelectual no sólo afectaron los círculos de los grandes pensadores franceses e ingleses, sino que repercutieron en toda la sociedad del siglo XVIII, al grado que podemos afirmar que las discusiones iniciadas en esa época tienen aún resonancia en la actualidad.

Los argumentos esgrimidos en la *Querelle* gravitaron principalmente entre las premisas estipuladas por Descartes y las propuestas empíricas de John Locke¹ y apoyaron las leyes universales propias de la Ilustración que nos otorgan un supuesto control sobre los mecanismos del Universo. Estas leyes fueron, finalmente, las responsables de los adelantos técnicos que nos permiten, hasta cierto punto, predecir el futuro y sacar provecho de los

¹ Franzini, 2000, p. 29.

recursos naturales; se concibieron desde el principio como eternas, inamovibles y universalmente válidas y lograron consolidarse a la manera de los dioses: inmunes al devenir del tiempo. Inmutables y perennes, funcionaron dentro del esquema mítico del siglo XVIII como garantía de una permanencia cósmica que contrarrestaba la fugacidad de la existencia misma: fugacidad que, hecha cada vez más evidente por la aceleración de la vida en las ciudades, se había convertido en una angustia ontológica que no podía resolverse de cara a las religiosidades tradicionales propias de Occidente.

Con la confianza depositada en las facultades cognoscitivas del yo, y a falta de un sustento empírico adecuado para poder aplicarlo a los ámbitos literarios e históricos, los intelectuales de la época utilizaron a los escritores grecolatinos consagrados como una especie de “materia prima” de la cual era posible rescatar leyes similares a las de los científicos; es decir, autores como Homero o Virgilio fueron interpretados como fuentes de lo “primigenio” y equiparados con la Naturaleza en cuanto a que podían sustentar una “Verdad” universal y originaria que escapara a la metafísica teológica tradicional.² Sin embargo, a diferencia de las ciencias naturales que desarrollaron una metodología específica, los fenómenos literarios fueron abordados de manera plural y contradictoria; se generó un contexto polémico en el que se procuró mantener un diálogo entre los diferentes planteamientos con la esperanza de llegar a construir, para el espíritu humano, sistemas

² La interpretación del mundo clásico propia de la segunda mitad del siglo XVII resulta ser paradigmática y muy compleja. Lo clásico fue duramente agredido como perteneciente a una época en la que los escritores no se preocupaban por ser claros y distintos y sus obras eran “de una oscuridad impenetrable” y perfeccionables por los escritores modernos (Perrault). Sin embargo, hubo quien defendiera las obras como un “modelo de racionalidad” (Boileau) y como superiores con respecto a las obras recientes por “el placer metahistórico que suscitaban, esto es, porque aún generaban sentimientos, demostrando de este modo que no existe progreso en la determinación de los valores espirituales”. Du Bos, citado por **Franzini**, 2000, pp. 30-36. Sea como fuere, el tiempo clásico se consideró tanto por los “antiguos” como por los “modernos” como un pasado remoto que por ser histórico tenía derecho a la Verdad.

universalmente válidos equivalentes a aquéllos que el mundo científico aplicaba a los fenómenos naturales.

Uno de los temas que abordó la *Querelle* fue la discusión acerca del papel que juegan los autores griegos y latinos frente a la cristiandad, un debate iniciado durante el Medioevo que adquirió una gran importancia durante el Renacimiento cuando se rescataron muchos de los modelos grecolatinos como un ejemplo de perfección. Gilbert Highet formula el argumento de esta controversia de la siguiente manera: “Los antiguos eran paganos; nosotros somos cristianos. Por consiguiente, nuestra poesía está inspirada por emociones más nobles y sus temas son también más nobles. Por consiguiente, es poesía de más altos quilates”.³

Este argumento se complicó con la Revolución Industrial, pues la noción de “Progreso” como una manera de alcanzar la perfección entró en conflicto tanto con las propuestas cristianas como con los modelos grecorromanos instaurados y puso en evidencia la necesidad de consolidar un punto de referencia que tuviese una validez universal inapelable. Para ello era necesario tomar una actitud crítica en cuanto a las propuestas conocidas, mismas que se revisaron, se reanalizaron y se utilizaron para legitimar los argumentos tanto a favor como en contra del Progreso. La *Biblia* y la *Ilíada* se convirtieron en referencias obligadas para defender los juicios acerca de la calidad poética de cualquier escrito y consolidaron, por ende, las bases de una estética que, igual que las leyes universales, aspiraba a ser inmutable y eterna. Ni la *Biblia* ni la *Ilíada* cubrían por sí sólo los requisitos necesarios para instaurar un canon estético capaz de rebasar los conflictos de la época y de servir como una medida universal para valorar los fenómenos poéticos, no

³ Highet, 1996, p. 413.

sólo de Occidente, sino de una diversidad de culturas con las que Europa había entrado en contacto gracias a los avances comerciales y tecnológicos de la época. El nuevo modelo se buscó en las manifestaciones culturales marginadas alrededor de las cuales aún no se habían gestado polémicas estorbosas; se trataba de encontrar una propuesta que tuviera una tradición legítima pero que fuera maleable para poder conciliar las diferencias entre los conocimientos vigentes. Se rescataron los poemas y cuentos propios de las tradiciones orales, se visitaron zonas geográficas remotas y se revisaron los estantes de las bibliotecas con el afán de encontrar libros o manuscritos olvidados con la intención de hallar un material antiguo que fuera compatible con las obras de los autores consagrados.

Empujados por el deseo de construir una plataforma común que homogenizara las propuestas poéticas para poder aplicarles una misma medida, los intelectuales de la época manipularon y distorsionaron las obras rescatadas del olvido; suplieron con su imaginación la ausencia de información histórica fidedigna y los contextos perdidos. Un claro ejemplo de este fenómeno son las manifestaciones mítico-literarias de Ossian y de los Nibelungos que abordo en este trabajo, pero no son las únicas que aparecen en esta época.⁴

La necesidad de generar parámetros de valor universal que escapasen de la futilidad del tiempo fue una exigencia ontológica generalizada en el mundo de Occidente, por lo que los trabajos literarios rebasaron el ámbito intelectual alterando así el mito fundamental vigente. En muchas ocasiones las obras rescatadas se postularon como iguales o superiores a las de los escritores grecolatinos y reclamaron el derecho a ser consideradas como “fundacionales” y facultadas para legitimar la identidad cultural de pueblos específicos de la misma manera en la que Homero legitimaba el valor de la cultura griega.

⁴ Podemos mencionar aquí la importancia que adquirieron cantos como *La Chanson de Roland*, *El Poema del Mio Cid*, *Guillermo Tell*, *Las Luisiadas*, y otros muchos como muestras de una excelencia literaria universal que podía igualar y en ocasiones superar las exigencias impuestas por los autores grecolatinos consagrados.

En el caso específico de los Nibelungos, el manuscrito del *Cantar de los Nibelungos* descubierto en 1755 fue relacionado con una noción sacra de lo colectivo llamada “Volk” que se apoyó en la noción de “pueblo” desarrollada durante la Revolución Francesa. Se habló del Canto como “Volkspoesie”⁵, ya que en esta obra el conocimiento colectivo usurpa la función que tienen los dioses en las obras clásicas; así, por ejemplo el primer verso del *Cantar de los Nibelungos* se vincula con las tradiciones orales de los pueblos nórdicos. El primer verso hace referencia a un conocimiento colectivo previo y dice:

Muchas cosas maravillosas narran- las sagas de tiempos antiguos
De héroes loables- de gran temeridad,
De alegría y de fiesta- de llantos y lamentos,
De la lucha de héroes valientes- ahora escucharéis narrar maravillas.⁶

Tenemos ya aquí una marcada diferencia con respecto al modelo épico grecolatino en el cual, en vez de apelar a un conocimiento colectivo, se apela al mundo de lo divino. En la *Iliada* es directamente la diosa la que canta y, por lo tanto, el poeta la invoca :

Canta oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles, cólera funesta que causó
infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco, muchas almas valerosas de
héroes a quienes hizo presa de perros y pasto de aves- cumpliase la voluntad
de Júpiter- desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, el
divino Aquiles.⁷

y en la *Eneida*, la musa será la encargada de rescatar el conocimiento del olvido:

Recuérdame, musa, las causas de tan prolongado penar: recuérdame por qué
ofensa a sus designios o por qué resentimiento empujó la reina de los dioses
a un hombre insigne por piedad, a pasar sin interrupción de una a otra

⁵ El término “Volkspoesie” (poesía popular) hace una doble referencia al prefijo alemán de “Ur” que, similar al término griego “*Arjai*”, designa una situación límite. *Ur* es una noción que indica la imposibilidad de imitación, se relaciona con el origen y lo verdadero y constituye para el pensamiento romántico la posibilidad de un Absoluto que legitima una nueva visión cosmogónica.

⁶ La traducción que utilizaré para citar la obra en español es la de Marianne Oeste de Bopp. Únicamente en los casos que considere necesarios confrontaré el texto con otras versiones en alemán. Escapa a este trabajo analizar en detalle las diferentes versiones de la obra escritas en medio-alto alemán y las diversas traducciones al alemán moderno. **Oeste de Bopp**, 2000, p. 1.

⁷ **Homero**, 1973, p. 1.

desventura, a soportar tantas fatigas. ¿Tanta cólera cabe en el ánimo de los dioses? ⁸

Por diferencia, la sabiduría que le es propia a los dioses tanto en la *Iliada* como en la *Eneida* pertenece en el *Cantar de los Nibelungos* a un colectivo constituido por el público al que se dirige el cantor.⁹ En ninguno de los tres casos existe un individuo al que se le pueda adjudicar un genio creador como el que proponen los románticos. Homero y Virgilio necesitan vincularse al mundo de lo sobrenatural, mientras que el cantor de los Nibelungos se limita a repetir lo que se sabe de antemano.

Este hecho ha causado grandes polémicas entre los estudiosos, ya que en un sentido estricto el autor no es el mismo que el cantor, y las diferentes versiones medievales que han sobrevivido hasta nuestros días abren la posibilidad de que existan varios cantores poniendo en problemas a aquéllos que tratan de encontrar un *Cantar de los Nibelungos* “original”.

La poesía heroica europea recogida por los monjes durante los siglos XII y XIII es el producto de una tradición oral de la que se sabe muy poco. Supuestamente los poemas fueron elaborados por canta-autores vinculados con la nobleza y posteriormente declamados en las cortes medievales con algún acompañamiento musical. Casi no tenemos información acerca de la estabilidad de aquellos sonidos que facilitaron su memorización, pero tuvo que haber existido alguna fórmula métrica, o alguna estructura sintáctica que fungiera como base para estas composiciones. Milman Parry y Albert B. Lord definen el

⁸ Virgilio, 1974, p.3.

⁹ Aclaro aquí que, según el modelo épico clásico, aquéllos que poseen el saber son los dioses. Los hombres tienen la necesidad de invocarlos, pues son ellos los que dotan a los escritores de inspiración. Las propuestas románticas del siglo XVIII son herederas del Pensamiento Ilustrado y, por lo tanto, respetan este modelo. Fue muy popular traducir obras medievales como *El Cantar de los Nibelungos* o como *Ossian* de sus lenguas originales en forma de hexámetros para emparentarlas con la *Iliada* y poder defender su condición de épica. Tal es el caso de la traducción de *Ossian* (1768-1769) al alemán por Michael Denis, o la traducción de los Nibelungos al alemán moderno (1767) por Johann Jacob Bodmer. Por lo tanto aquél o aquello que guarda el saber es considerado como sagrado también por los románticos: Johann Gottfried Herder (1744-1803) interpreta al colectivo “pueblo” (das Volk) como acceso a lo Numinoso.

principal elemento constructivo de la tradición oral como “un grupo de palabras que se emplea regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial en particular”.¹⁰ Parten de un análisis de las épicas homéricas y apoyan sus conclusiones en las tradiciones orales serbo-croatas de principios del siglo XX, mismas que recopilan para sustentar sus tesis de manera empírica. El modelo homérico se considera hasta la fecha el punto de referencia por excelencia para cualquier manifestación épica. A pesar de que ni la *Iliada*, ni la *Odisea* cuentan con una coherencia estilística lo suficientemente homogénea para adjudicarlas a un solo autor, la tradición utiliza a Homero como quien logró compilar el sentir heroico de una época, y deja a un lado las discusiones filológicas y analíticas al respecto. Incluso en los programas escolares actuales podemos observar que Homero es, para fines prácticos, el autor de los poemas épicos más antiguos que se conservan.¹¹

En su obsesión por darles a los escritos medievales el valor de épicas nórdicas, los defensores de los textos redescubiertos en el siglo XVIII trataron de encontrar un manuscrito al cual se le pudiese atribuir una autoría definida a la manera clásica, como la de Homero, que funcionara como la versión “original” del Canto.

Poder demostrar que existe un modelo único y universalmente válido para toda obra épica, fue algo muy importante, sobre todo para los germanistas del siglo XIX quienes, como Karl Lachmann, defendían a la germanística como una ciencia. Se aceptó que existía un documento original que por desgracia no se había encontrado todavía, elaborado por un

¹⁰ “[...]a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”. Parry, citado por **Schulze**, 1997, pp. 78-79.

¹¹ Como ejemplo bastará con mencionar la *Iliada* en la edición de Porrúa, que es la que se utiliza en México en las escuelas. El prólogo es de Alfonso Reyes (traductor de la *Iliada*) y dice lo siguiente: “La *Iliada* y la *Odisea* se consideran como las principales obras de Homero, aquélla un poco anterior a ésta. Algunos las tuvieron por obras de diferentes autores; otros, por obras colectivas que recogen composiciones de varios poetas. La personalidad de Homero es vaga y escurridiza, no hay suficientes datos sobre su persona [...] Según los mejores testimonios y las inferencias más prudentes, Homero es uno [...] se puede situar en los años 700 a. C. [...] es autor de las dos grandes epopeyas”, **Reyes**, 1973, p. ix.

poeta extraordinario al que llamaron “el Poeta”¹². Esta fantasía que se tomó como un hecho, recibió el nombre de *Die ältere Not*¹³ e hizo la función de “texto original” (Urtext) para los poetas y de “fuente primaria” para los germanistas.

La creencia en un “original” perdido sigue vigente hasta la fecha. Muchos estudiosos dan por hecho que las versiones existentes son copia de una sola fuente literaria. Como ejemplo mencionaré *Die Spur des Sängers. Das Nibelungenlied und sein Dichter*¹⁴. Se trata de un trabajo detectivesco que busca encontrar no sólo el manuscrito original, sino también el famoso tesoro hundido en el Rin, y pone especial atención a las referencias geográficas que aparecen en el Canto con el fin de reconstruir la procedencia y el destino de la obra literaria. Sin embargo, en 1963, el germanista Helmut Brackert¹⁵ llega a la conclusión que es imposible relacionar los 35 manuscritos que conocemos actualmente con una sola versión que les anteceda a todos. Brackert es de la opinión que el “Urtext” es el producto de un imaginario particular que tiene la necesidad de postular un arquetipo para fundamentar un canon literario específico.

Si aceptamos la propuesta de Brackert y cancelamos la posibilidad de una única fuente escrita, tendremos que remontarnos a una tradición oral apoyada en un modelo definido y con reglas estrictas en las versificaciones, ya que los manuscritos medievales

¹² Der Dichter.

¹³ La palabra “Not” no tiene un equivalente en español. Se puede traducir como “necesidad extrema” o bien como “pena”. Marianne Oeste de Bopp traduce la palabra como “tragedia” lo que no conviene en este trabajo por las implicaciones que tiene el término para la cultura griega. En lo sucesivo me referiré a *Die ältere Not* como *La antigua Pena*. La existencia de esa obra es defendida en especial por Andreas Heusler quien propone como autor al duque Heinrich II Jasomirgott de Austria (1141-1177) y le concede no sólo el mérito de haber rescatado la épica de las tradiciones orales, sino el de haberle dado a las baladas medievales una dimensión épica. Según Heusler el duque cambió la forma de los cantos a “Langzeilenstrophen” (estrofas de líneas largas), una forma poética introducida en el siglo XII por el poeta Der von Kurenberg. Con esto el duque se convierte en el fundador de una modalidad épica propia de la literatura del medio- alto alemán. Para Heusler, el poeta del *Cantar de los Nibelungos* no copió *La antigua Pena* tal cual, sino que la combinó con otras tradiciones épicas (en especial con la “Dietrichepik” [Épica de Teodorico]), refinó el estilo y alargó la historia. **Gentry**, *et al*, 2002, p. 191-192.

¹⁴ **Hansen**, 1987.

¹⁵ **Brackert**, 1963.

conocidos están elaborados con la misma técnica poética y se refieren a la misma temática. Incluso el tipo de verso que encontramos en los manuscritos es único en la literatura medieval y recibe el nombre de “estrofa nibelunga”.¹⁶

Los textos en cuestión se fechan entre el último cuarto del siglo XIII y la segunda década del siglo XV, y la cantidad de textos con los que contamos hoy en día (35), indica que el tema debió de haber sido incluso más popular que la épica artúrica.¹⁷ A reserva que algún día se encuentren ejemplares perdidos en los archivos, podemos deducir que para 1445, que es la fecha en la que Gutenberg inventa la imprenta con letras móviles, los Nibelungos habían pasado de moda, ya que no existe ningún texto impreso que sugiera que la obra fuera difundida a gran escala. Por alguna razón, los manuscritos cayeron en el olvido y abrieron la posibilidad de ser re-encontrados 250 años más tarde.

Bernhard Martin¹⁸ plantea que *El Cantar de los Nibelungos* pertenece al mito fundamental del Medioevo que se basa en valores expresados a través del mundo caballeresco. Dentro de éste existen una serie de virtudes que consolidan un ideal que configura un modelo a seguir para todos los caballeros. No se trata de vivir de manera insólita, sino de seguir un ejemplo y, por lo tanto, las historias medievales no se preocupan por explicar el porqué del comportamiento del héroe o su condición de ser humano, sino que se dedican a ilustrar cuáles son las virtudes que sigue el personaje y cuáles son los lastres ante los que sucumbe.

Hacia finales del siglo XIII podemos observar un cambio social que acabó con la condición de aislamiento que había favorecido a los feudos y creó la necesidad de una

¹⁶ Nibelungenstrophe. Se trata de estrofas elaboradas con cuatro “Langverse” (versos largos) que son versos interrumpidos por una cesura, y que presentan rimas del tipo aa bb. Se inscriben dentro de una musicalidad melódica que sugiere que la obra estaba hecha para ser cantada delante de un público. De ahí se deriva que el “Poeta” de los Nibelungos se le llame también el “Cantor”.

¹⁷ Schulze, 1997, p. 33.

¹⁸ Martin, 1992, pp. 77-80.

nueva clase social: la burguesía. Ésta se organizó en gremios y fundó ciudades en las cuales el individuo podía vivir fuera de la tutela de la nobleza. A pesar de que los nobles seguían teniendo el poder para gobernar, tuvieron que adaptarse al cambio y aprovecharon las oportunidades económicas brindadas por las ciudades. La producción de armas de fuego, por ejemplo, no puede concebirse sin la existencia de los gremios. Las nuevas clases sociales se movieron por inquietudes distintas a las de los nobles y, por lo tanto, requirieron de historias diferentes a las de los siglos precedentes, para consolidar sus valores. Para los gremios los complicados rituales cortesanos carecían de significado y los relatos de las grandes hazañas en las cacerías y los torneos caballerescos se convirtieron en obsoletos. La autonomía conquistada por parte de la burguesía hizo que el nuevo modelo mítico se centrara en el individuo.¹⁹ Aparecieron versiones críticas y paródicas de la literatura anterior.²⁰ Las categorías morales medievales de “ere”, “milte”, “triuwe”, etc, perdieron su significado convencional²¹ y fueron sustituidas por valores individuales interiores que se manifiestan a través de un cuadro plural de propuestas entre las que figura la mística

¹⁹ **Breyer**, 2001, pp. 63-102.

²⁰ Podemos mencionar a Neidhart von Reuenthal (cantor del siglo XIII y creador del género “höfische Dorfpoesie” (poesía cortesana pueblerina) que en su obra *Die Schwänke des Pfaffen Amis* (*Los chascarrillos del Padre Amis*) se burla de los valores caballerescos. **Grabert y Mulot**, 1972, p. 63.

²¹ Se trata de los conceptos centrales de un catálogo de virtudes que estuvo vigente en aquella época. Al caer en desuso este catálogo, los conceptos se siguieron utilizando, pero se adaptaron al nuevo modelo del mito fundamental y no conservaron las implicaciones de significado que tenían anteriormente. La palabra “ere”, por ejemplo, todavía se utiliza en el alemán moderno aunque con otra ortografía: “Ehre” que quiere decir “honor”; sólo que “honor” se empleaba durante el Medioevo como un término para referirse al poder, la riqueza y la generosidad de un caballero. En especial en el campo de los Nibelungos “ere” incluía también el linaje. Si bien para los medievales es un término que nombra un valor externo, para los románticos denomina una condición moral interior individual que no tiene que ver con el linaje. Lo mismo sucede con “milte” y “Milde” que se usa como “ternura” o “caridad o “apacibilidad” y que durante la época medieval significaba “generosidad”. “Triuwe” (Treue) (fidelidad o lealtad) es el valor medieval más importante y juega un papel protagónico también en la religiosidad nacional alemana. El personaje que encarna este valor durante los siglos XIX y XX es Hagen, quien se convierte en la metáfora de la misma Alemania durante el Tercer Reich. El cambio de significado de las palabras obedece al cambio en el mito fundamental y ha sido uno de los grandes problemas para los traductores del alto-medio alemán al alemán moderno. En su artículo “[...] diese reinen kräftigen Töne. Zu Karl Simrocks Übersetzung des *Nibelungenliedes*”, Joachim Heinzle analiza una traducción en detalle con el fin de poner en evidencia que, a pesar de usar las mismas palabras, el sentido que adquiere el texto presentado por Simrock es muy distinto al de las versiones medievales. **Heinzle y Waldschmidt**, 1991, pp. 111-118.

religiosa de las órdenes franciscanas y dominicas y el humanismo temprano.²² En el campo literario encontramos poemas litúrgicos, sermones y representaciones teatrales que alcanzan grandes sectores de la población. Estas últimas se llevaban a cabo en los atrios de las iglesias y en los mercados y tocaban temas diversos que variaban desde la representación de la Crucifixión hasta la narración de leyendas populares. La burguesía reutilizó los temas propios de las épicas medievales rompiendo con el rigor de la forma y traduciendo los grandes mitologemas a lenguajes más sencillos y faltos de rigor, lo que hace que los académicos actuales duden de su valor literario.

Con respecto a los Nibelungos, existe una obra llamada *Das Lied vom Hürnen Seyfrid*²³ que retoma al héroe de la épica y lo adapta a las necesidades burguesas. Ya no plasma los grandes eventos sociales, sino que se concentra en el protagonista principal torciendo el tema de una propuesta nibelunga colectiva, a una proyección individual para la cual lo importante serán las aventuras del joven Siegfried, tema que aparece en el *Cantar de los Nibelungos* sólo de manera indirecta, pues se trata de una información que el “poeta”²⁴ consideraba parte del conocimiento que el público tenía *a priori*. Existe un manuscrito fechado hacia principios del siglo XIV en el cual los títulos que nombran los capítulos del *Cantar de los Nibelungos* indican ya este cambio en el argumento de la obra.²⁵

²² La escolástica es una de las propuestas importantes de la época. A pesar de que la escolástica es la ciencia medieval por excelencia, el mayor representante, Tomás de Aquino, escribe su *Summa theologica* durante el siglo XIII lo que nos indica que en el campo escolástico también se buscaba formas de interpretación que pudiesen integrar los planteamientos cristianos a un esquema social nuevo.

²³ *La Canción de Siegfried encornado*. El adjetivo “encornado” se refiere a la leyenda en la que este personaje se baña en la sangre de un dragón, lo que lo hace invulnerable, pues su piel se vuelve dura como la del cuerno de un animal (Hornhaut). Sólo un lugar en la espalda accidentalmente no tuvo contacto con la sangre del dragón. Éste es una especie de “talón de Aquiles” que provoca la muerte del héroe.

²⁴ En este caso “poeta” se refiere a un anónimo igual que en el *Cantar de los Nibelungos*, pero como la obra del *Hürnen Seyfrid* no se considera una obra literaria mayor, el anónimo lo designaré con minúsculas.

²⁵ Karl Lachmann catalogó los manuscritos antiguos de los Nibelungos utilizando las letras del alfabeto. Este orden es respetado por los académicos hoy en día. Designó con letras mayúsculas a aquellos manuscritos pertenecientes a los siglos XIII y XIV. Las versiones más importantes son los manuscritos **A**, **B** y **C**. Para los escritos posteriores al siglo XIV se usan letras minúsculas. El documento al que me refiero en este caso es el

La versión más antigua que conocemos de *Das Lied vom Hürnen Seyfrid* es un libro de xilografías impreso hacia 1530. No existe ningún ejemplar de esta obra elaborado a mano y, a pesar de que las xilografías tienen un innegable valor artístico, los académicos lo han despreciado porque la historia que relata no tiene una continuidad narrativa; se contradice y en muchas ocasiones es incoherente. Se le ha calificado como una obra deficiente y malograda y por lo tanto no se le toma en serio. *Das Lied vom Hürnen Seyfrid* definitivamente no cumplía con las expectativas literarias de la época romántica. Wilhelm Grimm, por ejemplo, se queja de las supuestas incoherencias en la trama.²⁶ Lo cierto es que el relato obedece a una lógica diferente a la de los románticos y también a la nuestra, y apoya las necesidades de un mito fundamental ajeno, al que difícilmente tenemos acceso. En el *Hürnen Seyfrid* no se nota una preocupación por la coherencia de los hechos, pues las premisas de causa y efecto no fueron una prerrogativa medieval.²⁷ Ralph Breyer defiende que el *Hürnen Seyfrid* es una obra más cercana al *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, que al *Cantar de los Nibelungos*, pues *Parzival* relata las aventuras de un héroe individual, del tipo de Siegfried, que lo llevan a cumplir con su destino como el guardián del Santo Grial, mientras que el *Cantar de los Nibelungos* expone los conflictos de lealtad que se generan al interior de la familia o del clan: el de los Burgundos.²⁸ El Siegfried del *Cantar*

manuscrito **m**, o bien, el manuscrito 3249 según la catalogación de Darmstadt. Se trata de una sola hoja encontrada en la biblioteca de esa ciudad y se fecha hacia 1400, aunque últimamente Hans Staub y Thomas Sängler (1991) han cambiado el dato aseverando que es un documento escrito hacia la mitad del siglo XV. Me refiero a una lista de títulos de capítulos para una obra cuya ejecución se desconoce. La importancia del documento radica en que ahí se observa un cambio importante en la temática propuesta que finalmente se concreta en la obra *Das Lied vom Hürnen Seyfrid*. *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia*, 2002, p. 184.

²⁶ Breyer, 2001, p. 75.

²⁷ *El Cantar de los Nibelungos* también tiene serios problemas en cuanto a la coherencia de la trama, pero éstos no fueron un impedimento para que la obra adquiriera durante la época romántica la interpretación de una *Iliada* germana, pues cabe decir que también la *Iliada* muestra incoherencias en la trama.

²⁸ *Parzival* fue una de las obras medievales más populares de su tiempo. Mientras que conocemos entre 34 y 36 versiones de *El Cantar de los Nibelungos*, tenemos 80 versiones de *Parzival* de las cuales 16 están completas. Schulze, 1997, p. 33.

de los Nibelungos se nos presenta como un extranjero que llega a la corte de los Burgundos, se casa con Krimhild y se la lleva a vivir lejos. Aunque sabemos que Siegfried es un héroe, sus hazañas nos llegan como un eco de tiempos pasados al margen de la trama principal, lo que indica que estos episodios fueron, en su momento, parte del dominio del público. Es muy probable que el relato del *Hürnen Seyfrid* se apoye en modelos narrativos provenientes de tradiciones orales antiquísimas que sirvieron de inspiración también a Chrétien de Troyes y, por ende, a Wolfram von Eschenbach.²⁹

En un sentido amplio, es decir, dentro de la mayoría de las propuestas mitológicas conocidas, es común encontrar relatos de individuos cuya procedencia o identidad no está definida por las convenciones sociales y que se presentan como héroes porque algunos fenómenos mágicos nos revelan su predestinación heroica. Dentro de las estructuras míticas los acontecimientos sobrenaturales, como por ejemplo la intervención de dioses o de seres fantásticos, fungen como elementos legitimadores que garantizan el vínculo entre el mundo de lo material y el de lo divino, más allá de los modelos sociales instaurados. El héroe individual, que se enfrenta a un dragón que simboliza una fuerza brutal que hay que vencer, es un motivo muy común dentro de las cosmovisiones míticas indogermánicas. Las imágenes que nos son más familiares son la de San Gabriel o la de San Jorge luchando con un ser fantástico gigantesco que escupe fuego, pero existen representaciones de dragones anteriores al Cristianismo, algunos pertenecientes a las culturas germánicas, semejantes a las que podemos observar en hebillas de metal y objetos de bronce o de marfil de la época

El Cantar de los Nibelungos es un ejemplo único dentro de la literatura medieval. En este caso específico se trata de una obra anónima, lo que es inusual para la época. El *Cantar* no se vincula a los testimonios escritos latinos o romances, sino que se liga a una tradición oral que no tiene antecedentes escritos. **Breyer**, 2002, pp. 77-80.

²⁹ Para Breyer el mitologema a seguir no son los Nibelungos, sino Siegfried. “Das heisst in unserem konkreten Fall: Nicht mehr Nibelungen-, sondern Siegfried-Dichtung!”, **Breyer**, 2002, p.71.

merovingia.³⁰ El motivo del dragón se relaciona con el culto al sol y con aquellas leyendas en las que el héroe es devorado por un monstruo para tener acceso a las entrañas de la tierra y para poder seguir el trayecto del sol del anochecer al amanecer. Igual que la luz, que surge triunfante de las tinieblas, el héroe que ha logrado vencer a las tinieblas que representan al mundo de los muertos se convierte en inmortal pues adquiere la facultad de renacer.

Resulta comprensible que la burguesía naciente haya recurrido a Siegfried y no a los eventos familiares relatados en *El Cantar de los Nibelungos* para apoyar una propuesta cosmovisora distinta a la caballeresca que ponía un énfasis especial en los valores clásicos de lealtad y de generosidad. Según Breyer, por ejemplo, la única conexión que tiene el *Hürnen Seyfrid* con el *Cantar de los Nibelungos* es el hecho de que coinciden los nombres y algunos de los eventos descritos, pero el grado de importancia que reciben dichos eventos en el *Hürnen Seyfrid*, es muy distinto al que tienen en las obras anteriores. El Hürnen Seyfrid es un héroe que sale de su mundo cotidiano para ser conducido, por razones de predestinación, a un mundo mágico, pasa diferentes pruebas y regresa triunfante a su mundo anterior. La historia está adaptada al mito fundamental del siglo XV, pues el autor (o los autores)³¹ provee al héroe de referencias específicas con respecto a su infancia y a su muerte convirtiendo la aventura en una especie de biografía. Como sucede comúnmente

³⁰ **Heinz-Mohr**, 1984, pp. 73-75.

³¹ Se trata de una obra anónima de la cual conocemos once versiones completas y dos fragmentos. Las impresiones están hechas en Nürnberg (4), Strassburg, (3), Frankfurt a. M. (1), Hamburgo (1), Berna (1), Basilea (1) y Leipzig (1). No conocemos la procedencia de dos ediciones. Se fechan entre 1535 y 1642. Hay diferencias entre las diversas versiones. Siete de ellas están acompañadas de xilografías que ilustran el texto. Las imágenes no reflejan los recursos técnicos de la época y son relativamente sencillas. Comparados con los trabajos de su época, como los de Durero, carecen de calidad. Sin embargo, si los valoramos desde la perspectiva moderna, son rescatables por su frescura y espontaneidad. Hasta la fecha no se les ha valorado como obras de arte. Tampoco el texto se considera una obra literaria de importancia. Consta de 179 estrofas de ocho versos respectivamente que riman en forma de par (riman la estrofa 2, la 4, la 6 y la 8). Ralph Breyer vincula las estrofas con un canto del siglo XIII llamado *Das Jüngere Hildebrandslied (El Joven Cantar de Hildebrand)*. Las ilustraciones tienen un texto explicativo en prosa que en algunas versiones que no presentan imágenes se convierten en el título de los diferentes capítulos.

con las adaptaciones de temas tradicionales a nuevos mitos fundamentales, esta biografía se convierte en incoherente, puesto que los héroes míticos no tienen una procedencia exacta y no cumplen con los ciclos propios de los seres mortales. A Seyfrid se le olvida su procedencia de manera inexplicable y después de vencer al dragón se convierte en un personaje sin enemigo tan poderoso que lleva una aburridísima vida con su mujer, pues la historia no termina con la consolidación de la pareja, como en los cuentos de hadas, sino que el esquema se distorsiona para que quepa el episodio de la muerte de héroe.

En consecuencia, cuando resurge la pasión por lo medieval hacia finales del siglo XVII y los cuentos de hadas se revaloran por los románticos, el *Hürnen Seyfrid* se califica de inservible, ya que, por ser un fenómeno híbrido, no cumple con las exigencias impuestas por los nuevos cánones estéticos. Friedrich Heinrich von der Hagen, quien propone al *Cantar de los Nibelungos* como épica nacional, se lamenta de las versiones populares del tema que hacen que los alemanes vinculen a los Nibelungos con “la más baja literatura trivial”.³² Desafortunadamente versiones como la obra dramática de Hans Sachs *Der hürnen Sewfrid*, fueron poco conocidas. No se sabe siquiera si esta obra se presentó alguna vez en público.³³ Hay, en cambio, una versión de finales del siglo XVII que cuenta con un buen número de ediciones baratas para satisfacer el mercado de literatura infantil y de esparcimiento, que fueron desdeñadas por los Ilustrados.

³² “Mit dem Siegfried- und Nibelungenthema verbanden die Deutschen inzwischen nur noch unterste Trivialliteratur. **Breyer**, 2002, p. 82.

³³ Se trata de una obra dramática en siete actos escrita con fines didácticos en la cual el héroe se condena por su actitud retadora. Los calificativos utilizados son: temerario (verwegen), insolente (frech), y arrojado (unverzagt). No hay indicios que esta versión tuviera influencia alguna en la mentalidad de su época. **Breyer**, 2002, p. 81.

Una versión específica titulada *Die wunderschöne Historie vom gehörnten Siegfried* (*La maravillosa historia de Sigfrido encornado*)³⁴ fue la responsable de que el mitologema sobreviviera y el tema fuese conocido aún cuando hubiese perdido toda credibilidad y derecho a la Verdad.³⁵ El *Hürnen Seyfrid* no se considera hasta la fecha una obra con cualidades estéticas o literarias y sólo se toma en cuenta como cuento o leyenda vinculada al tema de los Nibelungos. La nueva estética propuesta por los románticos privilegió el rescate de aquellos manuscritos antiguos que consideraban ajenos al deterioro provocado por el tiempo y calificaron la obra *Das Lied vom Hürnen Seyfrid* como una desviación del canto “original”, producto de la degeneración de una forma poético-arcaica “pura”.

Últimamente ha habido un mayor interés por esta obra, en especial a partir de la segunda mitad de la década de los ochentas, pues *Das Lied vom Hürnen Seyfrid* recupera una importancia histórica que lo hace atractivo para los investigadores que se acercan al fenómeno histórico desde las nuevas teorías de la recepción.³⁶

Como fenómeno mítico los Nibelungos siguen vigentes, aún hoy en día. A pesar de que el abuso propagandístico perpetuado por la política del Tercer Reich haya sumido al mito en un silencio, especialmente durante los primeros años de la posguerra, los Nibelungos se siguen relacionando con la identidad alemana. La versión más conocida es la obra operística de Richard Wagner quien en su tetralogía *El anillo del Nibelungo* recurre no sólo a los manuscritos medievales encontrados, sino también a las referencias de otras

³⁴ No hay todavía un estudio acerca de cómo esta obra fue recibida por los románticos. El adjetivo “wunderschön” (maravillosamente bella) que se utiliza en el título debió parecer ridículo a un público educado al gusto de la Ilustración que intentaba aplicar normas científicas a los fenómenos artísticos.

³⁵ Las propuestas míticas que pierden credibilidad por lo general no desaparecen. Podemos observar que permanecen en el imaginario de los pueblos al margen de las grandes “Verdades” que comúnmente se avalan a través de alguna hierofanía. Historias como la del *Hürnen Seyfrid* se convierten en una especie de entretenimiento inofensivo y encuentran su lugar en el ámbito de lo lúdico, en donde no son una amenaza para las creencias vigentes.

³⁶ Como parte de esta tendencia interpretativa podemos mencionar a Thomas Cramer, Otfried Ehrismann, Joachim Knape, Joachim Heinze y al propio Ralph Breyer.

fuentes, como las *Eddas*, la *Saga de Teodorico*, la *Volsunga*, en las que aparecen elementos relacionados con los Nibelungos.

Desde la perspectiva académica podemos observar que el fenómeno ha despertado un interés importante, en especial durante los años sesenta y a partir de fines de los ochenta, y se estudia en la actualidad desde muchos puntos de vista distintos. Como ejemplos podemos citar a Gerd W. Weber³⁷ quien se ha ocupado de analizar el fenómeno desde la perspectiva psicológica, a Jörg Kastner³⁸ y a Ulrich Schulte –Wülwer³⁹ quienes se acercan al tema a través de la iconografía o a Herfried Münkler⁴⁰ que se interesa por los mitos políticos que engendran los Nibelungos de cara al fenómeno de la globalización.

2.2 El caso específico de Ossian

Para acercarnos a *Ossian* tendremos que inscribirnos dentro del mismo contexto del mito fundamental que incita al rescate de los manuscritos medievales del *Cantar de los Nibelungos*; por lo que tendremos que mencionar también aquí el papel importante que juegan los manuscritos rescatados del olvido. Sin embargo, para *Ossian*, no existe una riqueza de material escrito como con los Nibelungos. Los temas a los que aluden las obras de James Macpherson provienen principalmente de una tradición oral ancestral y hablan de hazañas que desde el punto de vista histórico se remontan al siglo III de nuestra Era.

La localización geográfica en la que suscitan los hechos narrados en la épica de Macpherson es poco clara. Rescata sus historias de las tradiciones que comparten Escocia e Irlanda, por lo general un conflicto para la identificación mítico-espacial de un pueblo o

³⁷ Weber, 1990, pp. 447-481.

³⁸ Kastner, 1986.

³⁹ Schulte-Wülwer, 1979.

⁴⁰ Münkler, 1999, pp. 141-157.

una nación en particular, pues ambas naciones tratarán de legitimar su soberanía a partir de las mismas narraciones míticas.

Sin tomar en cuenta que existe una fuerte tradición poética en Irlanda vinculada al personaje de Ossian, Macpherson presentó su épica como perteneciente al pueblo escocés, lo que provocó la crítica de los simpatizantes de las tradiciones irlandesas quienes lo acusaron de falsificar las fuentes originales.⁴¹

Las fechas que manejamos hoy en día para localizar en el tiempo los hechos narrados en *Ossian*, por ejemplo, se basan en algunos fragmentos de manuscritos irlandeses (casi todos escritos en prosa) elaborados durante los siglos XI y XII.⁴² Gracias a ellos sabemos que existió un héroe llamado Oisín que fue el hijo de Finn mac Cumhail un importante guerrero cuya muerte histórica se registra entre los años 252 y 283 d.C. El material escrito que tenemos a disposición es tan escaso que no podemos reconstruir un hilo conductor que cuente una historia coherente. Sin embargo, hay elementos suficientes para señalar lo siguiente: existía una fuerte rivalidad clánica entre los Baoisgne liderados por Finn, y los Morna encabezados por Groll. Ambos clanes tenían problemas con los linajes de los reyes irlandeses, pues a Finn lo vemos luchando en contra de Cormarc, el hijo de Art quien es el rey más famoso de las leyendas irlandesas. Las diferencias entre los clanes

⁴¹ Los especialistas en mitología celta Charles O'Connor y Silvestre O'Halloran censuraron el uso que Macpherson le dio a los héroes irlandeses en su obra. Les agravió que Macpherson no aceptara que los escoceses provenían de Irlanda y no estuvieron de acuerdo que redujera a héroes nacionales como Fionn a meros recuerdos melancólicos. "[...] his rendering of Fionn and Cuchullain as dim figures living only in the memories of old men and widows and whose power was thus emasculated by time". ([...]su traducción de Fionn y Cuchullain como figuras oscuras que viven sólo en la memoria de ancianos y viudas y cuyo poder ha sido emasculado por el tiempo). **Stafford**, 1996, p. VII.

⁴² Estos textos son considerados por Alfred Nutt como antecedentes de las versiones posteriores de Ossian y se refiere a *The Book of the Dun Cow (El Libro de los Dun Cow)* en especial a ciertos poemas con descripciones topográficas que prueban, según él, que los hechos narrados sucedieron en Irlanda. Como irlandés este autor se inscribe dentro de la problemática nacionalista que busca comprobar que el origen de Ossian es irlandés y no escocés. Nutt, 1972.

culminan en la batalla de Gabhra⁴³ en la que se matan mutuamente los dos nietos de Finn: Oscar, el hijo de Oisín, y Cairbre, hijo de Cormarc.⁴⁴ Cabe aclarar aquí que la batalla de Gabhra no se refiere únicamente a un hecho histórico, sino que se narra como una batalla mítica de características apocalípticas a la cual sobreviven sólo unos cuantos. Los descendientes del legendario Finn son supuestamente aquéllos con los que se encuentra San Patricio dos siglos más tarde.

El panorama histórico de Ossian se complica porque concebimos a la Historia desde la Ilustración como una especie de “escatología racionalista”, en la cual la relación con los muertos se instaura a partir de una concepción lineal del tiempo, donde la noción del Absoluto está amparada en los hechos, los cuales se definen como eternos, inamovibles, irrepetibles y universalmente válidos.

Por lo tanto, acceder a la Verdad en el mito fundamental instaurado por la Ilustración equivale a vincularse con los hechos, pues se cree que existen más allá de toda versión subjetiva.⁴⁵

Para la cosmovisión de los celtas, en cambio, los hechos no tienen la misma importancia, pues la Verdad descansa sobre un modelo mítico ritual que hace posible que se repitan en diferentes momentos históricos. Por esta razón los registros nos informan que Finn no sólo existió en el siglo III d.C. sino también en el siglo VI d.C., en donde aparece como caballero del Ulster bajo el nombre de Finn-Mongan y tiene problemas con el bardo

⁴³ La información escrita más antigua que tenemos se encuentra en el *Libro de Leinster (The Book of Leinster)*, Nutt, 1972, p. 54.

⁴⁴ La hija de Finn, Grainne, estaba casada con Cormac (probablemente por razones de alianza).

⁴⁵ La relación que establecemos con el tiempo fundamenta la interpretación del Cosmos en los modelos míticos y no puede ponerse en entredicho. Como herederos del Pensamiento Ilustrado ni los románticos ni nosotros mismos somos capaces de deshacernos de una concepción lineal del tiempo, pues a pesar de que jugamos con otras propuestas temporales a nivel poético y religioso, como por ejemplo la duración interior o la temporalidad ritual, nuestra cotidianidad se rige por los relojes, el calendario gregoriano y los registros de los hechos que constituyen nuestra visión histórica.

Dallan Forgall. En este relato Finn es capaz de invocar a Caoilte mac Ronain, el más veloz de sus héroes según los testimonios pertenecientes al siglo III, para que le ayude a resolver sus diferencias.⁴⁶

En otras versiones Finn, Ossian y Caoilte se ven involucrados con seres fantásticos como gigantes de tres cabezas u hombres sin cabeza con un ojo en el pecho.⁴⁷

La intervención de fuerzas sobrenaturales y la integración de seres fantásticos en las leyendas populares es muy común y pone en entredicho la veracidad histórica de los hechos relatados. Los historiadores, por lo general, tratan de comprobar la existencia “de facto” de héroes míticos apoyándose en los nombres de personas y lugares y en descripciones topográficas específicas que coincidan con parajes geográficos definidos, pues nuestro modelo cosmovisor concibe al espacio como un punto de referencia confiable y resistente al tiempo. Cabe mencionar que hoy en día se sigue el modelo espacio- temporal desarrollado por los griegos: para nosotros transcurre el tiempo y el espacio permanece fijo. Nos apoyamos en una geografía de lo inamovible que guarda semejanza con las reglas estipuladas por el mundo clásico. El espacio griego, por ejemplo, no se ve afectado por las querellas de los dioses. El Olimpo, al igual que los dioses griegos, se concibe como eterno. En las mitologías nórdicas, en cambio, los espacios participan de la personalidad de sus moradores y son ellos los que condicionan la geografía. Por lo general la muerte de algún personaje importante implica la destrucción del espacio que habita. Hay innumerables ejemplos de sitios que son devorados por las olas del mar y que en ciertos momentos mágicos tienen la facultad de reaparecer. Esto hace que las descripciones topográficas no puedan concebirse como puntos de referencia. Lo mismo sucede con los nombres de

⁴⁶ *The Book of the Dunn Cow*, Nutt, 1972, p. 8.

⁴⁷ *Finn and the Phantoms*, Nutt, 1972, p. 8.

personajes que en términos históricos se entienden como pertenecientes a individuos de carne y hueso. En la mitología celta un personaje rara vez se conoce por un solo nombre. Además los nombres tienen poderes mágicos que los convierten en conjuros capaces de invocar a los muertos, que en muchos casos se integran a las narraciones como si se tratara de seres vivos, lo que rompe la división que hacemos actualmente entre realidad e imaginación y trastoca el significado que le damos a los hechos.⁴⁸

El intento por ordenar a los héroes de tiempos ancestrales dentro de una linealidad histórica y ubicarlos en una geografía que se concibe, no sólo como fija, sino además definible según las categorías cartesianas cambia el esquema mítico. Tanto en el caso Ossian, como en el de los Nibelungos, los nombres que aparecen en los relatos tratan de equipararse con personajes históricos para calcular las fechas de los hechos narrados. El Atila mítico se identifica con el famoso rey de los hunos del que hablan los historiadores romanos y Teodorico se empata con el rey de los ostrogodos. De ahí se deriva que la historia mítica se refiera a hechos que sucedieron entre los siglos V y VI de nuestra Era.

También en el *Cantar de los Nibelungos* aparecen seres y objetos fantásticos. Daremos como ejemplo el dragón contra el que lucha Siegfried, o la capa que vuelve invisible a quien la porta, que claramente se catalogan como imaginarios según la

⁴⁸ Alfred Nutt lo explica de la siguiente manera: “How far can this legendary history be accepted as in any sense a genuine record of events? In the first place we must note that it was firmly believed in by Irish historical writers of the eleventh century, men fully abreast of all the learning of their time, by no means devoid of the critical instinct and in possession of great masses of tribal tradition and genealogical record which have perished[...] we must disregard the otherwise interesting question of historic credibility in the Ossianic romances: firstly, because they have their being in a land unaffected by fact; secondly, because if they ever did reflect the history of the third century, the reflection was distorted in after times[...]” (¿Hasta qué punto puede esta historia legendaria ser aceptada como un registro de eventos? En primer lugar tenemos que decir que los escritores históricos irlandeses del siglo XI creyeron con firmeza en estos relatos. Se trata de hombres que estaban a la altura del conocimiento de su época, que no carecían de instinto crítico y que poseían una fuerte tradición y un record genealógico que se ha perdido[...] tenemos que desechar la interesante pregunta acerca de la credibilidad histórica en cuanto a los romances osiánicos: primeramente porque existen en un ámbito que no se ve afectado por los hechos; y segundo lugar porque si en algún momento reflejaron la historia del siglo III, este reflejo ha sido distorsionado en tiempos posteriores). Nutt, 1972, pp. 5-7.

concepción del mito fundamental de la Ilustración, pero que se asumen como una Verdad desde la perspectiva de los románticos; pues la comparación que se hizo tanto con *Ossian* como con *El Cantar de los Nibelungos* con la *Ilíada* durante la segunda mitad del siglo XVIII, dio pie a que ambas obras adquirieran la categoría de documento histórico vinculándolos a un tiempo ancestral no imaginario, sino real.⁴⁹

Mientras que el *Cantar de los Nibelungos* estuvo avalado por los manuscritos que se encontraron en las bibliotecas, la obra de Macpherson fue objeto de grandes discusiones. Macpherson aseveraba que los poemas no eran producto de su imaginación, sino que se trataba de traducciones apoyadas en manuscritos antiguos. Desafortunadamente estos manuscritos nunca aparecieron, lo que hizo que se dudara de su existencia y se generara una fuerte polémica acerca de la honestidad de James Macpherson, la cual puso en duda la veracidad misma de *Ossian*.

Si bien es cierto que no contamos con manuscritos que confirmen que *Ossian* sea una traducción directa del gaélico, debemos de aclarar que James Macpherson efectivamente fue un estudioso de la cultura gaélica y coleccionó manuscritos antiguos. Viajó por las islas y las tierras altas de Escocia en busca de una tradición osiánica y

⁴⁹ Christoph Heinrich Myller (quien fue alumno de Johann Jakob Bodmer, el primer traductor del *Cantar de los Nibelungos*) animó a la aristocracia alemana a utilizar al *Cantar de los Nibelungos* como un documento que comprobara la veracidad histórica de su linaje. Dice al respecto: Manch adliges Haus findet seine Vorfahren, findet Beglaubigung seines Adels, die überzeugender ist, als ein halbverfaultes Pergament; historische Begebenheiten, die sich auf Sitten und Gebräuche beziehen, finden Erläuterung darin[...], (Alguna casa aristócrata encuentra ahí a sus ancestros, encuentra la legitimación de su alcurnia de una manera más convincente que en la de un pergamino medio podrido, encuentra la explicación de sucesos históricos referentes a tradiciones y costumbres[...]), **Martin**, 1992, p. 8.

Con esto Myller tiende un puente entre el presente y un pasado imaginario que hará que lo fantástico asuma el papel de hecho histórico. El manuscrito literario funcionará para los románticos como una especie de fetiche capaz de generar una continuidad temporal entre la actualidad y un tiempo poético ancestral que Friedrich Schlegel llamará “poetische Vorzeit” y que se remonta a las épocas de las grandes migraciones (Völkerwanderungen).

En cuanto a *Ossian*, James Macpherson informó a sus lectores que los poemas eran en parte traducciones basadas en manuscritos antiguos. Sobre todo el principal enemigo de Macpherson, Samuel Johnson, lo retó a que entregara dichos manuscritos para su escrutinio y análisis, pero Macpherson se negó a presentarlos. Estos manuscritos nunca aparecieron, lo que tuvo como consecuencia lo que Howard Gaskill ha llamado “el mito del manuscrito” (the manuscript myth).

recopiló no sólo baladas populares pertenecientes a la tradición oral, sino que también rescató algunos manuscritos galeses que, aunque no sean los documentos de los que supuestamente tradujo a *Ossian*, sí constituyen un importante patrimonio de la literatura galesa.⁵⁰

Macpherson tuvo una formación universitaria y la relación que establece con la literatura osiánica es la de un investigador académico. Los textos de introducción que escribe para sus obras son testimonio de que aspiraba a rescatar una verdad ancestral tratando de respetar los lineamientos establecidos por la Ilustración. Pretendía reconstruir

⁵⁰ Entre los manuscritos a los que Macpherson tuvo acceso podemos mencionar los siguientes: *The Book of Dean of Lismore*, *The Little Book of Clanranald*, y probablemente *The Red Book of Clanranald*. **Gaskill**, 2002, p. 9.

Howard Gaskill considera que las facultades necesarias para descifrar estos manuscritos son muy especializadas y duda que Macpherson haya podido acceder a estos textos sin ayuda de especialistas. Por otro lado el mismo Gaskill pone en claro que no tenemos evidencia que James Macpherson afirmara que *Ossian* fuese una traducción poética literal de manuscrito alguno, sino que este supuesto está basado en un comentario contenido en una carta que Samuel Johnson le escribe a un amigo el 7 de febrero de 1775 y dice así: “He (Macpherson) , and Dr. Blair, whom I consider as deceived, say, that he copied the poems (*sic*) from old manuscripts. His copies if he had them, and I believe him to have none, are nothing. Where are the manuscripts?” (Dicen, él (Macpherson) y el Dr. Blair a quien considero engañado, que copiaron los poemas (*sic*) de manuscritos antiguos. Estas copias, si es que las tenía porque creo que no tenía copia alguna, son nulas. ¿Dónde están los manuscritos?)

Si comparamos esta declaración con la introducción hecha por el Dr. Blair a la obra *Fragments of Ancient Poetry* que antecede a *Fingal* notaremos una diferencia en cuanto a la importancia que se le da a los manuscritos. Blair comenta: “There can be no doubt that these poems are to be ascribed to the Bards; a race of men well known to have continued throughout many ages in Ireland and north of Scotland[...] By the succession of these bards, such poems were handed down from race to race; some in manuscript , but more by oral tradition”. (No puede haber duda que estos poemas deben de atribuirse a los bardos; una raza de hombres que, según nuestro conocimiento, ha perdurado a través de muchas eras en Irlanda y el norte de Escocia[...] Por medio de los bardos estos poemas han sido transmitidos de generación en generación, algunos a través de manuscritos, pero la mayoría a través de la tradición oral). **Gaskill**, 2002, pp. 6-11.

En 1765 el mismo Macpherson describe parte del viaje que emprende para recuperar los restos de la obra de Ossian en la introducción a *Fingal*, y aclara que su publicación se basa en traducciones de tradiciones orales y algunos manuscritos: “[...]after a peregrination of six months, the translator collected, from tradition, and some manuscripts, all the poems in the following collection” ([...]después de una peregrinación de seis meses, el traductor recopiló todos los poemas de esta colección de la tradición y de algunos manuscritos). **Gaskill**, 1996, p. 51.

Howard Gaskill pone de manifiesto esta discrepancia y menciona la enemistad existente entre Johnson y Macpherson como una fuente de malos entendidos y distorsiones voluntarias e involuntarias que no podemos ya esclarecer. Lo interesante en este caso es la importancia que adquiere la existencia “de facto” de estos manuscritos de cara a la veracidad de una obra que, por ser poética, hubiera podido prescindir de su referente histórico.

un pasado real⁵¹ del cual los escoceses de las tierras altas fuesen herederos. Él mismo había nacido en Ruthven, una zona rural de Badenoch en 1736, hablaba galés desde la infancia y fue testigo de la represión cultural ejercida por los ingleses al cabo de la batalla de Culloden en 1745 después de la cual, para evitar nuevas insurrecciones gaélicas, los ingleses implantaron una política genocida que, además de cancelar el sistema de jurisdicción galés y de prohibir el uso de las gaitas, no permitió que los niños hablaran su lengua materna dentro de las escuelas.

Las tierras altas de Escocia estuvieron al margen de la Revolución Industrial y a sus habitantes se les catalogaba como salvajes, incivilizados o primitivos.

A través de las leyendas y las tradiciones de su infancia Macpherson pretendía reivindicar la fama de su cultura postulándola como heredera de una tradición gloriosa, ajena a los efectos de corrupción propios del progreso. Para ello necesitaba la aprobación de las personas y las instituciones que definían los valores culturales de la época y por ende tenía que respetar los cánones establecidos que se apoyaban en la idea de que el pasado podía reconstruirse mediante registros y documentos escritos que sirvieran de enlace entre los vivos y los muertos. Los documentos capaces de consolidar este tipo de vínculo escatológico tenían que ser “originales”;⁵² lo que significaba que había que cerciorarse que fuesen “auténticos” para evitar falsedades o mentiras.

⁵¹ “Real” en el sentido de “no ficticio”.

⁵² Ernst Cassirer cita al pensador francés Jaques Benigne Boussuet y al filósofo Pierre Bayle para explicar cuáles eran los criterios que debían de seguirse para tener acceso a los hechos de lo “efectivamente histórico”. Cassirer considera que a estos dos pensadores les debemos “ la liberación definitiva de la historia de las cadenas de la fe”, ya que postulan nuevos fundamentos metodológicos que permiten que la historia se convierta en una ciencia apoyada en una racionalidad lógica distinta a lo que Bayle llamó “lógica de la fantasía”. **Cassirer**, 1943, pp. 222-242.

La “lógica de la fantasía” no tuvo mayor influencia en el modelo mítico fundamental de la Ilustración, pero es una de las piedras angulares de la propuesta de los románticos. Inspirado por la obra de Macpherson, Herder propone una nueva visión histórica en la cual la creación poética y la fantasía adquieren categoría de Verdad , lo que trastoca de manera contundente el significado de la palabra “original”.

Para ser considerada como Verdad cualquier copia o traducción de un “original” debía de cumplir con ciertos requisitos que garantizaran su fidelidad.⁵³ Macpherson se autoconcibe como traductor; se liga con ello a una tradición (oral o escrita) que sin lugar a dudas aspira a ser Verdad y se deslinda de aquellas propuestas que, como los cuentos de hadas, satisfacen la necesidad de entretenimiento y convivencia de un colectivo al que no le interesa si las vivencias narrativas se inscriben dentro del ámbito de la realidad o de la fantasía.⁵⁴ Independientemente de la problemática que presenta la recepción y la interpretación de la obra, podemos concluir que, en un principio, Macpherson no se veía a sí mismo como poeta inspirado en una tradición milenaria, sino como traductor de un saber histórico ancestral y como un héroe cuya hazaña intelectual consistía en el rescate de una tradición poética perdida en el tiempo que fuera capaz de redimir a un pueblo del anonimato.

Macpherson vivió en una época de transición mítica en la que las propuestas ilustradas eran insuficientes para explicar los cambios bruscos del mundo provocados por la Revolución Industrial. Existía una angustia con respecto a los efectos negativos propios de un refinamiento exagerado que puso en duda las ventajas del mundo civilizado y cambió la actitud general del hombre hacia la Naturaleza. No sólo en Inglaterra, sino también en el resto de Europa, sobre todo en Francia, se cuestionaron los parámetros racionales en los que

⁵³ En inglés la palabra “fiel” (truthful o true) tiene la misma raíz etimológica que la palabra “verdad” (truth). Para el Pensamiento Ilustrado esta fidelidad tiene como modelo la autoridad literal de la *Biblia* que es avalada según el criterio establecido por la tradición. Gracias a las propuestas empíricas, la tradición se concibe como una posibilidad legitimadora que escapa a la postura dogmática de la Iglesia y ejerce su autoridad a través de las instituciones académicas seculares como las universidades.

⁵⁴ *Fragments of Ancient Poetry*, que es la primera obra que publica, comienza de la siguiente manera: “The public may depend on the following fragments as genuin remains of ancient Scottish poetry”. (El público puede confiar en que los siguientes fragmentos son vestigios genuinos de poesía escocesa antigua).

se basaba el conocimiento y aparecieron propuestas nostálgicas que añoraban una relación con la Naturaleza distinta a la de la Ilustración.⁵⁵

El hombre mismo no puede sustraerse del mundo natural del que surge y del que forma parte y, por ende, la relación con la Naturaleza define la manera en la que el hombre se concibe a sí mismo, al Cosmos y a su propia época.⁵⁶

Puntualizaremos aquí que Macpherson ingresa en la Universidad de Aberdeen en una época en la que se renuevan los planes de estudio y se sustituyen algunos cursos tradicionales relacionados con la lógica por materias empíricas como Filosofía Natural e Historia.⁵⁷ Es ahí en donde Macpherson, quien había vivido el exterminio de su cultura bajo la justificación de que se trataba de una cultura “primitiva”, se da cuenta que el término “primitivo” no sólo tenía connotaciones negativas, sino que los académicos lo asociaban con la noción de “original” y lo vinculaban a un tiempo ancestral que veneraban como virtuoso. Por esta razón Macpherson comenzó a coleccionar cantos gaélicos cuando regresó a Ruthven como maestro de escuela.⁵⁸ Animado por John Home, miembro de la sociedad literaria de Edimburgo, Macpherson aceptó traducir algunos poemas de su colección, los cuales fueron publicados de inmediato a instancias de Home quien, como

⁵⁵ La obra que tuvo la mayor trascendencia al respecto fue la de Jean Jaques Rousseau, sin la cual no sería posible explicar el cambio entre la propuesta mítica ilustrada y la romántica. No creo que los cambios en los mitos fundamentales obedecen al genio de un solo hombre, pues de no haber una crisis de fe en el modelo mítico vigente, no puede instaurarse un nuevo modelo. Muchos de los planteamientos hechos por Rousseau tienen sus antecedentes en otros pensadores de su tiempo. Sin embargo, existen pensadores que logran resumir en su obra el sentir del colectivo; por lo general son muy exitosos. Aparte de Rousseau podemos dar ejemplos como Darwin, Freud y Picasso.

⁵⁶ Exactamente de esta manera describo lo que entiendo por “mito fundamental” en el primer capítulo de este trabajo. Ernst Cassirer lo expresa de la siguiente manera: “ Pero este cambio en la metódica del conocimiento natural implica a la vez un cambio decisivo de la pura *ontología*, porque desplaza y modifica el patrón con el que hasta entonces se medía el orden del ser”. Cassirer, 1943, p. 56.

⁵⁷ Stafford, 1996, p. x.

⁵⁸ No fue un pionero en la materia , ya que podemos encontrar colecciones de baladas gaélicas desde 1512 (como ejemplos están el Dean de Lismore, James MacGregor y su hermano Duncan., Ardchonail (1690) y Jerome Stone, un maestro de escuela de Dunkeld quien en 1756 publica una poesía gaélica *Albin and the Daugther of May* en *The Scot's Magazine*. Stafford, 1996, p. xi.

uno de los personajes más reconocidos en el ámbito literario de la época, tenía los contactos necesarios para dar a conocer este material sin demora alguna. *Fragments of Ancient Poetry*⁵⁹ tuvo un éxito inusitado con la prensa. Algunos de los poemas fueron publicados en diferentes revistas e interpretados como el redescubrimiento de una tradición poética que conllevaba la posibilidad de rescatar una obra épica antigua escocesa comparable a la *Iliada* de Homero.⁶⁰ La existencia de poesía antigua dentro de una tradición oral alimentó la esperanza de poder acceder a un Todo primigenio que, al igual que la Biblia, revelara una Verdad ancestral.

Financiado por Hugh Blair, en agosto de 1760 Macpherson emprendió un viaje por las tierras altas de Escocia con la consigna de recuperar una épica escocesa completa de los labios de los ancianos quienes, según Macpherson, podrían recitar de memoria, cuando menos en parte, la épica perdida. Macpherson pensaba complementar esta información proveniente de las tradiciones orales con algunos manuscritos de su colección y presentar una épica original reconstruida a manera de rompecabezas. La empresa de Macpherson adquirió una fama internacional y, después de seis meses de viaje por las tierras altas, Macpherson había recopilado, junto con algunos ayudantes, información suficiente como para poner manos a la obra. En diciembre de 1761 aparece *Fingal. An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson*, que tuvo tanta demanda que se reeditó un mes más tarde. En 1763 se publica *Temora, an Ancient Epic Poem, in eight*

⁵⁹ Esta obra se publica en 1760 y es el antecedente directo de *Ossian*.

⁶⁰ John Home introdujo a Macpherson a los círculos intelectuales escoceses. Conoció a Alexander Carlyle, a Adam Ferguson, a David Hume y a Hugh Blair quien fue su más célebre defensor. La posible existencia de una épica escocesa no sólo era importante en los círculos literarios, sino que formaba parte de una propuesta de identidad nacional y por lo tanto adquirió un peso político. Demostrar que existía una herencia literaria ancestral era una manera de legitimar la existencia de los pueblos y, por lo tanto, su derecho a autogobernarse como Nación.

books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson; y en 1765 aparece una combinación de las dos obras anteriores bajo el título de *The Works of Ossian, the Son of Fingal, in two volumes. Translated from the Gaelic language by James Macpherson...To which is subjoined a critical dissertation on the poems of Ossian. By Hugh Blair, D.D.* que fue la versión más leída en la Europa del siglo XVIII.⁶¹

El éxito instantáneo de las obras de Macpherson provocó la reacción inmediata de la crítica que le exigió al autor que diera a conocer el material que había recopilado en lengua gaélica. Se dudaba de la posibilidad de que una obra proveniente del siglo III, que constaba de más de cuatrocientas cuartillas hubiese podido ser rescatada de la tradición oral.⁶² La existencia de los manuscritos cobró entonces una gran importancia y la discusión acerca de

⁶¹ Al final de este capítulo se anexa una lista completa de las publicaciones de Ossian elaborada por Howard Gaskill. Cuando hablo de *Ossian* en este trabajo me refiero a la publicación de 1763. Por fines prácticos decidí no utilizar el título completo de la obra por ser muy largo. Existe una edición histórico - crítica de *Ossian* elaborada por Otto Jiriczek (**Jiriczek**, 1940) que se considera el libro de referencia académica básico para los estudiosos del tema. Desafortunadamente este libro es de difícil acceso, pues existe sólo en algunas bibliotecas universitarias y no se da en préstamo. En 1996 Gaskill, quien es profesor de la universidad de Edimburgo, optó por re-editar la obra de Macpherson con el fin de facilitar el texto original a sus estudiantes. Dice al respecto: “[...] Macpherson’s *Ossian* is one of the most important and influential works ever to have emerged from the islands. Its historical significance is fact, whether we like it or not. That fact has proved to be a somewhat uncomfortable one, best ignored or suppressed, is suggested by the experience of anyone in the last generation or so who has actually tried to locate a copy of the poems in order to read them. This has not been an impossible task, but the obstacles have been quite formidable. Unless one is lucky enough to pick up the reprint of Laing (1805), published by James Thin in a limited edition in 1971, the only practical option was usually to resort to antiquarian booksellers or university libraries, that result in either case as likely as not being some dusty Victorian tome with an unreliable text and a pious introduction”. (*Ossian* de Macpherson es una de las obras provenientes de las islas más importantes e influyentes; y nos guste o no, su significado histórico es un hecho. La realidad de que este hecho es algo incómodo que debería de ignorarse o censurarse, se refleja a través de las experiencias hechas por aquéllos que recientemente se dieron a la tarea de localizar una copia de los poemas para leerlos. Encontrarlos no es una tarea imposible, pero los obstáculos a vencer son notorios. A menos de que uno tenga la suerte de conseguir la re-edición de Laing (1805), publicada por James Thin en una edición limitada en 1971, uno tendrá que recurrir a los comerciantes de libros antiguos, o bien, a las bibliotecas universitarias, empresa que probablemente culminará en la localización de ejemplares de tipo victoriano con textos poco confiables y con introducciones que requieran de nuestra piedad). Para efectos de este trabajo utilicé la edición de Gaskill, que se basa en la edición de Jiriczek y que contiene un índice de nombres utilizados por Macpherson, que explica los linajes y las complejas genealogías a las que la obra hace referencia sin el cual la obra es difícil de comprender.

⁶² No se ha podido comprobar que Macpherson pretendiera que los manuscritos de los que supuestamente trajo a *Ossian* fueran del siglo III.

la originalidad de *Ossian* se enfocó cada vez más a las versiones literarias escritas pertenecientes a la tradición gaélica en Escocia, dejando a un lado la problemática relacionada con la recopilación y traducción de las versiones orales que, por no tener un texto contra el que se puedan cotejar, complican el problema del “original”.⁶³

Para nosotros resulta difícil entender cómo Macpherson auto-concebía su obra. Defendió que existían los manuscritos hasta el día de su muerte en 1796. Indudablemente podemos rastrear la influencia de baladas celtas contenidas en *The Book of the Dean of Lismore* en su obra, pero no es posible calificar estas influencias como traducciones en el sentido en el que se entiende el término desde el punto de vista de la Ilustración. Más que traducir, lo que hace Macpherson es adaptar una herencia poética antigua⁶⁴ a un modelo mítico nuevo que se consolida durante el siglo XVIII y que rompe con las premisas en las que se basa el Pensamiento Ilustrado.⁶⁵ La controversia entre él y Samuel Johnson es en

⁶³ Howard Gaskill dice al respecto: “[...]nobody has apparently thought to ask what Macpherson meant when he talked of ‘originals’”. (Nadie le preguntó aparentemente a Macpherson qué exactamente entendía por “originales”). Para defenderse de sus atacantes Macpherson se refiere no a la originalidad de los manuscritos, sino a la originalidad de los poemas celtas. Gaskill enumera varias de estas instancias, pero para fines de este trabajo nos bastará un ejemplo. Macpherson anuncia su libro *Temora* y ofrece a los lectores un ejemplar gaélico para el libro séptimo de su épica: “[...]it is thought proper to give a specimen of the original Gaelic, for the satisfaction of those who doubt the authenticity of Ossian’s poems[...]” ([...]sería conveniente dar un ejemplar del original gaélico, para la satisfacción de aquéllos que dudan de la autenticidad de los poemas de Ossian[...]) En este caso no podemos deducir que “original Gaelic” sea un manuscrito antiguo, sino que puede ser una versión en lengua gaélica de algún poema de tradición oral registrada por escrito por el propio Macpherson.

Según Gaskill, la obsesión por manuscritos antiguos que existía entre los intelectuales del siglo XVIII es la responsable de la condena a Macpherson, ya que cualquier escrito que aspirara a ser Verdad debía de vincularse a, o ser un documento que fuera “original”.

⁶⁴ Habría que analizar qué se entendía por “antiguo”. El término no se define por fecha histórica alguna, sino que se refiere a una noción mítica vinculada al concepto griego de “archee”

⁶⁵ Si hablamos de “traducción” definitivamente no podemos entender que se trata de la traducción de algún texto. Lo que traduce Macpherson es un sentimiento de tristeza presente en los lamentos de las tradiciones medievales. Para los románticos la función de la poesía fue precisamente la expresión y transmisión de los sentimientos. Desafortunadamente Macpherson nunca esgrimió estos argumentos para defender su obra. Tuvo una gran necesidad de ser aceptado por los académicos de la Ilustración escocesa y se encaprichó en fundamentar la originalidad de su obra como una traducción de una poesía ya existente. La ironía del caso consiste en que *Ossian* es la fuente de inspiración de los románticos alemanes que desarrollan toda una nueva filosofía estética que abre la posibilidad de valorar la poesía como un acto creador con derecho a una “originalidad” que no requiere de argumentos históricos para legitimarse. Una vez que *Ossian* se estableciera como un “clásico” de la literatura, Macpherson quiso restarle méritos a su personaje para pasar a la historia

este sentido una disputa entre dos individuos que pertenecen a mitos fundamentales diferentes. Para Samuel Johnson el valor de la obra de Macpherson tenía que estar fincado en fuentes que remitiesen a hechos históricos reales, fuentes que tenían que existir *de facto* y que además estuvieran a disposición del público para su escrutinio. Sólo así la obra podía aspirar a ser tomada como una Verdad, pues de lo contrario entraría dentro del ámbito de lo ficticio y sería descalificada como un fundamento útil para consolidar una identidad nacional. Pero este criterio defendido por Johnson no fue compartido con otros intelectuales de la época, en especial por aquéllos que deseaban defender una identidad nacional escocesa a cualquier precio y que estaban dispuestos a romper con los lineamientos contratados por la Ilustración. Hugh Blair, por ejemplo, buscó legitimar la obra de Macpherson a pesar de que no se apegaba a los lineamientos de traducción estipulados por la Academia; y si bien es cierto que, instigado por los comentarios de su amigo David Hume, trató de recavar pruebas testimoniales que autentificaran a *Ossian* como una obra ancestral, la defensa más efectiva la logró en el campo argumentativo: consideró la belleza de la obra como una garantía de que se trataba de un lenguaje poético primigenio que no había sido tocado por la corrupción de épocas posteriores. No estaba por demás cotejarla con algún manuscrito antiguo o con la tradición oral de las tierras altas de Escocia, pero tampoco era indispensable.⁶⁶

como creador y no como traductor de la obra. En 1806 Sir John Sinclair comenta: “Elevated [Macpherson] by his connection with Gaelic poetry to a respectable rank, both in literature and in society, his pride made him wish to believe, that he owed that elevation, more to his own talents, than to the genius of an old bard whom he had rescued from oblivion”. (Elevado [Macpherson] a un rango respetable -no sólo literario sino también social- gracias a su relación con la poesía gaélica, quiso creer por orgullo que su prestigio se debía más a su talento personal que al genio de un bardo viejo a quien rescató del olvido), Sinclair, citado por **Dwyer**, 2002, p. 200.

⁶⁶ A diferencia de Blair, quien siempre defendió la autenticidad de *Ossian*, Hume llega a la conclusión de que a pesar de su belleza, los poemas no dejan de ser el producto de la imaginación del autor. (-tho great Beauties, they are also grater Curiosities-). Hume, citado por **Raynor**, 2002, p. 161.

La obra de Macpherson no sólo transgrede las reglas en cuanto a la noción de traducción, sino que propone una estética diferente en la cual la razón pierde su posición hegemónica y cede su lugar al sentimiento que en este caso es la melancolía. El elemento más convincente para la legitimación de una identidad no será ya la veracidad histórica sino la Naturaleza entendida como paisaje, en el caso de *Ossian*, el paisaje de las tierras altas de Escocia.⁶⁷

El cambio radical en cuanto a los elementos capaces de legitimar una Verdad, produjo serios conflictos ontológicos que preocuparon a los intelectuales de la época. Algunos trataron de incluir la propuesta inherente a *Ossian* dentro de los estatutos tradicionales, mientras que otros defendieron la nueva propuesta como una forma de trascendencia apoyada en la experiencia estética. David Hume, por ejemplo, se preocupó mucho por garantizar la autenticidad histórica de la obra porque estaba convencido que el valor poético por sí solo no bastaba para legitimarla,⁶⁸ mientras que Malcom Laing decide que *Ossian* debería de ser atribuido al genio de Macpherson a pesar de que se inspirara en

⁶⁷ Para el Pensamiento Ilustrado la Historia formaba parte de la Naturaleza. Pensadores como Montesquieu, Voltaire y el propio Lessing eran de la opinión de que existían leyes generales para la Historia que establecían un orden universal inamovible comparable en rigor a las leyes que rigen los fenómenos naturales. Si se refieren a la Naturaleza histórica, hablan de la naturaleza humana y no del paisaje ya que esta acepción de Naturaleza es propia de los románticos. Al proponer al paisaje como la manifestación de una hierofanía natural *Ossian* altera la concepción ontológica del tiempo y del espacio que la Ilustración había consolidado en base a la imagen griega del Cosmos. Rompe con la confianza en las leyes inamovibles, pues el paisaje que describe no es el Peloponeso sino el inestable ámbito geográfico del Norte de Europa el cual, como dijimos anteriormente, no participa de la estabilidad del espacio en la que se finca la propuesta espacial cartesiana. El paisaje, por ende, se suscribe a la condición efímera del tiempo y requiere de otros fundamentos escatológicos.

⁶⁸ Hay una carta que Hume le escribe a Blair en agosto de 1762 en la que dice lo siguiente: “[...]It is in vain to say that their beauty (*Ossians’s poems*) will support them, independent of their authenticity: No; that beauty is not so much to the general taste as to ensure you of this event; and if people be once disgusted with the idea of a forgery, they are thence apt to entertain a more disadvantageous notion of the excellency of the production itself”. ([...]es vano aseverar que su belleza [la de los poemas de *Ossian*] los sustentará independientemente de su autenticidad: no; esa belleza no se adapta lo suficiente al gusto general como para asegurarle que así sea; y si la gente está ya disgustada por la idea de una falsificación tenderá a tener nociones desventajosas con respecto a la excelencia de la propia producción).

fuentes celtas antiguas.⁶⁹ La actitud de Laing pudo haber sido el incentivo para la formación de un comité académico con el fin de dictaminar, de una vez por todas, la falsedad o la veracidad de la obra de Macpherson. Este comité pretendía ser “impersonal” y “objetivo” e hizo un esfuerzo por evitar difamaciones y malos entendidos para emitir un juicio imparcial con respecto a *Ossian*.⁷⁰ Uno de los puntos de partida del comité fue la certeza de que los protagonistas principales de *Ossian* eran personajes históricos que habían existido *de facto*⁷¹ y que las leyendas de sus hazañas constituían un patrimonio literario-poético ancestral y, por lo tanto, no eran una creación de Macpherson quien únicamente las había rescatado de la tradición popular para introducirlas en el ámbito literario.⁷²

Las consecuencias del dictamen resultan paradójicas y paradigmáticas: por un lado Macpherson quedó descalificado como traductor del gaélico y también como genio creador ya que fue reducido a la categoría de intérprete (de dudosa honestidad); y por el otro, la certeza de que se trató de un fenómeno literario ancestral le otorgó a su obra, *Ossian*, la condición de “arquetipo”. Al igual que la *Ilíada* de Homero, la obra se utilizará durante el siglo XIX como una especie de “canon literario” capaz de legitimar una condición épica.⁷³

⁶⁹ “Laing, however, was convinced of the literary merit of the poems and argued that they should be treated as original compositions by Macpherson, though perhaps derived from some unspecified, or generalized, Celtic sources”. (Laing estaba convencido del mérito literario de los poemas y argumentó que deberían de tratarse como composiciones originales de Macpherson, aunque quizá derivadas de algunas fuentes celtas generales o no específicas). **Price**, 2002, p. 120. Laing compara a Macpherson con Homero y con John Milton y sugiere que una épica nacional escocesa bien podría fundamentarse con una excelente obra literaria producto del genio individual de un escocés.

⁷⁰ El comité se organizó después de la muerte de Macpherson y estuvo encabezado por Henry Mackenzie, un estudioso de la cultura celta. Las conclusiones a las que llegó este comité se consideran hoy en día como la prueba más contundente de que Macpherson cometió fraude al presentar la obra como traducción. El documento que contiene estas conclusiones se llama *Report of the Committee of the Highland Society of Scotland, appointed to inquire into the Nature and Authenticity of the Poems of Ossian. With a copious Appendix, containing some of the principal documents on which the report is founded. (1805)*. **Price**, 2002, pp. 122-123.

⁷¹ En especial Finn o Fingal quien es el héroe irlandés por excelencia

⁷² **Price**, 2002, pp. 122-123.

⁷³ Tener la categoría de “épica” significa que la obra refleja el sentir de un pueblo y que los personajes que aparecen en la narración tienen la condición de héroe, es decir, que representan la identidad de un colectivo. El que *Ossian* esté avalado como una épica implica que se le conceden las facultades legitimadoras necesarias

Más allá de la veracidad histórica que le garantizó su poder legitimador dentro del ámbito político, *Ossian* fue depositario de una nueva propuesta filosófica vinculada a la noción de “sublime”, uno de los conceptos esenciales para el entendimiento de la propuesta estética de los románticos.⁷⁴

La relación con lo sublime fue la responsable de que *Ossian* se desvinculara de su especificidad geográfica y se propusiera como una posibilidad ontológica universal. Napoleón Bonaparte, por ejemplo, identificó lo sublime con *Ossian* y lo convirtió en una moda a principios de la década de 1790. Seducido por las virtudes de Fingal y otros personajes, a Bonaparte le entusiasmó la posibilidad de una inmortalidad poética, ajena al Cristianismo, que permitía al guerrero alcanzar una fama atemporal gracias a su arrojo y valentía. Hizo que decoraran su residencia de Malmaison con temas relacionados con *Ossian* y organizó varias exposiciones pictóricas en las cuales los grandes artistas como Gros, Guérard, Girodet e Ingres competían en la ejecución de temas mitológicos dentro de los cuales figuraban los héroes celtas mencionados por el bardo ciego⁷⁵. *Ossian* tiende un puente entre el arte neoclásico y las propuestas románticas: forma parte de la temática mitológica académica, pero trastoca los cánones racionales de la Ilustración para poner

para fundamentar la identidad de una nación independientemente de la problemática que presenta Macpherson en cuanto a su condición moral.

⁷⁴ El antecedente directo que tenemos de este concepto pertenece a la literatura clásica. Se trata de la descripción de lo que se entiende por “sublime” contenida en un texto adjudicado a Longino (probablemente del siglo I d.C.) que fue traducido al francés por Boileau - Despréaux en 1674. Junto con la *Poética* de Aristóteles, este texto es el apoyo teórico más importante para las propuestas estéticas románticas. El irlandés Edward Burke, contemporáneo de Macpherson y conocedor de las tradiciones osiánicas irlandesas, rescata el planteamiento de Longino como una especie de antítesis a las teorías aristotélicas que fundamentan las propuestas estéticas clásicas. Longino le da una gran importancia a las emociones, a la imaginación y a la belleza de las palabras. Longino, en **García López**, 1979, p 129-132.

⁷⁵ Se dice que Napoleón llevaba a *Ossian* como lectura de cabecera al campo de batalla. Cuando se embarca hacia Egipto en 1798, le comenta a alguien que le trata de leerle la *Iliada* lo siguiente: “Et vous appelez cela du sublime, vous autres poètes? Quelle différence de votre Homère a mon Ossian! Lisons un peu d'Ossian”. (¿Y a esto le llaman sublime, ustedes poetas? ¡Qué diferencia de su Homero a mi Ossian! Leámos un poco de Ossian). **Catálogo *Ossian und die Kunst un 1800***, 1979, p. 23.

énfasis en el sentimiento. El tema no se limitó al campo de la plástica y de la literatura, sino que también se escribieron obras musicales.⁷⁶

Werner Hofmann⁷⁷ habla de un verdadero culto a Ossian que rebasó el ámbito del arte y se extendió hasta entrado el siglo XX para ser utilizado, entre otras cosas, con intenciones propagandísticas en etiquetas para whisky y cigarrillos. El culto a Ossian contribuyó de esta manera a la comercialización de la noción de lo sublime, convirtiéndolo en un fenómeno “kitsch”.⁷⁸

En el Norte de Europa, en especial en países como Dinamarca y Alemania, *Ossian* forma parte de una nueva sensibilidad⁷⁹ apoyada en una noción subjetiva del “yo” a partir de la cual se plantea una propuesta mística secular vinculada a la estética.

En la Alemania fragmentada del siglo XVIII se buscaba fundamentar una ontología coherente con un apoyo ideológico que sirviera de base a una propuesta que, en sus inicios, ambicionaba una unificación lingüística.⁸⁰ A través de obras como *Ossian* o como la *Iliada*

⁷⁶ Entre los autores franceses que se relacionan con *Ossian* figuran Madame de Staël, Chateaubriand, Musset, Victor Hugo y Lamartine. Para el campo musical podemos mencionar a Berloiz y a Jean Francois Le Sueur quien escribe una ópera que se presentó en Francia más de 65 veces entre 1804 y 1817. **Wessel**, 1994, pp. 133-144.

⁷⁷ **Catálogo *Ossian und die Kunst un 1800***, 1979. p. 7.

⁷⁸ La imagen de Napoleón se vinculó a los bardos de una manera definitiva. El músico Romagnesi quien simpatizó con Napoleón, compuso en 1818 la obra *Le Bard exilé* que hace alusión a Napoleón quien se encontraba en Santa Helena desde 1815. **Wessel**, 1994, p. 131.

⁷⁹ “Empfindsamkeit”. Este término tiene relación con la noción de lo “sublime”, pero es menos radical, ya que se vincula a una “subjetividad” que permite la existencia del “yo” y sus modos de expresión, mientras que lo “sublime” abole todas las categorías posibles en favor de una experiencia mística que se sustrae al lenguaje. Para hablar de lo “sublime” se utiliza el término alemán “das Erhabene” que aunque cercano a la palabra “sublime” en cuanto a su significado semántico ha adquirido connotaciones diferentes. Bajo “erhaben”, se entiende un estado que no sólo toca, sino traspasa el límite último del sentir.

⁸⁰ A causa de las particulares condiciones sociopolíticas de la Alemania del siglo XVIII, la recepción de la obra de Macpherson fue diferente a la de Escocia, Inglaterra, o Francia. Desde el principio la pregunta acerca de la originalidad de *Ossian* se desvió hacia el ámbito de la metafísica dejando a un lado la problemática de lo material. Los alemanes no se interesaron en comprobar si lo que había publicado Macpherson le era fiel o no al material arqueológico o etnográfico que estuvo a disposición del autor, sino que se concentraron en la cualidad poética de la obra con la esperanza de acceder a un pasado histórico desde la subjetividad de la vivencia y no desde el ámbito objetivo propio de los académicos ilustrados.

se pretendía elaborar una teoría poética primigenia, ajena a toda influencia latina, que fuera capaz de consolidar no sólo una lengua sino la esencia de “lo alemán”.⁸¹

En este sentido tanto lo griego como lo nórdico ofrecían una alternativa a las propuestas francesas que estaban en boga, según las cuales los alemanes tenían fama de “bárbaros” y emparentaban, en cuanto al calificativo, con los celtas de las tierras altas de Escocia.⁸² La presencia de un bardo ciego, como Homero, capaz de rescatar una sensibilidad ancestral refinada que redimía a los bárbaros de su condición de burdos e insensibles, sin que participaran forzosamente de los efectos decadentes de la civilización, fue muy seductora no sólo para los pensadores alemanes, sino para todos los que deseaban encontrar una alternativa a las leyes rígidas impuestas por la Ilustración.

⁸¹ Resulta complicado hablar de “lo alemán” durante el siglo XVIII, ya que Alemania como nación se consolida hasta 1870. Para la época en la que aparece *Ossian* la zona geográfica alemana incluía al territorio de Sacro Imperio Romano Germánico, el Imperio de Austria Hungría, parte de la actual Italia y algunos cantones suizos. El término “teutsch” (hoy en día “deutsch”) con el que se califica la condición de “lo alemán” viene del latín “teudisco” que significa “tradicional” y se refiere a todas las lenguas habladas en la zona que eran distintas al latín. Esto no abarca únicamente las lenguas germanas sino también las sajonas y celtas por lo que Inglaterra, Irlanda y Escocia podían ser incluidas con facilidad en esta propuesta de unificación lingüística. Herder, el pensador que popularizó a *Ossian* en Alemania, tiene un ensayo llamado *Von deutscher Art und Kunst (Del modo de ser y el arte alemanes)* que consta de un acercamiento teórico – crítico a las obras de dos escritores ingleses: Shakespeare y Macpherson.

⁸² En la introducción crítica que hace Hugh Blair a *Ossian* en 1765, ejemplifica la noción de lo bárbaro con la obra *Literatura Runica* del escritor danés Olaus Wormius. Para ello cita el texto de Wormius de manera extensa y comenta al respecto: “ This is such poetry as we might expect from a barbarous nation. It breathes a most ferocious spirit. It is wild, harsh and irregular, but at the same time animated and strong; the style, in the original, full of inversions and, as we learn from some of Olaus’s notes, highly metaphorical and figured”. (Éste es el tipo de poesía que podemos esperar de una nación bárbara. A través de ella respira un espíritu muy feroz. Es salvaje, áspera e irregular, pero al mismo tiempo es fuerte y animada; en su estilo original está lleno de inversiones y, como sabemos de algunos apuntes de Olaus, es altamente metafórico y figurativo). Contrasta el estilo “bárbaro” con *Ossian* y dice: “But when we open the works of *Ossian*, a very different scene presents itself. There we find the fire and enthusiasm of the most early times, combined with an amazing degree of regularity and art. We find tenderness, and even delicacy of sentiment, greatly predominant over fierceness and barbarity. Our hearts are melted with the softest feelings and at the same time elevated with the highest ideas of magnanimity, generosity and true heroism”, (Pero cuando abrimos las obras de *Ossian*, se nos presenta un panorama distinto. Ahí encontramos el fuego y el entusiasmo de los tiempos más remotos combinados con un asombroso grado de regularidad y de oficio. Encontramos ternura y hasta delicadeza de sentimiento que predominan sobre la ferocidad y la barbarie. Nuestros corazones se derriten con los sentimientos más suaves y al mismo tiempo se elevan con las más altas ideas de magnanimidad, generosidad y verdadero heroísmo). **Blair**, 2002, p. 349.

Ossian es una obra adaptada al mito fundamental de su época. Cumple con los requisitos necesarios para expresar poéticamente un vínculo con el tiempo distinto a aquél instaurado por la Ilustración. A pesar de la fuerte controversia generada a su alrededor, esta obra inaugura un canon estético que es fundamental para la comprensión del fenómeno romántico. Este canon no sólo tuvo vigencia en Escocia, sino que funcionó como modelo para muchas de las propuestas nacionalistas continentales. La estética osiánica fue adaptada a las circunstancias particulares de varios países del Norte de Europa con el fin de apoyar los cultos nacionalistas⁸³, como por ejemplo el *Cantar de los Nibelungos* que fundamenta el nacionalismo alemán. Cabe señalar que a causa de las dificultades que presenta la lectura de manuscritos medievales originales, muy pocos se aventuraron a leer el *Cantar de los Nibelungos* en su fuente primaria⁸⁴ (La historia del *Hürnen Seyfrid* fue descartada como poco seria). La estética de *Ossian*, en cambio sedujo a los lectores de tal forma que fue un incentivo para que muchos de los pensadores alemanes aprendieran a leer en inglés, lo que para el siglo XVIII no era empresa fácil ya que los programas escolares de la época

⁸³ “In den skandinavischen Ländern war Ossians Einfluss ungeheuer. Die der eignen Mythologie angepassten keltischen Legenden unterstreichen den Kult der nationalen Vergangenheit, den die Schriftsteller pflegen“. (La influencia de *Ossian* en los países escandinavos fue desmesurada. Las leyendas celtas se adaptan a la mitología local y apoyan el culto al pasado nacional). **Ternois**, 1979, p. 40. El caso de los países escandinavos se iguala en este punto al de Alemania. Tanto *El Cantar de los Nibelungos* como la *Kalevala*, la colección de cantos ancestrales finlandesa recavada por Elias Lönnrot, adquieren el rango de épica nacional, a pesar de que no pueda comprobarse su veracidad histórica alguna.

⁸⁴A pesar de que conocía el trabajo de Bodmer y tuvo en su biblioteca un ejemplar de la traducción completa de Myller, Goethe no leyó el *Cantar de los Nibelungos* hasta 1809 (20 años después de saber de su existencia). **Schulze**, 1997, p. 280.

Otra prueba para demostrar la falta de popularidad del Canto, en su versión literal, son las escasas ventas del mismo. En 1811 la editora Frederike Helene Unger se queja con A.W. Schlegel de la traducción al alemán moderno de Von der Hagen, ya que descontando los libros de cortesía, sólo había logrado vender 29 ejemplares. Dice al respecto : “Die Nibelungen liegen wie Blei” (Los Nibelungos son pesados como plomo). Von See en **Heinzle y Waldschmidt**, 1991, p. 58.

únicamente incluían el aprendizaje del latín y del francés como lenguas extranjeras; el inglés no se consideraba como una lengua “cultura”.⁸⁵

La conflictiva relación con Francia, en especial la derrota del ejército prusiano en 1805, que fue vivida por parte de los alemanes como una humillación nacional, propició que para la segunda mitad del siglo XIX *Ossian* fuera desbancado en Alemania por versiones apócrifas de *El Cantar de los Nibelungos*, las cuales de ahí en adelante no pudieron desvincularse ya de la propuesta nacionalista alemana a pesar de que se trataba de una historia que concierne a los burgundos y a los hunos, que poco o nada tenían que ver con Prusia o con otros principados alemanes como el de Sajonia o el de Hessen. Los principales promotores de los Nibelungos fueron los hermanos Schlegel y su alumno Friedrich Heinrich von der Hagen. Trataron de crear una literatura nacional a partir de una “obra maestra” que sirviera como modelo poético para consolidar una lengua “original” y “verdadera”. Su intención era reflejar el alma del pueblo alemán liberándolo de las nocivas influencias extranjeras.⁸⁶

La derrota definitiva infligida por los alemanes a los franceses en 1871 posibilitó la fundación de un Estado Nación a un nivel político real, lo que relegó el sueño de una unificación alemana basada en la poesía, a un segundo plano. Como consecuencia disminuyó el interés por las propuestas filosóficas y estéticas de los románticos. El Estado Nación se sirvió del potencial de seducción inherente a las épicas para ilustrar un catálogo de virtudes. Los personajes heroicos literarios se desvincularon de sus contextos originales

⁸⁵ Aquellas personas interesadas en aprender inglés tenían que contratar a un profesor particular, como lo hizo Goethe, o bien confiar en la ayuda de algún amigo que hablase inglés para que apoyado principalmente en la Biblia y en las obras de Shakespeare o de John Milton les ayudasen a iniciarse en dicha lengua. Herder aprendió a hablar inglés gracias a Hamann y Bodmer hizo intentos por aprender de manera autodidacta mediante un diccionario latín- inglés y un libro de gramática. (*Ludewig's Grammer*). Böker, 1991, p.76.

⁸⁶ Goethe se aboca a leer el *Cantar de los Nibelungos* porque le interesa como una propuesta nacionalista y posiblemente leyó el Canto a través de la traducción al alemán moderno de von der Hagen. Para F. Schlegel el Canto debería de convertirse en la piedra angular de una Poesía Germana. Schulze, 1997, p. 281.

y se utilizaron como receptáculos simbólicos de ciertos valores éticos ancestrales, planteados como inherentes a la condición de “lo alemán”.⁸⁷

La traducción de la obra de Macpherson, hecha por el abate Melchiorre Cesarotti en 1763, fue el punto de partida para la influencia osiánica en Italia. El abate coincide en su introducción con los puntos de vista de Hugh Blair y fundamenta una nueva tendencia dentro de la poesía italiana.⁸⁸

En España la influencia fue mucho menor que en el resto de Europa. Isidoro Montiel justifica la escasa difusión de *Ossian* en su país, argumentando que, para un país latino y católico, la religiosidad de un bardo pagano resultó ser poco atractiva.⁸⁹

Sin embargo, el potencial poético propio de los parajes geográficos de Escocia y su vínculo con la experiencia mística de lo sublime tuvo una fuerte influencia en el continente americano en general. Muchos de los cronistas viajeros que durante el siglo XIX sentaron las bases para una nueva propuesta artística propia de América, conocieron la obra de Macpherson de manera directa o indirecta y estuvieron familiarizados con los valores estéticos propios de los románticos, en particular con la nueva concepción de la Naturaleza que plantea al paisaje como la posibilidad de una experiencia mística.

⁸⁷ En Alemania la estética de *Ossian* se aplicó a los personajes del *Cantar de los Nibelungos* con la intención de hacerlos atractivos para un público amplio que había demostrado su fascinación por la obra de Macpherson y su rechazo a las formas rígidas inherentes a los manuscritos medievales de los Nibelungos. El modelo para esta empresa lo encontramos en la Francia napoleónica, sólo que en el caso alemán no se trata de ilustrar las virtudes universales del guerrero, sino la condición de “lo alemán” a través de las virtudes, por lo que la adjetivación nacionalista “alemán”, adquiere mayor importancia que la propia virtud. Por ejemplo: la fidelidad (ilustrada por Hagen y no por Fingal) se entenderá como una fidelidad nacional superior a todas las demás fidelidades y por lo tanto vinculada a lo sublime, gracias a su particularidad de “alemana”.

⁸⁸ Montiel, 1974, p. 28.

⁸⁹ Montiel recalca que la obra de Macpherson se distancía de la tradición irlandesa y no menciona ni a San Patricio ni a Dios, lo que para un país católico hubiera sido importante. El poeta gallego Pondal, quien es uno de los pocos poetas españoles influidos por *Ossian*, siente la necesidad de justificarse y exclama: “¡Cómo citarlo (a Dios) si en los tiempos en que hablan mis héroes, Dios no tenía nombre todavía! Montiel, 1974, pp. 39-40.

En la Hispanoamérica de principios del siglo XIX la propuesta osiánica tuvo mayor éxito que en España, ya que para los Movimientos de Independencia americanos, Francia jugó un papel importante como modelo para legitimar las nuevas condiciones políticas. Es evidente que las propuestas pictóricas fomentadas por Napoleón fueron ampliamente imitadas en Iberoamérica, Personajes como Agustín de Iturbide o Simón Bolívar son representados a la manera de Napoleón (con la mano apoyada en el vientre) y se les adjudican características de bardos como parte de su condición de caudillos románticos⁹⁰. Además, el tono melancólico de los guerreros celtas y su añoranza por un tiempo perdido encajaron muy bien con la imagen del indio guerrero quien, visto como un sobreviviente de una era ancestral (precolombina), encuentra su lugar dentro de la estética occidental como “bárbaro refinado”, a quien la nostalgia por aquello que le fue negado por el destino le confiere dignidad y grandeza.

En especial para Argentina, el vínculo con el tiempo que inaugura *Ossian* con la nueva estética del paisaje le abre las posibilidades a un mito nacionalista en el que la pampa funciona como una metáfora del océano poético que encontramos en la obra de Macpherson: tanto la pampa como el mar son símbolos de lo inconmensurable. Representan un vacío creador en el que el hombre se convierte en juguete de las fuerzas naturales, las cuales finalmente le revelarán sus propios límites. El océano y la pampa son, en este sentido, posibilidades de acceder a lo sublime, pues nos permiten conocer los confines más recónditos de nuestra propia personalidad: nos empujan hacia la “última frontera”.

⁹⁰Isidoro Montiel ejemplifica este hecho a través del escritor ecuatoriano Juan Montalvo quien en su obra *Siete Tratados* compara a Simón Bolívar con los guerreros de la antigua Caledonia. **Montiel**, 1974, p. 31.

Las connotaciones de “the last frontier” (la traducción de “la última frontera” al inglés) también aplican a las praderas norteamericanas que se proponen como la identidad del “Wild West”. Aquí la desmesura del paisaje alimenta un sentimiento de desamparo geográfico análogo al desamparo temporal que expresa Ossian en sus poemas. En Estados Unidos la obra de Macpherson es, en primera instancia, un fenómeno periodístico. En 1766 aparecen fragmentos de *Ossian* en varios periódicos y revistas, pero la mayor difusión de la obra se la debemos a Thomas Jefferson quien fue un verdadero apasionado de la obra⁹¹. La controversia acerca de la originalidad de *Ossian*, tan importante en Inglaterra y Escocia, no afectó de manera importante la recepción en Estados Unidos; actualmente podemos encontrar vestigios de la estética osiánica, en especial en cuanto a la percepción de la Naturaleza, en las películas de vaqueros producidas por Hollywood.

Con esto queda demostrado que *Ossian* no está confinado al ámbito de lo literario o lo académico, sino que forma parte de un fenómeno mitológico que abarca todos los aspectos propios de una época. Más allá de la controversia acerca de su autenticidad, la obra logró sintetizar el sentir de su tiempo y abrió las puertas a una nueva religiosidad de la cual nosotros somos los herederos. Gracias a su enorme difusión y popularidad, *Ossian* influyó de manera decisiva en nuestra visión actual del mundo, pues redefinió el significado de la Historia y sentó las bases para las identidades nacionales durante el siglo XIX.

Al adaptar los viejos mitos al gusto “culto” de su época, Macpherson genera un vínculo entre el pasado y el presente que le permite ser a la vez tradicional e innovador. La comparación entre la *Ilíada* y *Ossian* hecha por los propios Ilustrados confirió a los mitos celtas el aura de una veracidad histórica que, por razones de analogía, se amplió a todas aquellas propuestas mitológicas que anteriormente habían sido descartadas como

⁹¹ Montiel, 1974, p. 30.

supersticiones. Muchos de los cuentos populares calificados como “ficción” fueron trastocando la frontera establecida entre la realidad y la imaginación, revalorados como el acceso a hechos históricos. El pasado se convirtió así en una quimera de anhelos que permitió la entrada de lo posible a través del deseo y de la fantasía. Los relatos míticos rescatados por los románticos, como *Ossian*, *El Cantar de los Nibelungos*, las *Eddas* y hasta los relatos míticos asiáticos del *Ramayana* o la leyenda americana de Quetzalcóatl, rompieron con el orden rígido del código temporal lineal, desvinculando a los hechos de su cronología convencional y permitiendo que el *illo tempore* se concibiera como historia.⁹² Sin una matemática temporal precisa, el pasado requirió de nuevos parámetros para instaurarse como Verdad. Para ello el pasado reciente se volvió inservible, ya que en él se basa el código de los Ilustrados, el cual tenía que conservarse a toda costa para no perder la continuidad temporal que une al hombre con el origen.⁹³

Los nuevos principios históricos ideados por los románticos, como por ejemplo Herder, no son aplicables a un pasado inmediato ya que la premisa fundamental de la nueva religiosidad secular consistía en escapar, mediante una actitud crítica racional, de las propuestas dogmáticas vigentes. La intención era la de depurar el saber vigente para vincularse a un tiempo ancestral que estuviese libre de los vicios y degeneraciones

⁹² El primero que hace la comparación de las mitologías nórdicas con la *Iliada* es J. J. Bodmer quien condiciona así la manera en la que en el futuro se interpretará el *Cantar de los Nibelungos*. **Martin**, 1992, p. 5. Sin embargo, la obra de Bodmer no tuvo la difusión que tuvo de la obra de Macpherson. A pesar de que la analogía se hizo en primera instancia con respecto al *Cantar de los Nibelungos* es *Ossian* la que la popularizó e influyó en el resto del mundo.

⁹³ Los cambios en los mitos fundamentales son transiciones que tratan de conservar una continuidad temporal dentro de la que se puedan inscribir las rupturas. Sólo así el hombre escapa del terror que implica una Nada que no pueda significarse o un Caos absoluto que rompa con el principio primigenio del Orden. En el caso de la rebeldía romántica podemos observar un intento por respetar la concepción filosófico- histórica ideada por la Ilustración. Ernst Cassirer lo formula de la siguiente manera: “Sin la ayuda de la filosofía de las Luces y sin su legado espiritual, el Romanticismo no hubiera podido conquistar ni mantener sus posiciones. Por mucho que su concepción concreta de la historia, por mucho que su filosofía de la historia se aparte por su contenido de la Ilustración, se mantiene siempre metódicamente vinculada a ésta y también metódicamente muy deudora de ella [...]”. **Cassirer**, 1943, p. 222.

ocasionadas por la decadencia en la que se encontraban, según ellos, los tiempos en que vivían. Consideraban que entre más alejada del presente fuera la referencia histórica, mayores eran las probabilidades de acceder a un saber verdadero y original.

Uno de los motivos probables para explicar la negativa de Macpherson a exhibir los manuscritos en los que se basó para escribir su obra es indudablemente el que no fueran lo suficientemente antiguos para poder vincularse a lo ancestral. La poesía celta que se nos presenta en forma de baladas (forma a la que se suscribe la obra de Macpherson) data, cuando mucho, del siglo XV y fue muy popular durante los siglos subsecuentes dentro de la tradición oral. Contrasta claramente con los fragmentos medievales redactados como coloquios que le anteceden. A nivel formal *The Book of the Dean of Lismore*, por ejemplo, no puede interpretarse como la continuidad de una tradición medieval, pues son muy evidentes las diferencias no sólo en cuanto a su forma sino a la valoración de su contenido.⁹⁴

Plantear un origen que pudiese ser historiado y comprobado desde una perspectiva secular para poder escaparse al ámbito de la ficción, fue una de las inquietudes principales de los románticos, en especial de los románticos alemanes como los hermanos Schlegel. Friederich Schlegel propuso crear una nueva mitología basándose en la veracidad histórica del *Cantar de los Nibelungos*, del cual efectivamente existían un buen número de manuscritos. Quería darle a la épica nórdica un lugar digno dentro de la propuesta temporal

⁹⁴ Alfred Nutt explica las diferencias haciendo referencia a la forma y diciendo que las versiones post-medievales están configuradas en verso, mientras que los coloquios medievales presentan una prosa en donde ocasionalmente se insertan versos. (Whereas the Colloquy is in prose interspersed with verse, the narratives we now have to consider are almost wholly in verse). Nutt, 1972, p. 24.

Pero también existen, según Nutt, claras diferencias en cuanto a la valoración de los personajes lo que nos indica un evidente cambio del mito fundamental entre el Medioevo y los tiempos posteriores, ya que los héroes Patrick y Caoilte son amigos en las versiones medievales, mientras que posteriormente observamos un creciente resentimiento de Caoilte hacia Patrick lo que puede interpretarse como el descontento de un guerrero celta hacia los valores cristianos, simbolizados por el propio Patricio. Nutt, 1972, p. 25-26.

de la Ilustración. Su principal argumento fue: “Antes de poetizar a lo Grande tiene que suceder algo Grande. Poesía e historia se relacionan de la manera más íntima”.⁹⁵

Después de este análisis podemos concluir que tanto *Ossian* como el *Cantar de los Nibelungos* son obras literarias que se inscriben dentro del mismo contexto mítico. Ambas obras trascienden el ámbito literario y afectan las condiciones históricas, sociales y políticas de su época. Al igual que otras obras afines, son utilizadas por la sociedad del siglo XVIII para proponer una relación con el tiempo que satisfaga las necesidades ontológicas de una nueva religiosidad nacional. Tanto el *Cantar de los Nibelungos* como *Ossian* se vinculan a manuscritos antiguos, los cuales se interpretan como una especie de umbral hacia una temporalidad pura y primigenia que sea capaz de legitimar la identidad de un pueblo. Mientras que los manuscritos relacionados con los Nibelungos existen *de facto*, aquéllos relacionados con *Ossian* no se definen con precisión, lo que puso en duda la legitimidad tanto de la obra como de su autor. Sin embargo la difusión masiva y la enorme popularidad de *Ossian* hicieron que la obra se convirtiera en el sustento de las nuevas propuestas estéticas y éticas de su tiempo, convirtiéndola en una referencia indispensable para la comprensión de los planteamientos románticos. En 1805 se dictaminó que a pesar de que *Ossian* no fuera la traducción literal de un manuscrito antiguo, sí se refería a una tradición ancestral anclada en un personaje cuya existencia histórica era definitiva y verdadera.⁹⁶ Con esto la obra adquirió las dimensiones de un canon a seguir, no sólo en Europa, sino también en América. El éxito de *Ossian* se debió a que Macpherson adapta un mitologema vigente en las tradiciones orales al gusto “culto” de su época. Con ello logra tender un puente entre lo popular y lo académico y habilita un pasado ancestral para ser utilizado

⁹⁵ “Erst muss etwas Grosses geschehen, ehe etwas Grosses gedichtet werden soll. Poesie und Geschichte hängen innigst zusammen[...]”. Schlegel, citado por **Martin**, 1992, p. 9.

⁹⁶ Se trata del héroe Fion, Fionna Gael, o Fingal. J.V. **Price**, 1991, p. 123.

como vivencia estética. Sin ser una propuesta única o innovadora, sino recogiendo las inquietudes ontológicas de su tiempo, *Ossian* se convirtió en el receptáculo de la fe del hombre en una continuidad mítica que no estuviese peleada con la linealidad temporal histórica. Esta síntesis la logra empatando las tradiciones míticas celtas con la *Ilíada*, transfiriéndoles, por analogía, los valores universales propios de las propuestas clásicas que consolidaban en aquel momento el mito fundamental avalado por la Ilustración.

A diferencia del *Cantar de los Nibelungos* con respecto al cual se trató de conservar, cuando menos al principio, una literalidad formal perteneciente a una propuesta mítica ajena, como la medieval,⁹⁷ *Ossian* atrajo la atención del público e instauró una moda que se utilizó como propaganda política no sólo en Escocia, sino también en Francia y, en cuanto a fenómeno mítico-estético, se adaptó a otras obras que a su vez fueron empleadas como publicidad por parte de muchos de los Estados-Nación.

2.3 Principales publicaciones de la obra de James Macpherson

Tal y como se señaló en el capítulo anterior, resulta útil para esta investigación enumerar las diferentes publicaciones que existen de la obra de Macpherson en lengua inglesa, ya que pueden considerarse como las fuentes primarias de las que se derivó una verdadera pasión por lo “ossiánico”.

Howard Gaskill menciona las siguiente publicaciones de la obra de Macpherson:

Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language (Edinburgh, [June] 1760).

⁹⁷ Las versiones de Bodmer, Myller y von der Hagen hacen un esfuerzo por ser fieles a los manuscritos medievales, según los preceptos de literalidad basados en la traducción de la Biblia. Más adelante se sustituirá esta literalidad por versiones libres más afines al gusto de la época y se presentarán variaciones acerca de los mitologemas que contiene el *Cantar de los Nibelungos*. Tal es el caso del *Amelungenlied* de Karl Joseph Simrock o del *Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner. Estas variaciones adaptadas al gusto de la época tienen como antecedente al caso de *Ossian*.

A esta obra le siguió una segunda edición que contiene 26 correcciones y un “fragmento” adicional. En estas dos ediciones permanecen anónimos tanto Macpherson, como Hugh Blair, quien es el autor de la introducción al texto.

Fingal. An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson (London, [December 1761] 1762).

Esta edición contiene el primer libro de *Temora*, que forma parte de los poemas de Ossian, y que aparece completo en la edición subsiguiente.

Temora, an Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic Language by James Macpherson (London [March], 1763).

The Works of Ossian, the Son of Fingal, in two volumes. Translated from the Gaelic language by James Macpherson... To which is subjoined a critical discussion on the poems of Ossian. By Blair, D.D. (London, 1765).

Esta edición junta las dos versiones anteriores y tiene 400 correcciones, en su mayoría, menores. Por razones prácticas nos referimos en el presente trabajo a esta edición con el título *Ossian*. Incluye una versión revisada del ensayo de Blair y un apéndice en el que se anexan testimonios que avalan la autenticidad del poema, recabados por Blair. Esta edición fue la más leída en Europa, a pesar de que haya habido otra edición posterior corregida por el propio Macpherson.

The Poems of Ossian. Translated by James Macpherson, Esq., in two volumes. A new edition, carefully corrected, and greatly improved (London, 1773).

Para Gaskill los adjetivos “corrected” (corregido) y “improved” (mejorado) no aplican a esta edición.⁹⁸ Según Macpherson las mejoras consistían en reorganizar los poemas según su cronología lineal histórica, para insertarlos en su temporalidad correspondiente.⁹⁹ Para corregir la edición, se basó en las publicaciones de 1762 y 1763, ignoró la de 1765 y cambió el estilo de manera considerable. El efecto tipo “stacatto” de la prosa está exagerado mediante la omisión de conjunciones y el reemplazo de comas por puntos. Muchos de los puntos son sustituidos por signos de exclamación. Además en esta edición se suprimen los guiones que en las versiones anteriores le otorgaban una cadencia al texto, en especial si se leía en voz alta; tiempos pretéritos se convierten en presentes y se multiplica el uso de comillas para marcar los diálogos directos.

En cuanto a su contenido, Macpherson omite todos los pasajes de *Fingal* que tenían parecido con algunos incidentes narrados en la *Ilíada*, la *Eneida* y el *Paraíso Perdido* de John Milton. Macpherson justifica su proceder diciendo que había que enfatizar la autenticidad de su obra,¹⁰⁰ pero Howard Gaskill es de la opinión de que Macpherson deja hablar a sus personajes directamente, reduciendo así el papel del bardo ciego, ya que sospecha que Macpherson estaba celoso de la importancia que había adquirido el

⁹⁸ “Another is the nature of the ‘carefully corrected, and greatly improved’ two-volume *Poems of Ossian* of 1773. It is neither”. (De naturaleza diferente son los dos volúmenes “cuidadosamente corregidas y muy mejorados” de *Poemas de Ossian* de 1773. No son ninguno de los dos). **Gaskill**, 1996, p. XXIII.

⁹⁹ “One of the chief improvements, on this edition, is the care taken, in arraging the poems in the order of time; so as to form a kind of regular history of the age to which they relate”. (Una de las principales mejoras de esta edición es el cuidado puesto en arreglar la secuencia de los poemas con el fin de formar una especie de historia regular de la época con la que se relacionan). Macpherson, citado por **Gaskill**, 2002, p. 412.

¹⁰⁰ “Genuine poetry, like gold, loses little, when properly transfused; but when a composition cannot bear the test of a literal version, it is a counterfeit which ought not to pass current. The operation must, however, be performed with skillful hands. A translator, who cannot equal his original, is incapable of expressing its beauties”. (Similar al oro, la poesía genuina pierde poco si se cambia de una condición a otra; pero si una composición no pasa el examen de una versión literal, quiere decir que es una falsificación que no debe trascender. Sin embargo, la operación tendrá que ser ejecutada por manos hábiles. Un traductor que no puede igualar el original, es incapaz de expresar sus bellezas). Esta declaración abre la pregunta: ¿qué entendía Macpherson por “literal”? **Gaskill**, 1996, p. 412.

personaje.¹⁰¹ Para estas fechas *Ossian* había sido adoptado, en especial por Herder, como el depositario de una nueva posibilidad épica¹⁰² en la que más que la perfección formal importaba el nexo de la obra con lo “popular” y lo “poético”. Para Herder el lenguaje y la tradición poética (no sólo escrita sino también oral) permitían el acceso a lo “primigenio”, y por tanto a lo “auténtico”. En sus propuestas estéticas Herder establece que los genios jóvenes tenían la posibilidad de darle forma a una épica ancestral para adecuarla a su tiempo sin perder el vínculo con el Origen. Esta tesis amplía los parámetros establecidos por los Ilustrados con respecto a lo que se entiende por original y también con relación a la autenticidad de las traducciones, y abre una gran oportunidad para que Macpherson pudiera defender la autenticidad de su obra. Desgraciadamente las correcciones hechas en la edición de 1773 reflejan un deseo por parte de Macpherson de apegarse a una “literalidad ilustrada” imposible de alcanzar, que afecta la calidad poética de la obra en el sentido de que rompe con la cadencia y el ritmo de las versiones anteriores que estaban adaptados al gusto de la época. Peor aún, Macpherson decide que esta versión sea la definitiva diciendo en el prólogo que no hará más cambios, por lo que las tres ediciones subsecuentes son idénticas a la de 1773.¹⁰³

Después de la muerte de Macpherson, John Laing revisa los poemas y publica una versión crítica, con anotaciones suyas, que se apoya en el texto de 1773, pero respeta el

¹⁰¹ “But by making these and other changes Macpherson was not so much helping to emphasize Ossian’s authenticity as underlining his own originality[...] Macpherson is tired of being an epigone and is evidently no longer willing to be upstaged by a figure he regards in large part (and larger part than is warranted) as his own creation”. (Pero Macpherson no estaba sólo ayudando a enfatizar la autenticidad de Ossian haciendo éstos y otros cambios, sino más bien trataba de subrayar su propia originalidad[...] Macpherson está cansado de ser un epígono y evidentemente no quiere ser despreciado a causa de un personaje que siente en gran parte (quizá más que lo que se quisiera admitir) como su propia creación). **Gaskill**, 1996, p. xxiv

¹⁰² “Er (Herder) wünschte sich, schreibt er in einer Rezension, ‘dass Ossian der Lieblingsdichter junger epischer Genies werde’”. (Herder) escribe en una reseña que desea ‘que Ossian se convierta en el poeta favorito de los genios épicos jóvenes’). La reseña se publicó en 1769. **Luserke**, 1997, p. 82.

¹⁰³ “The writer has now resigned them for ever to their fate”. (El escritor los ha entregado por siempre a su destino). Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 412.

orden de los poemas de las versiones tempranas de 1762-63; excluye los ensayos de Blair y de Macpherson y juega con las diferentes versiones a su conveniencia para desacreditar a Macpherson como traductor. Se produjeron varias de estas ediciones que fueron muy leídas durante el siglo XIX, y hay una reimpresión que data de 1971. A principios del siglo XX la obra llamó la atención del teósofo Rudolf Steiner, creador de la Antroposofía, quien en marzo de 1911 dio un discurso relacionado con la obra de Macpherson como complemento a un evento musical en el que se presentó música osiánica de Felix Mendelssohn Bartholdy. Aunque se refirió al tema en una sola ocasión, ésta bastó para que durante el siglo XX Fingal y los héroes celtas entraran dentro de las propuestas esotéricas en general. La cueva de Fingal con sus columnas monumentales fue calificada por Rudolf Steiner como una estructura arquitectónica emanada del mundo espiritual,¹⁰⁴ por lo tanto tendrá facultades de oráculo.¹⁰⁵ Más allá del ámbito literario, la cueva de Fingal es uno de los motivos predilectos del simbolismo y tiene nexos con el espiritismo de principios del siglo XX.

Durante el siglo XVIII los personajes míticos se relacionaron con un lugar geográfico en específico que conocemos hasta la fecha con el nombre de “Fingal’s cave”. Se trata de una cueva localizada en la isla de Staffa, frente a la Isla de Iona en el litoral escocés. El primer registro que tenemos de la cueva de Fingal data de 1772 y pertenece a Sir Joseph Banks, quien acompañó al capitán James Cook a una expedición a Islandia.

¹⁰⁴ Refiriéndose a Finn (también conocido como Fingal) y sus seguidores Steiner dice lo siguiente: “These people were guided to this particular part of the earth, as if for a special mission. Here Fingal’s cave, a structure which had been architecturally formed entirely out of the spiritual world, stood before them, mirroring their own musical inner depths”. (Esta gente fue guiada a ese lugar de la tierra en particular como para cumplir una misión especial. Ahí la cueva de Fingal, una estructura arquitectónica formada en su totalidad por el mundo espiritual, se irguió ante ellos, reflejando su propia profundidad musical interior). Steiner, citado por **Allen y deRis Allen**, 1999, p. 48.

¹⁰⁵ Existen otros sitios mágicos cerca de la cueva que se relacionan con estas facultades espirituales esotéricas. Mencionaremos como ejemplos el sitio de la revelación de Santa Brígida localizado en la isla de Iona que se encuentra frente a Staffa o la piedra del destino en Irlanda, en donde supuestamente se coronaban los reyes de los druidas.

Banks escribe en su diario que en aquella ocasión fueron invitados a visitar dicha cueva por un terrateniente escocés y dice:

Preguntamos el nombre (del lugar), y el guía respondió la cueva de Finn. - ¿Qué es Finn?- indagamos. Finn MacCoul, a quien James Macpherson, el traductor de la obra de Ossian ha llamado Fingal, contestó el guía. ¡Qué fortuna que en esta cueva nos encontrásemos con la memoria de aquel jefe de cuya existencia, al igual que la existencia de todo el poema épico casi se dudara en Inglaterra!¹⁰⁶

El sitio descrito se refiere a una formación rocosa basáltica erosionada por el mar con una entrada estrecha que conduce a una cavidad amplia, en cuyo interior existe una formación natural de columnas parecida a la de un órgano gigante. Las condiciones especiales de esta formación geológica hacen que el ruido del mar genere ecos extraños. El mar nunca se retira lo suficiente como para dejar descubierto el piso de la cueva. La luz penetra dentro de la cavidad haciendo brillar las columnas de basalto de manera azarosa, según las condiciones climáticas imperantes y el momento del día. Actualmente el lugar se considera una maravilla natural y es una atracción turística. Las personas con inquietudes esotéricas afirman que el sitio está cargado de una energía particular y lo consideran como un lugar mágico que sirve de umbral hacia los mundos ocultos en los que viven los héroes de los poemas de Ossian.¹⁰⁷

Visto a través del lente de los románticos, este paisaje se convierte en una obra poética creada por la Naturaleza, y se carga de magia. Al igual que los paisajes descritos en

¹⁰⁶ “ We asked the name of it. Said our guide, the cave of Finn. What is Finn? said we. Finn MacCoul, whom James Macpherson, the translator of Ossian’s works has called Fingal, said our guide. How fortunate that in this cave we should meet with the remembrance of that chief, whose existence, as well as of the whole Epic poem is almost doubted in England”. **Allen y deRis Allen**, 1999, p. 25.

¹⁰⁷ A partir de la segunda mitad del siglo XX proliferan todo tipo de propuestas esotéricas relacionadas con ruinas antiguas como por ejemplo las pirámides de Egipto, los centros sagrados de los mayas, o sitios como Stonehenge, que dan pie a un sinnúmero de propuestas fantásticas que van desde la comunicación con el mundo de los muertos hasta la presencia de extraterrestres. Con respecto a la cueva de Fingal existe la esperanza de poder comunicarse con los héroes de *Ossian* por vías parapsicológicas y tener acceso al mundo mágico de los celtas.

la obra de Macpherson, funciona como un conjuro capaz de invocar tiempos ancestrales, pues participa de la espiritualidad de los ancestros que, a falta de la intervención de los dioses, son los únicos seres sobrenaturales con los que podemos generar empatías.

Es aquí en donde se trastocan las categorías implantadas por la Ilustración, para las que la Naturaleza estaba regida por leyes universales inamovibles, ajenas a los estados de ánimo de las personas. Dentro de esa visión los fenómenos meteorológicos obedecían a la dinámica de causa y efecto, y no podían ser interpretados como correspondencias analógicas de una sensibilidad interior, capaz de transformar las fuerzas naturales en revelaciones místicas y de convertir al paisaje en una vivencia metafísica.

No me ocuparé en este trabajo de analizar las interpretaciones teosóficas y esotéricas de *Ossian*, ya que escapan al ámbito de la estética y se inscriben dentro de una búsqueda espiritual ecléctica, especulativa y poco sistematizada. Además, estos planteamientos no respetan los contextos de los fenómenos míticos por lo que el significado específico de *Ossian* se pierde y la cueva de Fingal se convierte en uno de muchos sitios mágicos a costa de su identidad particular.

Para este trabajo centraré mi atención en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX que es la época en la que *Ossian* tuvo su mayor auge y se convirtió en el lema de un sentir subjetivo que permitió descubrir o redescubrir una intimidad poética de la cual somos herederos.

2.4 Principales versiones de los Nibelungos

Para hablar del fenómeno de los Nibelungos no será conveniente referirnos a las publicaciones como en el caso de *Ossian*, ya que nos enfrentamos a una situación distinta. En este caso no existe un libro específico atribuible a un solo autor, sino que encontramos muchas versiones distintas de una obra perdida que supuestamente es el “original” del que se derivan todas las demás propuestas.¹⁰⁸ Por consiguiente mencionaremos, en primer lugar, las versiones más antiguas del Canto que datan de la primera parte del siglo XII¹⁰⁹, y que fueron re-descubiertas a partir 1755. Actualmente se conocen 35 manuscritos antiguos. El descubrimiento más reciente es el del monasterio de Melk, en Austria, acaecido en 1997/1998. Once de los manuscritos encontrados son versiones completas o casi completas del Canto y el resto son fragmentos. A pesar de que los documentos encontrados a lo largo del tiempo son heterogéneos en cuanto a forma y contenido, la cantidad de manuscritos existentes señalan que el Canto debió haber sido muy popular entre los siglos XIII y XIV.

En 1826 el germanista Karl Lachmann sentó las bases críticas para una interpretación sistematizada del Canto. Dividió estas versiones en tres grandes grupos apoyándose en los tres manuscritos principales a los que llamó versiones **A**, **B** y **C**. Lachmann denominó los manuscritos provenientes de los siglos XIII y XIV con letras mayúsculas, y aquéllos que datan de los siglos XV y XVI con letras minúsculas. En total conoció 18 versiones diferentes.¹¹⁰ La aparición de nuevos documentos medievales ha obligado a los germanistas a ampliar la catalogación y actualmente encontramos versiones organizadas a partir de más letras del abecedario, tanto mayúsculas como minúsculas. El

¹⁰⁸ Como ya mencioné en este trabajo, los románticos y también algunos de los críticos actuales, creen en un original perdido que les permite hablar de un solo autor llamado “der Dichter” (el poeta) o “der Sanger” (el cantor). Al igual que los manuscritos en los que se basó Macpherson para escribir *Ossian*, el original del *Cantar de los Nibelungos* no ha aparecido hasta la fecha, lo que pone en duda su existencia.

¹⁰⁹ Este fechamiento es reciente pues data de los años noventa. **Gentry**, *et al*, 2002, p. 209.

¹¹⁰ **Schulze**, 1997, p. 34.

descubrimiento reciente del monasterio de Melk se ordena en esta propuesta bajo la letra **W**.

Durante el siglo XIX surgió una polémica acerca de cuál de los manuscritos era el más antiguo y cuál de ellos era más fiel al supuesto “original”. Esta controversia se conoce como “la disputa de los Nibelungos”¹¹¹, y no se ha resuelto de manera satisfactoria hasta la fecha.

Aplicando una teoría propia que partía del supuesto de que entre menos completo estuviera el texto, mayor sería la probabilidad que fuese el más antiguo y, convencido de que el Canto era una recopilación de muchos cantos breves, Lachmann ¹¹² se había decidido por el manuscrito **A**, al que consideraba el más valioso por ser más fiel al “original”. Este juicio fue puesto en duda después de su muerte y aparecieron nuevas tesis para las cuales el manuscrito más cercano al original era el manuscrito **C** (Friedrich Adolph Holtzmann [1810-1870]) o el **B** (Karl Bartsch [1832- 1888]).¹¹³ En el año de 1900, Wilhelm Braune (1850-1924) publica un ensayo en el cual plantea una catalogación que combina varios de los criterios aplicados por las tesis anteriores y elabora un complicado esquema genealógico según el cual todas las versiones provienen de un mismo original al que llama el manuscrito **O**,¹¹⁴ del cual existe una copia (también perdida) a la que llama **x**. Defiende que **A** y **B** tienen un mismo antecedente y que **C** se distingue de las otras dos

¹¹¹ “der Nibelungenstreit”.

¹¹² Lachmann aplicó la “Liedertheorie” (teoría de los cantos) desarrollada por Friedrich August Wolf al *Cantar de los Nibelungos*. Según Wolf, ni la *Ilíada* ni la *Odisea* eran producto de un solo autor o cantor, sino el resultado de un conjunto de varias obras breves unidas en una sola edición que constituirían la épica. Lo que trataba de defender con esta teoría es que la épica debía tener a un colectivo como autor y no a una persona, pues fundamentaba la identidad de un pueblo. Lachmann determinó que el manuscrito **A** estaba compuesto por 20 canciones (Lieder) distintas.

¹¹³ Holtzmann rechazó la “Liedertheorie” en su conjunto y analizó las referencias geográficas que contienen los manuscritos; llegó a la conclusión de que el documento con menos contradicciones en ese campo era el **C**. Bartsch, en cambio, se decide por **B** basándose en el análisis de las rimas. **Martin**, 1992, pp. 68-73.

¹¹⁴ Braune utiliza la letra **O** para expresar que se trata del “Original”.

versiones por pertenecer a una rama interpretativa diferente. En 1963 Helmut Brackert cuestionó la catalogación de Braune con respecto al manuscrito **x**, en el sentido de que no puede tratarse de un arquetipo que seamos capaces de reconstruir a partir de las versiones conocidas. Esta controversia demuestra que la necesidad de vincularse a algo que tenga la categoría de “original” está vigente hoy en día y que sigue siendo una de las preocupaciones principales.

Últimamente, los estudiosos han tratado de encontrar un repertorio restringido de fórmulas lingüísticas que identifique a una propuesta cultural específica, y que permita garantizar la pertenencia a una tradición definida para poder relacionarla con su “origen”. Este procedimiento es contrario a las tesis de los románticos que en vez de un formulario buscaban al genio creador para que, a través de la poesía, se lograra un reencuentro, no sólo con los demás hombres, sino también con la Naturaleza entendida como “Origen”. Depositaron su fe en la palabra como vía de acceso a una interioridad inefable, y confiaron en el poder de la metáfora para lograr una síntesis conciliadora capaz de restaurar el acceso hacia lo “primigenio”. Es el sentimiento mismo el que funciona como el vehículo para acceder a la Verdad, pues lo que finalmente permite la experiencia mística es la melancolía y no el discurso mitológico. Los románticos privilegiaron la experiencia poética de lo inefable a la palabra, pues para ellos la vivencia misma y no el conocimiento es el punto clave para acceder a una realidad superior.

Si bien para los Ilustrados fue difícil aceptar la condición de “lo poético” como garantía de “lo original”, para nosotros resulta aún más complicado entender la función que desempeñó la imaginación dentro del mito fundamental que se originó durante el siglo XVIII. El vínculo con la palabra que lograron hacer los románticos se ha roto debido al uso

propagandístico que se le dio a los fenómenos poético-míticos, particularmente a partir la segunda mitad del siglo XIX .

En especial, los personajes de *El Cantar de los Nibelungos* fueron descontextualizados de la trama de la épica con el propósito de habilitarlos para fines publicitarios: Siegfried será utilizado por el Estado Prusiano como la imagen de un caudillo romántico que sacrifica su vida en nombre del amor, dejando a un lado los aspectos negativos que tiene su personalidad en el Cantar,¹¹⁵ y se convertirá en uno de los emblemas principales de un programa de identificación nacional.¹¹⁶ Krimhild, la protagonista principal de la segunda parte del Canto y la responsable del trágico desenlace del mismo, sufrirá un extraño sincretismo con las representaciones bíblicas de la Virgen María para ser utilizada, desde el punto de vista propagandístico, como el estereotipo de la mujer alemana, defensora de la intimidad familiar, de la fidelidad conyugal y de la lealtad hacia el amor.¹¹⁷

Pero el personaje más socorrido por las campañas publicitarias nacionalistas fue, sin duda,

¹¹⁵ El *Cantar de los Nibelungos* presenta a través de Siegfried a un individuo que constantemente transgrede el orden cósmico. Al inicio del Canto, reta a Gunther, el rey de los Burgundos sin razón aparente, y más adelante posa como vasallo de dicho rey, escondiendo su propio linaje real con el propósito de engañar a Brunhilde quien cae en la trampa preparada por él y por Gunther. Respetando las reglas establecidas, Brunhilde se ve obligada a desposar al rey de los Burgundos, a pesar de que Siegfried le correspondía como esposo. Pero esto no es todo. Tiene el descaro de regalarle a Krimhild, su mujer, el cinturón que le robó a Brunhilde cuando se hizo pasar indebidamente por Gunther para desflorar a Brunhilde después de la boda. Además no sabe guardar secretos, pues no tiene inconveniente en informar a su mujer de todas las fechorías cometidas. Por esto resulta comprensible que Hagen, el consejero y protector del linaje de los burgundos y, por consiguiente, vasallo de la reina Brunhilde, decida matar al héroe. En el Cantar, Siegfried es la antítesis de la integridad moral y definitivamente no hace honor a su nombre que significa Sieg = victoria y Fried(en) = paz, pues lo que trae a los Burgundos es sufrimiento y muerte.

¹¹⁶ **Steenbock**, 2002, pp. 22-36.

¹¹⁷ El *Cantar de los Nibelungos* se divide en dos partes: la primera, que abarca de la aventura 1 a la 19, nos narra la historia de los burgundos, de la llegada de Siegfried a la corte hasta su muerte; y la segunda, que comienza con la aventura 20 y termina en la 39, y que trata de la venganza de Krimhild. En la primera parte Krimhild es descrita como una joven reacia a casarse, que a través de un sueño tiene premoniciones de una gran tragedia, lo que anticipa el desenlace de la épica. Se enamora de Siegfried y se casa con él. Sin embargo, comete una serie de indiscreciones que conducen a la muerte a su amado, de la cual ella es corresponsable. En la segunda parte Krimhild, planea y lleva a cabo su terrible venganza. Con premeditación, alevosía y ventaja invita a sus hermanos a la corte de su nuevo esposo, Atila el rey de los hunos, y les tiende una emboscada que termina con la muerte de todos los burgundos. No hay nada más alejado de la imagen de la virgen María que este personaje. Sin embargo, los propagandistas utilizaron la escena del sueño para igualarla, sobre todo en el ámbito de la plástica, a las escenas bíblicas de la Anunciación, y justificaron la venganza en nombre del amor entendido como un valor sagrado último.

Hagen. Dentro de *El Cantar de los Nibelungos* es a la vez héroe y traidor, pues por un lado es el responsable de la muerte de Siegfried y, por el otro, es ejemplarmente leal a su dama, lo que lo ennoblece y lo convierte en el prototipo del vasallo fiel que alberga la esencia del pueblo alemán.¹¹⁸ Para las propuestas propagandísticas posteriores, en especial para el régimen nazi, Hagen llegó a convertirse en un modelo de comportamiento ejemplar, muy popular entre los miembros de las fuerzas especiales llamadas SS (Schutzstaffel), ya que el lenguaje publicitario aprovechó la condición de vasallo que tiene Hagen en el Canto, para justificar el acatamiento de órdenes contrarias a la moral y a los intereses personales de los integrantes del Servicio Secreto, en aras de un utópico “bien común”.¹¹⁹

Por estar escritos en alemán medio-alto, los manuscritos medievales fueron documentos accesibles únicamente a especialistas; sólo a partir de traducciones y versiones adaptadas al gusto de la época, adquirieron la posición de una épica nacional.

Es posible distinguir una “época de oro” de los Nibelungos que abarcaría desde su descubrimiento en 1755 hasta su prohibición en 1945. B. Martín divide las versiones que aparecen durante este período en tres épocas claves: el tiempo de 1755 a 1871, durante el cual se popularizó el mito; la época de 1871 a 1918 que se denomina la época Guillermina; y la de 1918 a 1945 que arranca con la caída de la monarquía y culmina con la derrota del régimen nazi.¹²⁰ Para el primer período habría que mencionar las primeras traducciones que

¹¹⁸ Existe una especie de epílogo que está anexo a muchos de los manuscritos medievales y que se llama “*Die Nibelungenklage*” (*El Lamento de los Nibelungos*). Se trata de un texto que probablemente es posterior a la elaboración del *Cantar*, en el que se juzga a los personajes de la épica según los cánones morales cristianos. Paradójicamente la vengativa Krimhild se gana el cielo, mientras que Hagen, acusado de pecar de soberbio, es condenado al infierno. **Bumke**, 1996, p. 94. Resulta una verdadera ironía que justamente este personaje haya sido el elegido para representar de manera simbólica al espíritu del pueblo alemán.

¹¹⁹ Joachim Heinzle analiza detalladamente al personaje Hagen y la función que éste desempeña tanto en los manuscritos medievales como en las versiones moralizantes y en las propuestas propagandísticas posteriores, e ilustra de qué manera un personaje literario sacado de su contexto puede convertirse en apoyo de cualquier interpretación tendenciosa. **Heinzle**, 1991, pp. 21-29.

¹²⁰ **Martin**, 1992, pp. 4 -25.

son la versión fragmentaria de Johann Jacob Bodmer publicada en 1757, a la que le siguió una versión completa por Christoph Heinrich Myller en 1782. Ambas traducciones no tuvieron éxito, pues en los tiempos de la Ilustración el tema no llamó mayormente la atención. Es a partir de la revaloración de la época medieval propuesta por los románticos que el *Cantar de los Nibelungos* adquiere importancia dentro del ámbito político como una posible épica nacional. Las derrotas sufridas por los principados alemanes durante las guerras napoleónicas generaron un resentimiento en contra de Francia que era el modelo cultural a seguir y generaron la necesidad en Alemania de fundamentar una identidad nacional germana diferente a los modelos latinos representados no sólo por Francia, sino también por Roma. Esta necesidad se hizo patente en especial en Prusia, en donde se revivieron en las universidades los estudios de las tradiciones germanas, como el derecho germano, pero también la herencia literaria en cuyo centro se encontraba *El Cantar de los Nibelungos*. Los principales promotores de esta nueva tendencia nacionalista fueron los hermanos Schlegel que, lejos de ocuparse de los manuscritos medievales, se centraron en la tarea de proponer una lengua común, basada en una literatura nacional alemana. Con esto cabe decir que, a pesar de que los manuscritos se interpretaron como una prueba contundente de la existencia de una tradición literaria propiamente alemana, éstos no fueron la preocupación principal de los estudiosos de la época, sino que fungieron como una especie de fetiche para acceder a un tiempo poético ancestral que legitimara la propuesta nacionalista. A principios del siglo XIX nadie hablaba ya el alemán medio-alto, lo que hizo que *El Cantar de los Nibelungos* fuese inservible como fundamento para una propuesta lingüística desde una perspectiva práctica, pues a excepción de unos pocos especialistas nadie entendía los textos.

August Wilhelm Schlegel pretendía hacer accesible la épica al pueblo alemán a través de un proyecto educativo. Tenía en mente incluir en dicho plan la representación teatral del *Cantar de los Nibelungos*, para lo cual pensaba fragmentar el Canto en varias partes para facilitar la elaboración de obras dramáticas accesibles al pueblo en general.¹²¹ También pensaba utilizar estas representaciones como un arma revolucionaria para que el pueblo le demostrara a la afrancesada nobleza alemana que existía una tradición cultural popular propia legítima que posibilitaba el autogobierno de una nación a partir de la democracia.¹²²

La defensa de un alma colectiva alemana con derecho a autogobernarse basada en la existencia de una poesía ancestral fue también la tarea de los hermanos Grimm,¹²³ quienes calificaron al *Cantar de los Nibelungos* como el resultado de un “acaecer grandioso y colectivo perteneciente al alma del pueblo alemán”.¹²⁴ Este tipo de planteamiento se

¹²¹ “ Die griechische Tragödie hat ihre Stoffe vielfältig aus dem Homer genommen: wenn es überhaupt noch gelingen mag, unsere Nationalmythologie zu erneuern, so könnte aus dieser einen epischen Tragödie (dem Nibelungenlied) eine Menge enger beschränkte dramatische entwickelt werden. Nachdem wir lange genug in allen Weltteilen umhergeschweift, sollten wir endlich einmal anfangen, einheimische Dichtung zu benutzen”. (La tragedia griega se ha inspirado muchas veces en el material de Homero: si lograremos renovar nuestra mitología nacional, podríamos sacar de esta única tragedia épica (el *Cantar de los Nibelungos*) una buena cantidad de obras dramáticas. Después de haber vagado por todas las partes del mundo el tiempo suficiente, deberíamos de comenzar finalmente a utilizar poesía propia). A. W. Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur in Kritische Schriften und Briefe*, citado por **Martin**, 1992, p.154.

¹²² El ensayo de W.A. Schlegel *Ein Hauptbuch bey der Erziehung der deutschen Jugend (Un libro fundamental para la educación de la juventud alemana)* data de 1812 y puede interpretarse como el modelo a seguir para la materia de civismo dentro de las propuestas pedagógicas alemanas del siglo XIX y parte del XX.

¹²³ Wilhelm Grimm es el autor de *Das Lied von der Frau Grimhild und ihren Brüdern (La Canción de la Señora Grimhild y de sus Hermanos)*, una balada que aparece al principio del apartado “Cantos heroicos” de su libro *Die deutsche Heldensage* (1829). No se trata de una traducción propiamente dicha, sino de una versión libre de la venganza de Krimhild inspirada en el *Cantar de los Nibelungos* y en otras fuentes nórdicas.

¹²⁴ “[...] als Ergebnis eines ‘grossen und gemeinsamen Geschehens in der Volksseele’” ([...]como resultado de un acaecer grandioso y común dentro del alma del pueblo). W. Grimm, *Kleinere Schriften*, Band 1. (Berlin 1808), citado por **Martin**, 1992, p. 10.

apoya en la filosofía del idealista Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) quien interpreta la existencia de los mitos como una emanación de lo divino.¹²⁵

El vínculo del mito con lo sagrado lo acrecenta de manera considerable Friedrich Heinrich von der Hagen, un alumno de los hermanos Schlegel quien, siguiendo el proyecto educativo de sus maestros, quiso renovar el lenguaje del *Cantar* según la tradición de Lutero para hacer accesible la épica al pueblo alemán. El paralelo que genera von der Hagen entre el *Cantar de los Nibelungos* y la *Biblia* permitió que el *Cantar* no sólo se valorara como una épica, sino también como una especie de Sagrada Escritura abriendo la posibilidad de convertirlo en un libro testamentario de culto. Para poder acceder a los valores puros y legítimos de una nación, la reforma lingüística que debía de concretarse a partir del *Cantar* tenía como finalidad el extirpar los elementos contaminantes de una lengua que estaba distorsionada a causa de los extranjerismos. La versión del *Cantar* publicada por von der Hagen, en 1807 tuvo mucho éxito entre los intelectuales de la época, pues apareció un año después de que se aboliera el Sacro Imperio Romano Germánico, y funcionó como el fundamento para el posible restablecimiento de la antigua gloria germana. Von der Hagen cambió la interpretación del *Cantar* con el fin de habilitarlo como proyecto educativo. Le interesaba no sólo poner de manifiesto la pureza de la lengua, sino también el rescatar los valores éticos primigenios de una nación. Por ejemplo, las muertes masivas con las que finaliza el *Cantar*, producto de la ciega sed de venganza de Krimhild, es visto por von der Hagen de manera positiva como un destino cósmico sacralizado que

¹²⁵ Para Schelling la mitología es una condición necesaria y la materia prima para todo arte. Considera que únicamente a través de la mitología se pueden expresar conceptos eternos. Concibe al mito como una especie de poesía absoluta que concilia contrarios y en la que confluyen lo general y lo particular, lo natural y lo divino. La obra de arte en Schelling tiene como “rasgo fundamental” (Grundcharakter) al “infinito inconsciente” (eine bewusste Unendlichkeit), una condición primigenia concebida como un especie de *Caos Creador*, que se nos manifiesta de manera finita a través de imágenes simbólicas. (Sinnbilder). **Schneider**, 1996, pp. 66-73. La relación hecha entre la obra de los hermanos Grimm y el pensamiento de Schelling le corresponde a **Ehrismann**, 1975, p. 77.

revela la verdadera condición de los personajes. Según él, se trata de un proceso purificador que hará posible el retorno de la antigua gloria alemana.¹²⁶

Esta idea de que un mundo corrupto tiene que desaparecer bajo condiciones holocáusticas para permitir una renovación cósmica está presente también en la versión más famosa del mito de los Nibelungos: *El Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner (1813-1883). Esta obra operística se inscribe dentro de las propuestas místicas de la época y emparenta con las versiones de los hermanos Grimm y de Karl Joseph Simrock¹²⁷ en el sentido de que se trata de una versión libre del mito inspirada no únicamente en el *Cantar*, sino también en otras fuentes de la mitología nórdica, como por ejemplo la *Edda Mayor* y la *Völsungasaga*, que se combinan según el libre albedrío del autor. Wagner presenta un mundo a punto de desmoronarse en donde los dioses han trasgredido el orden cósmico, conjurando con ello la inminente desaparición del Cosmos. Aunque en este caso se trate de

¹²⁶ En su introducción a la edición en 1807 dice lo siguiente. “[...] ein durch dieselbe (Liebe) grauenvoll zusammengeschlungenes Verhängnis eine andere zarte Liebe in der Blüthe zerstört und alles unaufhaltsam in den Untergang reisst, aber eben in diesem Sturze die herrlichen männlichen Tugenden offenbart: Gastlichkeit, Biederkeit, Redlichkeit, Treue und Freundschaft bis in den Tod, Menschlichkeit, Milde und Grossmuth in des Kampfes Noth, Heldensinn, unerschütterlicher Standmuth, übermenschliche Tapferkeit, Kühnheit, und willige Opferung führ Ehre, Pflicht und Recht; Tugenden die in der Verschlingung mit den wilden Leidenschaften und düsteren Gewalten der Rache, des Zornes, des Grimmes, der Wuth und der grausen Todeslust nur noch glänzender und mannigfaltiger erscheinen und uns, zwar trauernd und klagend, doch auch getröstet und gestärkt zurücklassen, uns mit Ergebung in das Unabwendliche, doch zugleich mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf dereinstige Wiederkehr Deutscher Glorie und Weltherrlichkeit erfüllen”. ([...] una fatalidad entrelazada de manera siniestra por el mismo amor; un amor vinculado a otro, destruido en su momento de esplendor, que arrastra todo sin tregua hacia el exterminio, pero que revela en su caída los esplendores de las virtudes masculinas: el ser hospitalario, probo, íntegro, fiel, amigo hasta la muerte, humano, caritativo y generoso en la batalla, heroico y de firmeza inquebrantable; sobrehumanamente valeroso, audaz y dispuesto a sacrificarse en nombre del honor, el deber y la justicia; virtudes que aparecen multiplicadas y aún más brillantes si se entrelazan con pasiones salvajes y con las fuerzas oscuras de la venganza, de la ira, de la cólera, de la furia y del cruel deleite provocado por las matanzas y que nos dejan atrás con tristeza y pesadumbre, pero también con consuelo y con fuerza para que se cumpla la esperanza del retorno de la gloria y del esplendor del mundo alemanes, a través de la entrega a lo inevitable sin perder el arrojo para hablar y actuar con orgullo y confianza en la patria y en el pueblo).

¹²⁷ El filólogo Karl Simrock (1802-1876) es uno de los principales estudiosos de la literatura medieval alemana. Además de su traducción del *Cantar de los Nibelungos* del medio- alto alemán al alemán moderno, que fue la versión más leída durante el siglo XIX, tradujo a Walther von der Vogelweide y publicó varias obras relacionadas con el *Cantar*, entre las que se encuentra *Das Amelungenlied*, obra apócrifa relacionada con la *Dietrichsage* (*Saga de Teodorico*) en la que utiliza en parte el verso nibelungo, y los poemas *Der versenkte Hort* (*El Tesoro Hundido*) y *Der Nibelungenhort* (*El Tesoro de los Nibelungos*) en los que propone que el famoso oro del Rhin es una metáfora para el vino que crece en la región. **Gentry, et al**, 2002, p. 226.

una obra que deja abierto el final y, por lo tanto, no menciona explícitamente el retorno de la gloria alemana, sí podemos encontrar un paralelo entre esta versión y la propuesta educativa de von der Hagen, ya que en ambos casos la aniquilación de la estirpe es valorada de manera positiva; es decir, como la posibilidad de generar un orden nuevo.

La obra operística de Wagner tuvo mucho éxito en su momento, y hasta la fecha *El Anillo del Nibelungo* es la versión del mito más conocida tanto dentro como fuera de Alemania. Se trata de una ópera a gran escala estructurada en cuatro partes, las cuales Wagner intentaba presentar a lo largo de cuatro días.¹²⁸

El Anillo del Nibelungo crea un mito distinto al que encontramos en el *Cantar de los Nibelungos*, un mito adaptado al gusto y a las necesidades del siglo XIX. Esta propuesta fue interpretada como una metáfora del destino cósmico del hombre en general y, por ende, trascendió las fronteras de “lo alemán” convirtiéndose en un éxito internacional (parecido al de *Ossian*, pero en menor escala).¹²⁹

De menor difusión internacional, pero también dentro de las propuestas dramáticas inspiradas en la mitología nórdica, podemos mencionar las siguientes dos obras: *Der Held des Nordens* de Friedrich Baron de la Motte Fouqué, una obra teatral considerada como la precursora directa del *Anillo del Nibelungo* y *Die Nibelungen* de Friedrich Hebbel que se ha interpretado como la trilogía antitética a la versión de Wagner.

Der Held des Nordens está dedicada al filósofo Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) y es el primer intento de llevar a la práctica el proyecto educativo de los hermanos Schlegel. El tono de esta obra es grandilocuente y el autor busca renovar “lo alemán” a

¹²⁸ Wagner denomina su obra “Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend” (Una función escénica festiva para tres días y una velada introductoria), con lo que lleva a cabo el sueño de A. W. Schlegel de producir varias obras emparentadas con *El Cantar de los Nibelungos* que hicieran accesible el *Cantar* al público en general. Sólo que en vez de quedarse en el ámbito dramático lo trasladó a una propuesta musical.

¹²⁹ Esto no impidió que la obra se utilizara con fines de propaganda nacional. La obra de Wagner se vincula hasta la fecha con el Tercer Reich, lo que ha sido tema de grandes controversias.

través del espíritu de “lo nórdico”, por lo que no sólo se inspira en el *Cantar*, sino en la *Völsungasage* y en la *Edda Mayor. Die Nibelungen*, en cambio, trata de evitar la representación de héroes grandiosos, pues busca re-inscribir a los personajes dentro el ámbito de lo humano. Hebbel era de la opinión de que para poder defender una mitología nacional, los personajes tenían que ser de “carne y hueso” con el fin de que el pueblo pudiese identificarse con ellos.¹³⁰ La masacre al final del *Cantar de los Nibelungos* es interpretado por Hebbel como un apocalipsis del mundo germano y sus dioses, que da paso a la instauración del Cristianismo. Apoyado en la propuesta de Schelling, quien plantea al mito como “materia prima de todo arte”¹³¹, utiliza para su versión no sólo al *Cantar*, sino también a la *Edda Mayor* de la cual toma la idea de que Siegfried y Brunhilde estaban destinados el uno para el otro. Para Hebbel, el hecho de que Siegfried se despose con una mujer ajena a su destino, provoca el desastre final.¹³²

Hebbel se valoraba a sí mismo como un a suerte de traductor capaz de hacer accesible lo “divino” a lo “mundano”;¹³³ su propuesta escapa al tiempo mítico de “eterno retorno,”¹³⁴ ya que confina a los Nibelungos a una época histórica determinada. A pesar de que la versión cristianizadora y limitada de Hebbel, haya sido contraria a las propuestas políticas nacionalistas y a las ideas expansionistas del siglo XIX, no se salvó de ser

¹³⁰ Hebbel trató de hacer de los personajes del *Cantar* seres que fuesen a la vez divinos y entrañables. Dice al respecto: “Ob es mir gelungen ist, das Basreliefs des alten Liedes von der Wand abzulösen, ohne ihnen ihren Charakter zu nehmen und ihnen genug, aber nicht zu viel Eingeweide zu geben, muss sich nun zeigen”. (Ahora se verá si he logrado separar el bajorrelieve del antiguo *Cantar* de la pared, sin que los haya despojado de su personalidad, dándoles suficientes, mas no demasiadas, entrañas). Hebbel, citado por **Martin**, 1992, p. 157.

¹³¹ “Der erste Stoff aller Kunst” Friedrich Wilhelm Schelling *Ausgewählte Schriften*, citado por **Martin**, 1992, p. 157.

¹³² La razón por la que no se cumple el destino en la obra de Hebbel, es sólo entendible desde el mito fundamental en el que se inscribe el Romanticismo. A Siegfried sencillamente no le gusta Brunhilde. Dice al respecto: “[...] pues Brunhild, tal como allí arriba estaba, en toda su belleza, no conmovía mi corazón, y el que siente que no puede cortejar no saluda tampoco”. **Hebbel**, 1993, p 29.

¹³³ “Dolmetscher eines Höheren”, Hebbel, citado por **Martin**, 1992, p. 164.

¹³⁴ Defendido por von der Hagen y también por Richard Wagner a través de la simbología del anillo.

utilizada como propaganda por parte del Estado como una posibilidad de poner al pueblo en contacto con su supuesta herencia mítica.¹³⁵

La victoria sobre Francia y la fundación política de un nuevo “Reich”¹³⁶ alemán presidido por el Kaiser Guillermo I, cambiaron las premisas bajo las cuales se interpretaba a los Nibelungos, pues éstos dejaron de ser un proyecto literario que soñaba con instaurar la utopía de una identidad alemana en el futuro, y se convirtieron en un instrumento para estabilizar una identidad política que requería de un mito legitimador que los vinculara con un pasado remoto (forzosamente glorioso) del cual pudieran ser herederos. Desde la perspectiva temporal, el énfasis de las interpretaciones no estuvo ya en el futuro, sino que se abismó en un pasado que tenía que trascender el ámbito de lo poético y lo literario para instaurarse como una Verdad histórica. Se canceló con ello la actitud rebelde de los románticos que, no conformes con la realidad, rompen con lo establecido para explorar los límites de cara a lo inefable y a lo infinito, y se institucionalizó la lucha romántica como una disposición ancestral inamovible y eterna, capaz de fundamentar la calidad moral del pueblo alemán. Junto con la rebeldía romántica que se equiparó a una voluntad de progreso,

¹³⁵ En el año de 1937 el Ministerio de Propaganda del Tercer Reich cambia el programa del Festival de los Nibelungos en Worms sustituyendo el número tradicionalmente ejecutado por el Coro de Colonia (Kölner Meistersinger) por la representación de *Los Nibelungos* de Hebbel, con el propósito de instaurar una tradición según el modelo wagneriano de Bayreuth. La obra dramática debía de servir como el punto de apoyo para la renovación del teatro de Worms. Después de la Segunda Guerra Mundial se cancelaron las representaciones. Hubo nuevos intentos por rescatar al mito hacia 1956 cuando, con el apoyo oficial del ministerio de cultura, se reanudaron en la ciudad de Worms las representaciones de la obra de Hebbel, bajo la dirección de Karl Simbold. Similar a lo que ocurrió en 1937, el alcalde de Worms, Heinrich Völker, tenía la esperanza de que estas representaciones fueran la fórmula para iniciar una tradición popular, pero a pesar del buen acogimiento que tuvo este proyecto entre los habitantes de Worms, no logró instaurarse de manera permanente. **Bönnen**, 1999, pp. 61-75.

¹³⁶ La palabra “Reich” sustituye la noción de “Imperio” y tiene connotaciones simbólicas que conviene aclarar. La traducción literal sería “riqueza” y es un término que escapa a las connotaciones dinásticas implicadas en la palabra “Imperio”. Se relaciona con el tesoro de los Nibelungos y alude a una utopía que exige un compromiso moral: el recuperar un tiempo primigenio ideal equiparable a una “edad de oro”. En este caso específico dicha edad de oro corresponde a la idealización del Imperio de Carlo Magno que es considerado del Primer Reich. Tanto el Segundo Reich encabezado en un principio por Guillermo I como el Tercer Reich liderado por Adolfo Hitler tenían como meta principal, el re-instaurar un tiempo primigenio ejemplar que recuperara la gloria germana perdida.

los valores morales que von der Hagen les había adjudicado a los personajes del *Cantar de los Nibelungos*, se convirtieron en una especie de catálogo de virtudes, que justificó la hegemonía del poder entre las élites prusianas. La noción de “pueblo” que sustenta a un colectivo perdió importancia y el *Cantar*, postulado por los hermanos Schlegel como una épica popular, se convirtió en una épica heroica en la cual la figura de Siegfried encarna un verdadero programa de identidad nacional.¹³⁷ Dentro de esta propuesta podemos mencionar a *Jung Siegfried (Joven Siegfried)* de Friedrich Alois (1840-1909), una obra teatral escrita para niños con la intención de fomentar el sentimiento nacionalista mediante la exaltación de los valores morales alemanes¹³⁸ y el poema *Der eiserne Siegfried (Siegfried, el Férreo)* de Hermann Hoffmeister (1839-1916) dedicado al canciller Otto von Bismarck durante el cual Bismarck es equiparado a Siegfried y ensalsado como el protector de Alemania en contra de la democracia social que en este caso se representa por el dragón Fafnir.¹³⁹ También resulta importante mencionar *Die Niibelunge* de Wilhelm Jordan (1819-1904), obra en la cual Siegfried pertenece al linaje de los Burgundos y tiene derecho al trono; es muerto por Hagen, quien se caracteriza como un conspirador, y a la muerte de Krimhild aparece Hildabrant,¹⁴⁰ quien hace las veces de un Ulises griego y finalmente funda una

¹³⁷ “[...]Gustav Roete [Germanist] wertet in seiner Rede anlässlich der Kaisergeburtstags im Jahre 1906, das *Nibelungenlied* vom ‘Volksepos’ im Schlegelschen Sinn zum ‘Heldenepos’um [...]. Volksepos wird durch Heldenepos abgelöst, man passt sich in seiner Terminologie an die Realität eines autoritären Staates an. Das *Nibelungenlied* dient nun zur Förderung herrschender Machtstrukturen”. (En su discurso con motivo del cumpleaños del Kaiser en 1906, Gustav Róete [germanista] cambia el valor del *Cantar de los Nibelungos* de épica popular defendido por Schlegel, a épica heroica. Lo popular es sustituido por lo heroico; se adapta la terminología a la realidad de un Estado autoritario. El *Cantar de los Nibelungos* sirve para apoyar las estructuras de poder vigentes). **Martin**, 1992, pp. 19-20.

¹³⁸ Estos valores corresponden al catálogo de virtudes de von der Hagen. **Gentry**, *et. al.*, 2002, p. 239.

¹³⁹ De manera paralela aparecen durante esta época versiones satíricas de los Nibelungos publicadas por los disidentes que atacaban la fundación de un estado absolutista. Como ejemplo podemos citar a Georg Herwegh (1817-1875) con su poema “Den Siegestrunkenen” (Al Ebrio de Victoria). **Gentry**, *et. al.*, 2002, p. 247.

¹⁴⁰ Un personaje de una saga que lleve su nombre perteneciente al silgo IX de la cual sólo se conoce una copia hecha en 1705. **Gentry**, *et. al.*, 2002, p. 200-201.

nueva casta llamada “die Wölflinge” (los lobatos)¹⁴¹ en quienes deposita la esperanza para el retorno de la antigua gloria alemana.

Durante esta época se consolida el vínculo entre el *Cantar de los Nibelungos* y la geografía y la historia de Alemania: el río Rin, al igual que el Danubio adquieren significados geopolíticos y sustentan una mitología nacionalista que se aleja de la trama de las versiones medievales, mientras que desde el punto de vista histórico, el linaje de los personajes se vincula con Carlo Magno y con la casa de los Hohenstauffen. Los países de habla alemana que no pertenecían al Segundo Reich, fueron identificados con personajes del Canto, compañeros de Siegfried o de Hagen, como por ejemplo Austria, que metafóricamente se igualó al trovador Volker, con el fin de ilustrar la máxima virtud alemana: la fidelidad. De esta época data también la balada *Die Nibelungen* de Agnes Miegel, una poeta de corte romántico que integra con frecuencia el paisaje y la historia de su país natal, Prusia Oriental, a su obra. *Die Nibelungen* consta de tres canciones ejecutadas por Volker, (quien en el *Cantar* hace las veces de trovador) y que generan un ámbito místico premonitorio en el que se perfila el final de la estirpe de los burgundos.

El uso de escenas y de personajes aislados pertenecientes al *Cantar* como una colección de motivos disponibles para las propuestas propagandísticas prevaleció aún después de la derrota de la Primera Guerra Mundial y se adaptó a la nueva situación política. El hasta entonces poco utilizado motivo de la traición se convirtió en el centro de una nueva publicidad nacionalista. Igual que Siegfried, quien había sucumbido ante el golpe mortal de la daga, el pueblo alemán había sucumbido a las fuerzas extranjeras.¹⁴²

¹⁴¹ Para ello se inspira en la gesta inglesa de *Beowulf*. Gentry, et. al., 2002, p. 249.

¹⁴² “Wie Siegfried unter dem Speerwurf des grimmigen Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergebens hatte sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken”. (De la misma manera en que Siegfried sucumbió bajo el golpe de lanza de Hagen, nuestro cansado frente se derrumbó: en

Durante las primeras décadas del siglo XX, apareció una versión cineasta producida por Fritz Lang, que fue presentada por primera vez en Berlín en 1924. La intención de Lang era la de revivir el mito con el fin de otorgarle a una población alemana humillada por la derrota, una posibilidad de identificarse a través de un nuevo medio masivo de comunicación. La película resume los sueños, los deseos y las angustias de gran parte de la Nación ya que funcionó como una especie de espejo de su tiempo. Lang siempre quiso hacer una película apropiada para el pueblo alemán que escapara a las propuestas de los intelectuales y por lo tanto la obra no se suscribe a una sola fuente.¹⁴³ El guión es de Thea von Harbou, la compañera de Lang, quien declaró en su momento que para darle gusto al público escogió lo más bello de todas las versiones.¹⁴⁴ Por consiguiente se trata de una obra ecléctica que pone énfasis en los motivos más populares del mito, como la muerte del dragón, los nibelungos concebidos como enanos que habitan las entrañas de la tierra y las huestes de Atila protagonizadas como una horda de salvajes sin educación ni sensibilidad que contrastan con la condición heroica de Krimhild, Gunther y Hagen quienes simbolizan el alma de “lo alemán”.¹⁴⁵ La película presenta el aniquilamiento de los Nibelungos dentro

vano había intentado beber nueva vida de la fuente de la fuerza nacional que se estaba secando). Wunderlich, citado por **Martin**, 1992, p. 21.

¹⁴³ “[...] mit den Nibelungen ein Film zu schaffen, der dem Volk gehören sollte und nicht wie die *Edda* oder wie das mittelhochdeutsche Heldenlied, einer im Verhältnis ganz geringe Anzahl bevorzugter und kultivierter Gehirne”. ([...] crear una película con los Nibelungos que perteneciera al pueblo, y no a un número muy reducido de cerebros cultos y privilegiados como la *Edda* o el Cantar heroico en el alemán medio-alto). Beller en **Heinzle y Waldschmit**, 1991, p. 353.

¹⁴⁴ “Darum verzichte ich auf die getreue Nachschöpfung einer Überlieferung und bemühe mich, aus allen – und es gibt mehr an der Zahl als man sich träumen lässt! – das Schönste herauszupflücken und wieder zu einem Ganzen zu verschmelzen”. (Por esta razón evito hacer una reconstrucción fiel a una tradición y me preocupo cortar de todas -y hay más de las que podemos soñar que existen- lo más bello para volver a fundirlo en un todo). Thea von Harbou, en **Heinzle y Waldschmit**, 1991, p. 355.

¹⁴⁵ “[der Film] Sendebote von deutschem Wesen” ([la película] mensajera de la condición de lo alemán)

de un ámbito sagrado que nos da la impresión de que la masacre es, en el fondo, un acto de sacrificio.¹⁴⁶

En el campo literario, los proyectos del tipo de Fritz Lang se apoyaron en relatos un tanto amarillistas que enaltecían la lucha armada como un medio para poner de manifiesto la templanza del guerrero y que interpretaban las atrocidades propias de una condición bélica, como actos heroicos ejecutados en nombre de la Nación. El *Cantar de los Nibelungos* pasó a formar parte de esta literatura que hace hincapié en los horrores de las batallas para provocar en el lector la segregación de adrenalina a través del terror, el dolor y de exacerbación de la rabia que sentían los alemanes por haber perdido la guerra. La incapacidad de aceptar la derrota hizo que la vida fuera concebida como una lucha frontal en contra del presente para provocar un Apocalipsis que permitiera un nuevo orden en el que los alemanes fueran recordados como vencedores o como mártires.¹⁴⁷ Como ejemplos a seguir se utilizaron de nuevo los personajes del *Cantar*, en especial a Hagen, quien, con su negativa a entregarse, provoca la terrible masacre final de la obra. La fidelidad, la principal virtud alemana, fue radicalizada para convertirla en una “fidelidad hasta la muerte”, pues un guerrero heroico no claudica jamás.

La sensibilidad fue condenada como sensiblería y la voluntad férrea, una vez simbolizada a través de Bismarck, se redujo a una voluntad de auto-inmolación en aras de un “bien común” concebido como una especie de “purificación cósmica” dentro de la cual

¹⁴⁶ Fritz Lang califica el mito de los Nibelungos como la parte sagrada de una Nación (das Heiligtum einer Nation) y plantea su proyecto fílmico como una manera de aprovechar la película como una metáfora del tiempo real. (Ausnützung des Films als Zeitbild). **Heinzle y Waldschmit**, 1991. p. 354.

¹⁴⁷ Un buen ejemplo para esta actitud es el discurso que dio Hermann Göring, en 1943 en el que comparó la batalla de Estalingrado con la masacre final del *Cantar de los Nibelungos* y justifica su derrota como un paso necesario para la instauración de un nuevo Orden Cósmico: “[...]und jeder Deutsche noch in tausend Jahren muss mit heiligen Schauern das Wort Stalingrad aussprechen und sich erinnern, dass dort Deutschland letzten Endes doch den Stempel zum Endsieg gesetzt hat”. ([...] y aún dentro de mil años, todo alemán tendrá que enunciar la palabra *Estalingrado* con un escalofrío sagrado para recordar que finalmente ahí Alemania colocó el sello para la victoria final). Göring, citado por **Martin**, 1992, p. 24.

el hombre no se asumía ya como protagonista, sino como instrumento del destino. Por heroico se entendió el cumplimiento incondicional de un deber impuesto, que nada tenía que ver con la rebeldía y los sueños de libertad que fundamentaron la mística romántica. Los sentimientos de nostalgia y las pasiones amorosas fueron sustituidos por una doctrina de Estado que exigía una obediencia ciega ajena a toda introspección o autorreflexión.¹⁴⁸ Como ejemplo de esta propuesta podemos mencionar la obra teatral *Siegfried* de Ernst Hüttig en la cual Siegfried es un sinónimo de fidelidad alemana, o el poema *Die Märe von Siegfried und den Nibelungen* de Richard Libiger, en el cual la fidelidad convierte al pueblo alemán en inmortal.¹⁴⁹ El personaje más socorrido durante el Tercer Reich fue Hagen, el vasallo fiel a su dama quien se convierte en el instrumento de un destino manifiesto, revelado por las ondinas del río Danubio.¹⁵⁰ Abundan las versiones en las que Hagen es el protagonista principal, no sólo durante el Tercer Reich, sino también durante la época Guillermina. Mencionaremos aquí la novela *Heerfahrt nach Osten (Movilización Militar hacia Oriente)* de Friedrich Schreyvogel, el asesor en jefe del “Burgtheater” en Viena, en la que Hagen es el instrumento heroico con el cual el destino ejecuta una destrucción masiva.¹⁵¹ El régimen de Tercer Reich aprovechó muchas de las versiones de los Nibelungos con el fin de generar una conciencia nacional anclada en los héroes del *Cantar* que fungieron como una especie de *Antiguo Testamento* para una verdadera religión de Estado. Entre las representaciones favoritas figuraron la obra de Friedrich Hebbel y la

¹⁴⁸ La noción romántica del “vorwärtsstreben” (moverse hacia adelante) se cambia por la de “die Flucht nach vorn” (la huida hacia adelante). Para la primera se necesita del esfuerzo de un individuo y se refiere a una actitud de rebeldía, para la segunda el avanzar es un mal necesario para mantenerse vivo. En ambos casos podemos hacer referencia al límite de lo sublime, sólo que en el primero el límite es alcanzado por el esfuerzo interior personal, mientras que en el segundo la situación límite está dada por condiciones externas.

¹⁴⁹ “[...]es geht auch in schwerster Stunde kein treues Volk zu Grunde” ([...]no perecerá un pueblo fiel ni en la hora más difícil). **Gentry, et al**, 2002, p. 251.

¹⁵⁰ Klaus von See asevera que la veneración hacia Hagen llegó a tal grado, que se veía en Himmler un Hagen vuelto a nacer. Von See, en **Heinzle y Waldschmidt**, 1991, p. 92.

¹⁵¹ Friedrich Schreyvogel en **Gentry, et al**, 2002, p. 261.

versión operística de Wagner, en especial *El Ocaso de los Dioses*, la última parte de la tetralogía, en la cual se pone de manifiesto la destrucción del antiguo orden cósmico. El Führer era considerado una especie de Mesías y, según Hans Naumann, el máximo líder alemán iba a inaugurar una nueva era mítica. En este caso los Nibelungos iban a ser sustituidos por una nueva épica a la manera del *Nuevo Testamento* bíblico concebida como una épica hitleriana.¹⁵²

El final de la Segunda Guerra Mundial y la rendición incondicional de Alemania afectaron profundamente la posición que tenían los Nibelungos en el mito fundamental vigente. En vez de retomar los antiguos motivos mitológicos para re-significarlos una vez más, como sucedió después de la Primera Guerra Mundial, se prefirió distanciarse de los Nibelungos. Los héroes fueron sustituidos por conceptos teórico-políticos que se difundieron a través de los medios masivos de comunicación y dividieron a Alemania en dos fracciones: una trató de consumir una utopía a través de la fundación de la República Democrática Alemana, apoyada en las teorías socialistas, y la otra se inspiró en las tesis capitalistas y fundó la República Federal Alemana. Dentro de la nueva constelación política los personajes del Canto no tuvieron ya cupo, y el mito se convirtió en un fenómeno histórico a través del cual se podía observar la mutilación y la perversión de los significados “originales” que, supuestamente, tenían los textos medievales.

El tema se convirtió en un objeto de estudio para los especialistas en germanística que deseaban acercarse al alemán medio- alto alemán. El mito, entendido como una especie de metáfora de la realidad sociopolítica, perdió fuerza, lo que mermó en cierta medida su

¹⁵² “Im Dritten Reich wird gewiss die erlösende Stunde schlagen, es besitzt ja in dem einzigen Manne und in der Geschichte seiner Erscheinung ein Nationalepos ältester Struktur, dem verlorenen des ersten Reiches verwandt, man braucht es nur in Verse zu giessen”. (Durante el Tercer Reich seguramente llegará la hora de la Redención, ya que posee una épica nacional con una estructura ancestral que emparenta con la estructura perdida la del primer Reich, en un solo hombre y en la historia de su aparición). Hans Naumann *Das Nibelungenlied, eine staufische Elegie oder ein deutsches Nationalepos?*, citado por **Martin**, 1992, pp. 23-24.

potencial legitimador. Durante más de 25 años el tema fue ignorado, y las pocas referencias que tenemos en Alemania muestran una actitud irreverente con respecto al mito y su condición sagrada.¹⁵³ Con el propósito de escapar del peligro de encumbrar al mito como parte de una realidad, muchos de los motivos aparecieron en libros para niños, en donde se plantea al mito como una especie de leyenda fantástica o de cuento de hadas, lo que contrasta con las propuestas para niños anteriores que pretendían formar parte de un proyecto educativo nacional.¹⁵⁴ Durante un tiempo corto,¹⁵⁵ el *Cantar de los Nibelungos* fue expulsado de los programas educativos, pero se incluyó en ellos más adelante de manera marginal y desprovisto de toda connotación nacionalista tanto en la República Democrática como en la Federal.

Sólo a partir de la segunda mitad de los años sesenta resurge el interés por el mito de los Nibelungos como consecuencia de una moda relacionada con lo medieval que aparece en Estados Unidos. En Alemania esta tendencia se hace presente no sólo en el campo literario en el que aparecen algunas obras que abordan el tema desde una perspectiva crítica, como la novela *Siegfried* de Jürgen Lodemann (1986), que presenta al mito como una parábola de la Historia de Alemania, o la obra dramática de Heiner Müller (1971, estreno 1978), que parodia el holocausto en la corte de Atila y lo conecta de manera satírica con la batalla de Estalingrado, sino también en el campo de las artes plásticas. Basta con mencionar a Anselm Kiefer (entre 1973 y 1975) quien, inspirado en la obra de Wagner relaciona la ópera con los mitos germanos y con la historia alemana contemporánea¹⁵⁶ y a

¹⁵³ Ulrich Schulte Wülwer llega a la conclusión de que el *Cantar de los Nibelungos* en la postguerra no se ilustra, sino se caricaturiza.

¹⁵⁴ Como un ejemplo podemos citar *Die Nibelungen* de August Lechner (1994) o *Deutsche Heldensagen* de Edmund Mudrak. (1995), pero hay más de 30 títulos publicados.

¹⁵⁵ Sólo durante el tiempo de la ocupación británica. **Gentry, et al**, 2002, p. 222.

¹⁵⁶ Kiefer pinta una serie de cuadros de gran formato que presentan espacios vacíos con el fin de mostrar que éstos están cargados de significado a pesar de no tener imágenes específicas. Se rebela en contra de las

Edward Kienholz cuyas instalaciones (entre 1976 y 1977) aluden a una herencia mítico-histórica rescatada prácticamente de la basura.¹⁵⁷

A pesar de que los personajes provenientes de los Nibelungos no se utilizaron ya con fines propagandísticos o políticos después de la Segunda Guerra Mundial, la idea de utilizar imágenes míticas descontextualizadas como parte de una técnica para manipular los deseos o las necesidades de las personas, fue adoptada por los sistemas de comunicación masiva y llevó a un verdadero abuso del acervo mítico colectivo, que deterioró la confianza no sólo en la palabra, sino también en los lenguajes plásticos, alejándonos cada vez más del mito fundamental instaurado por la revolución romántica.

El cuestionamiento de la función del lenguaje como un vehículo de acceso a la Verdad que se observa ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pone en duda la validez de la poesía en general y lleva a los académicos a revalorar el fenómeno poético. Las actitudes sintéticas que aspiran a romper los límites del lenguaje asumidas por los románticos son reemplazadas por acercamientos analíticos. Ponen de manifiesto una fuerte necesidad de encontrar un esquema estructural apto para ser aplicado a todas las situaciones posibles; y que no dependa de las particularidades de las diferentes cosmovisiones o lenguas. Esto afecta a las narrativas míticas, pues éstas pierden su identidad específica para inscribirse dentro de planteamientos globales que buscan ser universalmente válidos.¹⁵⁸

Como representantes de esta tendencia que se postula como “nueva”, pero que no puede

propuestas iconoclastas, pues plantea que aún el vacío y el silencio son ecos de acontecimientos históricos. En uno de sus lienzos se lee a manera de graffiti “Hagen was here” (Aquí estuvo Hagen).

¹⁵⁷ Para sus instalaciones Kienholz visita a pepenadores, mercados de pulgas y tianguis con el fin de recaudar material para sus instalaciones que tituló con los nombres de los personajes de los Nibelungos.

¹⁵⁸ “Moderne Interpreten vergessen gerne die einfache Tatsache, dass der Dichter zunächst einmal erzählen und das Publikum eine spannende Erzählung hören wollte”. (Intérpretes modernos olvidan gustosamente el simple hecho que el Poeta en un principio quería relatar y el público quería escuchar una buena historia) Helmut de Boor, *Das Nibelungen lied*, citado por Hansen 1987, p. 12. La visiones analíticas que predominan entre los académicos del siglo XX le dan por lo general más importancia al análisis literario que a la experiencia narrativa, y cambian de esta manera el sentido del Canto.

prescindir del saber tradicional, podemos mencionar a Sigmund Freud, quien trastoca de manera contundente la interpretación que le damos a los mitos actualmente. Freud se apoya en el significado mítico que tuvo la cultura griega tanto para los clásicos como para los románticos. Lo que busca establecer es un sistema para el cual el comportamiento humano sea “catalogable” a través de modelos definidos como, por ejemplo, el modelo edípico. La propuesta freudiana trata de encontrar equivalencias fijas para las cosas con el propósito de habilitar un sistema interpretativo casi taquigráfico a partir de elementos como espadas, flores, dragones etc. Dentro de este sistema las imágenes son valoradas como una especie de claves de un código unívoco capaz de tender un puente entre lo imaginado o soñado y la realidad tangible. Freud reduce el imaginario instaurado por los románticos a un conjunto de signos, mutilando de esta manera sus posibilidades poético-creadoras.¹⁵⁹

Asimismo es importante mencionar a Carl Gustav Jung, quien con sus tesis acerca de los patrones arquetípicos que configuran el inconsciente colectivo, también rompe con la confianza en la posibilidad creadora propia de los románticos. Para Jung los arquetipos son “manifestaciones pictóricas de los instintos humanos”¹⁶⁰ que se repiten en todas las culturas, por lo que no pueden ser valoradas como la creación de un “genio”.

Desde esta perspectiva, tanto la poesía como el mito únicamente funcionan como lazos que unen la conciencia manifiesta con el inconsciente colectivo, al que podemos acceder a través de un sistema de símbolos primordiales capaces de nombrar, aunque sea de manera paradigmática, un saber oculto. La propuesta junguiana sustituye la noción romántica de lo “inefable” por el concepto de lo “oculto” y permuta la experiencia

¹⁵⁹ Mardones, 2000, p.24.

¹⁶⁰ Mardones, 2000, p. 51.

individual del “arrobo poético” romántico por el descubrimiento y la conquista de la “estructura colectiva”, que condiciona el pensamiento del hombre.

Es a través de los pensamientos de Freud y de Jung que los fenómenos míticos y literarios comenzaron a analizarse con la intención de “descifrar” un orden que, con el fin de no caer una vez más en las “trampas” del imaginario, pueda convertirse en, o apegarse a, un modelo universal cuya estabilidad nos permita escapar de la condena impuesta por lo efímero sin tener que recurrir a las retóricas tradicionales. A pesar de que este tipo de pensamiento se desarrolla hacia finales del siglo XIX, es en los albores del siglo XX y particularmente después de la Segunda Guerra Mundial, que las tesis de Freud y Jung son citadas con más frecuencia.¹⁶¹ En ellas se basan los acercamientos analíticos que caracterizan las visiones académicas de las ciencias humanas en general. Para el estudio del fenómeno mítico ya no sólo son importantes los estudios psicológicos, religiosos o filosóficos, sino también los sociológicos, los lingüísticos y los antropológicos; hacen del mito una encrucijada interdisciplinaria. Las tesis funcionalistas y estructuralistas, así como las deconstruccionistas, se vuelcan sobre las estructuras del lenguaje, revientan los significados de las palabras hasta llegar a convertir el “acto creador romántico” en una mera “gramática de la creación”.¹⁶²

Ossian y el mito de los Nibelungos son para estas propuestas fenómenos marginales que, cuando mucho, pueden ser utilizados como un ejemplo más de las tesis planteadas. La noción de “lo original” en la que basan sus conclusiones obedece a un significado diferente al que podemos observar en los románticos, pues una vez perdida la confianza en la

¹⁶¹ El uso propagandístico que se les dio a los motivos míticos para manipular la opinión de las masas particularmente durante las guerras mundiales mermó la confianza depositada en el sentimiento poético e hizo que predominaran las posturas analíticas privilegiando los acercamientos objetivos tanto a los fenómenos míticos como a los literarios.

¹⁶² George Steiner publicó un libro con ese título que analiza el fenómeno.

existencia del “genio creador”, lo “primigenio” no se buscará en un autor en específico, sino que se asilará en colectivos que escapen a las expectativas generadas por Occidente. Con ello lo “original” incursiona dentro del campo de “lo exótico”. Las culturas alternativas funcionan en estos casos como una garantía de que la veracidad de las tesis es realmente universal y no obedece a un mito fundamental en específico; la posibilidad de cotejar las conclusiones con “lo otro”, entendido como lo no occidental, fue, hasta entrados los años 80, una manera de asegurarse que las propuestas planteadas trascendían la especificidad de la visión hegemónica desde la cual se abordaba el tema.¹⁶³

Como la contraparte de estas propuestas encontramos a los escépticos relativistas que cuestionan la autoridad de los estudiosos de los mitos, como Jean -Francois Lyotard, quien arremete en contra de la noción romántica de “pueblo”¹⁶⁴ como rey y héroe de la Historia.¹⁶⁵ Junto con Foucault y Derrida, Lyotard sienta las bases para que la etnografía como ciencia que estudia a grupos humanos, ahora llamados etnias en lugar de pueblos, sea interpretada como una suerte de texto y la antropología se convierta en una crítica literaria

¹⁶³ Podemos mencionar aquí aquellas teorías del mito basadas en los estudios de los llamados “primitivos contemporáneos”, como por ejemplo los aborígenes del Amazonas en los cuales se basan las tesis de Claude Levi Strauss, o como los aborígenes de Australia estudiados por Bronislaw Malinowski. También Joseph Campell y Mircea Eliade recurren a mitos no occidentales para ilustrar sus hipótesis.

¹⁶⁴ Durante los siglos XVIII y XIX la noción de “pueblo” cambia los matices de su significado. En un principio se postula como un colectivo que legitima el derecho de las naciones a autogobernarse. Los románticos alemanes que pertenecen a la burguesía, interpretan el colectivo “pueblo” como una fuerza “original” o “arcaica” (Urkraft) y esgrimen el término como un arma en contra de la nobleza que, apoyada en el derecho divino a gobernar, defiende sus privilegios. Una vez consumada la revolución burguesa en Alemania, los disidentes aplicarán la noción de “lo original” al proletariado explotado por los burgueses en el poder, y por consiguiente, el proletariado tendrá un lugar privilegiado en la legitimación del Estado a partir de las tesis de Marx y Engels. En aquellos países en donde no podemos hablar de una industria desarrollada, como por ejemplo en las naciones latinoamericanas, tanto los campesinos como los grupos indígenas toman el lugar del proletariado y fungen como una bandera revolucionaria que vindica la lucha por la justicia.

Para las facciones de derecha, la noción de “pueblo” se equiparó con “raza”, lo que llevó a la justificación los horrores cometidos durante el Tercer Reich. Después de la Segunda Guerra Mundial se utiliza cada vez con más frecuencia la noción de “etnia” para nombrar a un colectivo primigenio que apoye el sueño mítico del retorno al “Origen”. “Etnia” no necesariamente tiene una connotación de autogobierno, pero sí se relaciona con lo “tribal” o lo “arcaico”.

¹⁶⁵ “Si no se puede creer ya en los relatos -dice Lyotard- menos se puede creer aún en sus protagonistas. El pueblo (y ya no solamente el proletariado) ha desaparecido del imaginario postmoderno como protagonista de la historia, la cual también se ha esfumado como proceso más o menos lineal”. **Reynoso**, 1991, p. 24.

vinculada a la ficción en vez de a la realidad.¹⁶⁶ Sobra decir que una vez trasgredidas las fronteras entre lo real y lo imaginario, se borran también los límites entre original y plagio, y entre imitación y copia. Esto prueba que actualmente nos encontramos en un proceso de des-significación del lenguaje que pone en entredicho nuestro propio mito fundamental y abre un sinnúmero de posibilidades interpretativas: se busca avalar una nueva propuesta cósmica capaz de conjugar las propuestas anteriores con el fin de satisfacer las necesidades míticas de nuestro tiempo. Hoy en día muchas de las dicotomías que sustentaban la visión de los románticos han perdido su polaridad y no se conciben más como antagónicas. Las diferencias que existían en el siglo XVIII entre civilización y barbarie, entre centro y periferia y entre mytos y logos se han atenuado y han alterado su significado, a pesar de que se sigan manejando como puntos de referencia.

Los temas mitológicos medievales que tienen un auge a partir de los años 70 del siglo XX, siguen siendo de gran interés para el público en general.¹⁶⁷ Actualmente estos temas se abordan desde la perspectiva postmoderna y se expresan en conjunción con los últimos avances tecnológicos, como lo podemos constatar en los videojuegos. Cabe mencionar que tanto los Nibelungos como Ossian no son una iconografía muy común en estos medios, ya que se privilegia otros modelos, entre ellos la Leyenda Artúrica, que no presentan las controversias de los mitos analizados en este trabajo.

¹⁶⁶ El antropólogo Clifford Geertz junto con sus estudiantes Paul Rabinow y Vincent Crapanzano, llegan a la conclusión de que la principal actividad de un etnógrafo es escribir desde su perspectiva particular y subjetiva. Por lo tanto el antropólogo debe ser interpretado como un literato y su obra como un género de ficción. **Reynoso**, 1991, p. 31.

¹⁶⁷ Una prueba de la popularidad que tiene la época medieval a nivel masivo son las grandes producciones cinematográficas de Hollywood, como por ejemplo *Star Wars*, en la que el héroe salva al universo y defiende el honor de su dama, o *El Señor de los Anillos* inspirado directamente en el imaginario medieval a través las novelas de Tolkien. Pero la popularidad de temas medievales no sólo se hace notar en producciones cinematográficas, sino también en las predilecciones turísticas por los castillos, las iglesias y las fortalezas medievales. En 2002 se reanudaron los festejos de los Nibelungos en Worms con la vieja ilusión de generar una tradición. En el ámbito académico un especial interés por el tema se refleja en la gran cantidad de estudios hechos a partir de los años 70 en adelante. Esta popularidad también se refleja en el interés por los temas de *Ossian* para el que existen varios trabajos críticos a partir de los años 80.

En estas nuevas versiones de los mitos trasladados a video-juegos, el énfasis y la intención misma para utilizar sus contenidos no está puesto en su sentido, como por ejemplo, en la melancolía o en el amor tal y como lo postulan los románticos, sino en aspectos que no poseen lo que podríamos denominar la profundidad significativa del mito, en particular en la habilidad y la destreza para el combate. En ellos, por lo general, hay que pasar ciertos obstáculos para salvar a la princesa o para derrotar a algún dragón. A pesar de que la iconografía provenga del imaginario mitológico medieval y romántico, las figuras utilizadas en estos casos adquieren un aura de mercancía, en la cual se desconoce el vínculo con lo “ancestral” y se privilegia una estética de consumo basada en el fenómeno de la producción masiva. Se deslinda aquí al sujeto del “yo” empírico y romántico¹⁶⁸ y se produce un efecto de enajenación provocado por la pulsación repetida de botones u otros instrumentos electrónicos, indicada en el mecanismo instalado por algún programa de cómputo. El efecto encantatorio,¹⁶⁹ propio de la repetición poética a través de la cual se instauran los mitos, se ve sustituido en los video-juegos por una mecánica con secuelas hipnóticas que desemboca en un vacío ontológico, que la misma máquina atenúa con alguna fórmula musical, para otorgarle al jugador una sensación de “logro” al final de cada etapa de su “aventura épica”.

¹⁶⁸ La índole de este “yo” empírico y romántico será descrito en el siguiente capítulo.

¹⁶⁹ Me permito utilizar este neologismo para dar a entender que se trata de una cualidad de encantamiento inherente a los fenómenos rituales y poéticos que actúa sobre los sujetos y permite el acceso a una *realidad otra*.

CAPÍTULO 3

Ossian y su contexto

3.1 Ossian y el pensamiento Ilustrado en Escocia

La manera en la que percibimos al mundo que nos rodea está íntimamente ligada a los significados simbólicos que le atribuimos a las cosas, pues son los símbolos los que configuran nuestra cosmogonía y definen el lugar que ocupamos dentro del Universo. El saber que aquilatamos con respecto a la Naturaleza es fundamental para toda visión del mundo, ya que no únicamente se refiere a la realidad de los fenómenos y los objetos, sino que afecta el proceso con el que generamos imágenes acerca de nosotros mismos y tiene un impacto directo sobre el ámbito de la memoria y del conocimiento humano.

La Europa del siglo XVIII se caracteriza por una crisis de identidad que trajo como consecuencia un reajuste dentro del modelo del mito fundamental y propició el surgimiento de un nuevo vínculo con la Naturaleza: durante los siglos XVI y XVII el modelo del Cosmos, como un Orden Universal creado por Dios y accesible a través de la contemplación, pierde vigencia y se fractura en un sinnúmero de fenómenos que representan diferentes facetas de un devenir capaz de definir las relaciones entre el mundo y el ser humano. Esta nueva manera de vincularse con la realidad tuvo sus raíces en el Renacimiento y propició el conocimiento empírico sobre el cual descansan las premisas que conforman la imagen moderna del mundo en el que vivimos actualmente.

La noción de una Naturaleza analizable y observable, de la cual se pueden deducir leyes universales, se instauró en gran medida gracias a las investigaciones de científicos como Newton, y a las justificaciones filosóficas de pensadores como Descartes, Spinoza y Leibniz, que lograron imponer una metodología del conocimiento basada en la razón; con

ello contribuyeron de manera significativa a la creación de lo que hoy en día llamamos Pensamiento Ilustrado o Siglo de las Luces.

El modelo mítico medieval con el que antiguamente se medía el orden del ser se debilitó cada vez más y, en consecuencia, se alteraron las categorías ontológicas tradicionales, en especial las relación entre sensibilidad y entendimiento y entre experiencia y pensamiento.¹ A diferencia del modelo medieval, que apoyaba el conocimiento humano en la Verdad Revelada, los nuevos planteamientos ontológicos se sirven de las viejas propuestas grecolatinas para poder fundamentar el conocimiento en especulaciones filosóficas que se justifican a través de una lógica racional aplicada a una experiencia fáctico-empírica. Aunque siempre vinculadas al Absoluto de la Razón, estas experiencias fáctico-empíricas fueron muy distintas entre sí y arrojaron una gran variedad de posturas; esto ocasionó que el modelo mítico Ilustrado adquiriera la forma de un mosaico heterogéneo de concepciones que no siempre fueron compatibles.²

La diversidad de propuestas filosóficas que surgen durante el siglo XVIII hace difícil el deslinde entre la concepción del mundo de la Ilustración y la de los románticos, ya que no existe una ruptura cosmovisora significativa perteneciente al siglo XVIII que justifique las diferentes actitudes asumidas por unos y otros; Ernst Cassirer ha demostrado cómo muchas de las premisas que consideramos típicamente románticas obedecen en el fondo a postulados que se adscriben al Pensamiento Ilustrado.³ Lo que sucede es que

¹ Cassirer, 1943, p. 56.

² Ernst Cassirer ejemplifica esta condición heterogénea del Pensamiento Ilustrado contraponiendo el pensamiento de Descartes, que se popularizó principalmente en Francia, al de Leibniz que ganó terreno en Inglaterra y en algunos principados alemanes, y relata cómo en Inglaterra el sistema del empirismo ejerce una crítica cada vez más aguda contra los conceptos fundamentales del cartesianismo. Cassirer, 1943, pp.100-106.

³ Sobre todo con respecto a las nuevas interpretaciones de la Naturaleza, Cassirer sostiene que el sentimiento romántico que encontramos en pensadores como Herder o como el joven Goethe, son producto de las tendencias ilustradas que observamos a lo largo del siglo XVIII en la escuela de Cambridge. Se trata del

durante el siglo XVIII se desarrollan diferentes modelos ilustrados, todos inspirados en Francia, que depositan su fe en “una fuerza por esencia homogénea y unitariamente informadora” que pretendían condensar en un solo sustantivo llamado “razón”. La razón se convirtió así en el punto unitario y central de una visión del mundo, ya que no sólo expresaba una coherencia lógica específica, sino que albergaba también todos los anhelos de una época. Como si fuera una especie de fetiche, la razón se convirtió en la posibilidad de convergencia para todos los seres pensantes de todas las épocas y con ello en la base legitimadora de todos los principios religiosos, de todas las normas morales y de todos los juicios teóricos.⁴ Entendido de este modo, el sustantivo “razón” nombra un paradigma simbólico fundamental y expresa una nostalgia por un modelo cosmovisor unificador, capaz de otorgarle un sentido a la existencia. El siglo XVIII no desarrolló una doctrina universal acerca de qué exactamente implicaba la palabra “razón” y, por lo tanto, aparecieron muchas interpretaciones que con el tiempo se instauraron en regiones específicas, se defendieron en determinadas universidades y se asociaron con nacionalidades definidas.

A causa de las diferencias que existen entre los conceptos de la Ilustración, los historiadores, los filósofos y los críticos literarios han optado por aclarar de qué tipo de Ilustración se trata, en especial si se refieren a los fenómenos ilustrados que se dieron fuera de Francia, a la que se considera la cuna del Siglo de las Luces. El siglo XVIII es, además, la época en la que surgen los nacionalismos y, por consiguiente, resulta práctico referirse a un determinado Pensamiento Ilustrado mencionando alguna nacionalidad. Por ejemplo, se

desarrollo de una filosofía de lo orgánico que desemboca en una nueva visión estética que considera que la Naturaleza es una obra de Arte. **Cassirer**, 1943, pp. 100-112.

⁴ **Cassirer**, 1943, pp. 19-21.

habla de la Ilustración en Alemania, o de la Ilustración en Inglaterra para resaltar las particularidades de cada caso. En esta ocasión hablaremos de la Ilustración en Escocia.

Según David Allan las raíces de una identidad escocesa datan del siglo XVI y son la consecuencia de las desavenencias y de los conflictos que existieron entre Inglaterra y Escocia durante la última parte de la Edad Media. El problema entre estos dos pueblos se acentuó en 1707, cuando el último Parlamento de Edimburgo aceptó que Escocia debía ser gobernada por Londres e incorporarse a la emergente nación inglesa.⁵ Este tratado no definía con exactitud cuál era el papel a desempeñar por los escoceses dentro del Estado inglés, ni cómo iban a defender sus intereses.

La idea de anexar Escocia a Inglaterra proviene del siglo XVI, cuando Jaime VI de Escocia hereda el trono de la reina Isabel y se convierte en el monarca de Inglaterra, Escocia e Irlanda, lo que unió reinos que, desde el punto de vista histórico, son antagónicos. La sede del monarca de esta especie de triple reino⁶ fue Londres, por lo tanto Escocia se convirtió un reino marginal con un monarca ausente. Para principios del siglo XVIII Escocia se caracterizaba por ser un reino pobre, desprovisto de la presencia física de su monarca, que añoraba ser reconocido como un pueblo libre con derecho a un gobierno propio.⁷ Además, a causa de las pugnas entre varias facciones religiosas establecidas en Escocia, el Duque de York, quien a fines del siglo XVII radicaba en Edimburgo y gobernaba en nombre de su hermano, fue destituido y reemplazado por su yerno holandés,

⁵ El tratado firmado por los escoceses se conoce como “Treaty of Union” (Tratado de Unión). Allan, 2002, p 1.

⁶ Allan, 2002, p 5.

⁷ David Allan dice al respecto: “Whatever else might be, the Scots, by the later seventeenth century, could at least be sure that they were not English”. (No obstante de lo que puedan ser, los escoceses de finales del siglo XVII cuando menos podían estar seguros que no eran ingleses). Allan, 2002, p. 1.

Guillermo de Orange, viéndose obligado a huir a Francia.⁸ Las opiniones en Escocia con respecto a Guillermo de Orange se dividieron así: en las Tierras Bajas predominó la influencia presbiteriana quien lo apoyó, mientras que en las Tierras Altas y en el Noreste de la región se fortaleció la fracción de los jacobitas,⁹ que organizaron rebeliones armadas en contra del poder establecido. Como consecuencia podemos observar una actitud hostil entre las Tierras Bajas y las Tierras Altas. Los jacobitas adoptaron una postura conservadora que exigía la unión del poder del Estado con el de la Iglesia¹⁰ y adquirieron la fama de bandidos salvajes e indómitos gracias a la propaganda fomentada por las Tierras Bajas.¹¹ Por su parte, los habitantes de las Tierras Altas despreciaron a sus enemigos como personas corruptas y débiles cuya mentalidad materialista sólo se preocupaba por sus propios intereses. Las Tierras Bajas se urbanizaron con gran rapidez y se integraron al proceso de industrialización por el que pasaba Inglaterra, mientras que las Tierras Altas se quedaron rezagadas, en parte también por razones geográficas, pues se trata de una zona montañosa escarpada que dificulta la urbanización.

Hacia 1715, las Tierras Altas se habían convertido en una amenaza para la estabilidad política y social de Inglaterra. Se temían las insurrecciones de los jacobitas, ya

⁸ La historia de la Iglesia en Escocia es complicada y no será tema de esta tesis. Sin embargo, hay que hacer algunas aclaraciones. Después de los cambios sufridos a causa de la Reforma en el siglo XVI, la iglesia escocesa adopta una postura presbiteriana basada en las doctrinas calvinistas en la que hay una separación entre el poder de la Iglesia y el del Estado. Con Jaime XVII se cambió esta propuesta y se reinstaló el régimen católico que gobernó a través de obispos y arzobispos. El Duque de York se ganó la enemistad de los presbiterianos quienes apoyaron a Guillermo de Orange (casado con una hija protestante de Jaime) y, para principios del siglo XVIII, la facción presbiteriana había salido vencedora. Sin embargo, los seguidores de Jaime, quien era de la casa de los Estuardo, organizaron una resistencia, pues estaban convencidos de que los Estuardos eran los legítimos herederos del trono de Escocia. En especial los clanes católicos o episcopales del nor-este de Escocia y de las Tierras Altas, quienes desde un principio se declararon en desacuerdo con las tendencias presbiterianas, organizaron rebeliones armadas y se enemistaron con los parlamentaristas ingleses y con las facciones presbiterianas de las Tierras Bajas. **Allan**, 2002, pp. 41-80.

⁹ Los partidarios de los Estuardo recibieron el nombre de "Jacobitas". **Allan**, 2002, p. 41.

¹⁰ Su lema fue "no bishops, no king" (sin obispos no hay rey) **Allan**, 2002, p. 42

¹¹Una de las asociaciones de las Tierras Bajas llamada "Society in Scotland for propagating Christian Knowledge" (Sociedad escocesa para la propagación del conocimiento cristiano) reporta que las Tierras Altas eran, además de papistas y herejes, el hogar de la ignorancia, la superstición, la ociosidad, el robo, y de muchos desórdenes más. **Stafford**, 1988.

que la cohesión cultural de los clanes escoceses fortalecía las comunidades de las Tierras Altas en aquellos momentos. En las Tierras Bajas, en cambio, el proceso de urbanización había provocado desarraigos, lo que debilitó de manera tangible los lazos familiares y religiosos tradicionales. Con el fin de imponer la ley y el orden en las Tierras Altas, el gobierno estableció puestos militares en algunos puntos estratégicos y construyó caminos y puentes para comunicar las zonas. En 1746, los insurgentes atacaron a Culloden, uno de los puestos militares, y lo incendiaron provocando una fuerte reacción por parte del gobierno, misma que cambió la vida de los habitantes de la zona. Después de 1746 los habitantes de las Tierras Altas no pudieron ya portar armas, tocar la gaita o usar los trajes tradicionales. Se abolió el antiguo sistema de jurisdicción legal que era hereditaria y, sobre todo, se prohibió hablar gaélico en las escuelas, ya que esta lengua se consideraba como uno de los principales factores que separaban a los pobladores de las Tierras Altas del resto de Inglaterra.¹² Si bien los habitantes de las Tierras Altas eran de la opinión que el inglés era el idioma de un pueblo que carecía de una verdadera tradición, para fines educativos esta lengua, y en los cursos avanzados, el latín, el griego y el hebreo eran las lenguas “cultas” que debían conocer los grandes caballeros. Las universidades escocesas siempre estuvieron atentas a las necesidades de la sociedad y, por lo tanto, fueron muy flexibles en cuanto a las materias que debían de impartirse. Fuertemente influidas por los modelos universitarios de Francia y de Inglaterra, las instituciones educativas escocesas no vacilaron en integrar a su plan de estudios materias empíricas, sobre todo aquéllas que permitían una aplicación

¹² Withers se ocupa de este tema en su libro *Gaelic in Scotland 1698-1981*, 1984. Citaré aquí a Fiona J. Stafford quien explica que la intención de acabar con la lengua gaélica va de la mano con la divulgación del protestantismo. Para los habitantes presbiterianos de las Tierras Bajas hablar en este idioma implicaba ser supersticioso, papista y retrógrada. **Stafford**, 1988, p 16.

práctica inmediata para las actividades comerciales, como contaduría y navegación, que tuvieron prioridad en universidades como Glasgow, Edimburgo y Aberdeen.¹³

Hacia la mitad del siglo XVIII, se observó un auge económico en Escocia debido a la industrialización de la lana que incluyó a la ciudad de Aberdeen en la que se abrieron dos fábricas de lino y una fábrica de papel. La holgada situación económica permitió a las universidades del lugar contratar a los mejores profesores escoceses. La ciudad creció rápidamente y las partes nuevas de ésta antagonizaron con la zona tradicional, generando una división entre el Viejo Aberdeen y el Nuevo Aberdeen.¹⁴ Las dos universidades del lugar, King's y Marischal decidieron renovar sus planes de estudio y compitieron entre ellas para atraer a estudiantes. En 1752, año en el que se matricula James Macpherson en la universidad del Viejo Aberdeen,¹⁵ el plan de estudios se había renovado, sustituyendo materias tradicionales como Lógica y Raciocinio por cursos que se basaban en observaciones empíricas;¹⁶ sin embargo, no se cancelaron los estudios de griego y de latín,

¹³ Phillipson y Mitchison, 1996.

¹⁴ Samuel Johnson visitó la ciudad en 1773 y describió a las dos partes de Aberdeen de la siguiente manera: "Old Aberdeen is the ancient episcopal city, in which are still to be seen the remains of the cathedral. It has the appearance of a town in decay, having been situated in the times when commerce was yet unstudied, with very little attention to the commodities of the harbor. New Aberdeen has all the buzzle of prosperous trade, and all the shew of increasing opulence. It is built by the waterside. The houses are large and lofty, and the streets spacious and clean". (El Viejo Aberdeen es una ciudad episcopal antigua, en la que todavía se pueden ver los restos de la catedral. Tiene la apariencia de una ciudad en decadencia, pues fue construida en los tiempos en los que el comercio aún no se estudiaba, se le dio muy poca atención a las instalaciones del puerto. El Nuevo Aberdeen tiene el bullicio del comercio próspero, y toda la apariencia de una creciente opulencia. Está construida junto al agua. Las casas son grandes y espaciosas y las calles espaciosas y limpias). Johnson, *A Journey to the Westwen Islands*, citado por Stafford, 1988, p. 36.

Esta cita toca el tema de la dicotomía típica del siglo XVIII, en la que "lo antiguo" por una parte se consideraba decadente y por otra representaba la esperanza de un vínculo "puro" con lo "ancestral".

¹⁵ Macpherson estudió dos años en King's y dos en Mariscal entre 1752 y 1755. Posteriormente se mudó a su ciudad natal, Ruthven, en donde ejerció como maestro en la escuela en la que había estudiado con anterioridad. Stafford, 1988, p. 40.

¹⁶ La iniciativa para estos cambios la tuvo, en parte, Alexander Gerard quien fue tutor de Macpherson en King's College. El argumento esgrimido para justificar este cambio era que "...abstract philosophical studies turned students into 'subtle disputants' rather than educating them for the 'useful and important Offices of society'" (los estudios filosóficos abstractos convertían a los alumnos en disputadores sutiles, en vez de educarlos para los cargos importantes y útiles para la sociedad). Stafford, 1988, p. 26.

ya que se consideraba que, sobre todo el griego era una forma práctica y útil para entender la filosofía y la historia del Mundo Antiguo.

Entre el profesorado de Aberdeen figuraba Thomas Blackwell,¹⁷ a quien Fiona Stafford menciona como la influencia académica más marcada en la propuesta literaria de Macpherson¹⁸. A pesar de que no se ha podido comprobar que Macpherson haya cursado alguna materia con este profesor, la influencia de las propuestas planteadas por él es evidente en *Ossian*. Blackwell estaba empeñado en convertir el proceso de educación en una vivencia amena y memorable para sus alumnos y, por lo tanto, inspirado en las tendencias empíricas, les recomendaba basarse más en sus propias vivencias que en sus lecturas. Le angustiaba el abismo que existía entre la vida real y las aspiraciones de los académicos, entre las ideas abstractas y la existencia humana. Su personaje histórico favorito fue Homero, al que consideraba como el mayor genio que jamás haya existido sobre la tierra. En su opinión el poeta griego era un claro ejemplo de lo que el filósofo irlandés Bishop Berkeley (1685-1753) había descrito como un “hombre de acción”, y se dedicó a analizar su biografía. Estaba tan entusiasmado con el personaje que la *Ilíada* y la *Odisea* pasaron a un segundo plano; privilegió el potencial creador de los seres humanos (genio) sobre el legado poético de la Antigüedad. Veía a Homero como una especie de bardo inspirado en su propia pobreza: las carencias materiales sufridas lo habían obligado a viajar para sobrevivir; gracias a ello, Homero había logrado ampliar su conocimiento y había multiplicado las posibilidades de vivencias nuevas. Blackwell estaba convencido de que la genialidad poética era el producto de las circunstancias a las que se enfrentan los

¹⁷ Sigo aquí el planteamiento de Fiona Stafford quien menciona a Thomas Blackwell como un ejemplo del tipo de pensadores que daban cátedra en las universidades escocesas en aquel tiempo. Muchas de las ideas de Blackwell no son particularmente originales, sino que pertenecen a un grupo de académicos que siguen una misma línea de pensamiento. Entre ellos tenemos que mencionar a Thomas Reid, a William Duncan (su tutor en Mariscal), a David Hume y a Hugh Blair quien fue su más aguerrido defensor.

¹⁸ **Stafford**, 1988, pp. 28-33.

seres humanos, y que la experiencia testimonial, en especial la bélica, inspiraba las grandes épicas, a las que consideraba como la forma más alta y pura de la poesía. El poeta, por ende, debía de participar o, al menos, estar presente como testigo en los campos de batalla y saber empuñar una espada y ensillar un caballo.¹⁹

Este intento por acercarse a la poesía desde la vivencia individual empírica sentó las bases para una nueva visión épica en la que no sólo eran importantes las formas literarias y las hazañas de los héroes, sino también la sensibilidad del poeta que participaba de manera directa en la contienda, y que desarrollaba sus habilidades gracias a la experiencia límite producto de los peligros a los que se exponía. A pesar de que los intelectuales escoceses argumentaron que lo que permitía el surgimiento de los grandes genios poéticos era el entorno social en el que se movían los grandes autores, la tendencia a basar el conocimiento en las experiencias empíricas los llevó a valorar las vivencias individuales como una forma de acceder a un conocimiento general propio de la naturaleza humana. En Escocia, así como en el resto de Inglaterra, el conocimiento empírico se convirtió en el símbolo del Progreso y en un arma poderosa para combatir la supuesta decadencia propia de la civilización.

Macpherson se identificó fácilmente con esta propuesta filosófica que no sólo se concentraba en la belleza o el poder imaginativo de las obras clásicas, sino que las vinculaba al mundo de lo “real” y les otorgaba una función práctica y útil: servir de inspiración y de ejemplo a la juventud. Él mismo había presenciado personalmente las

¹⁹ “[...]nor would it be much amiss, if the[...] students have address and agility of body, that he made trial of it, and essayed to wield the weapons or handle the tools of the several callings he is inspecting. Why for instance, should letters disqualify a man to take up a folie, mount in the great saddle, or rein in the hunting horse”. ([...]ni sería tan malo si los [...] estudiantes tuvieran control y agilidad física, e hicieran uso de ella para intentar esgrimir las armas o manejar los instrumentos de las diferentes vocaciones que investigan. Por ejemplo, porqué deberían las Letras de impedir que un hombre cometa locuras, monte sobre un grandioso albardón o arriende un caballo de cacería). Thomas Blackwell, *Memoirs of the Court of Augustus*, citado por **Stafford**, 1988, p. 29.

insurrecciones jacobitas y sufrido de cerca los estragos de las luchas armadas, por lo que quedó convencido que Blackwell tenía razón al relacionar el potencial poético con la violencia, el asombro y con las experiencias de primera mano. Macpherson provenía de las Tierras Altas, que a nivel universitario se concebían como indómitas y salvajes, ajenas a la decadencia que mostraba la sociedad civilizadora de las Tierras Bajas, en las que el impulso para producir obras con cualidades épicas tenía que sucumbir gradualmente al desarrollo de una comunidad pacifista.²⁰ Además las actitudes reaccionarias de los jacobitas y su lealtad a la tradición ocasionaron que los académicos escoceses valoraran a los habitantes de las Tierras Altas como una especie de “fósiles” humanos, herederos directos de un pasado remoto que era comparable al de la Grecia arcaica. Tanto el paisaje de las Tierras Altas como sus costumbres y tradiciones se convirtieron de esta manera en el símbolo de una utopía de lo primigenio capaz de recuperar un tiempo inicial que no estuviera contaminado por el proceso de corrupción propio de la civilización.

Cabe mencionar que a pesar de que la experiencia empírica personal haya jugado un papel crucial dentro de esta línea de pensamiento, lo que en el fondo permitía que aflorara el genio épico era el contexto social dentro del cual se desarrollaba el poeta. Este contexto era el punto de convergencia que permitía convertir la condición particular y única del genio en el vocero de un colectivo que se manifestaba y legitimaba a través de la poesía.

Para muchos de los intelectuales de la época,²¹ la identidad comunitaria se basaba en valores morales que emanaban de una “sociabilidad innata”, inherente al “ser

²⁰ “[...] for peace, harmony and good order, which [...] make the happiness of a People, are the *bane* of a poem that subsists by wonder and surprise”. ([...] pues la paz, la armonía y el buen orden que constituyen la felicidad de un Pueblo, son el veneno de un poema que subsiste gracias al asombro y a la sorpresa). Blackwell, citado por **Stafford**, 1988, p. 31.

²¹ Como por ejemplo Adam Smith, Adam Ferguson, o Malcolm Laing .

humano”.²² Ésta se concebía como un sentimiento compartido que legitimaba una ética y que garantizaba la empatía que le confería identidad específica a un pueblo. Por ende, se puede decir que en la Escocia del Siglo XVIII, la cohesión entre los diferentes miembros de una comunidad obedecía a un sentimiento y no a la Razón, tal y como la define la Ilustración. La relación existente entre las leyes universales que gobiernan el comportamiento humano y su manifestación práctica incluyó, cuando menos en el ámbito ilustrado escocés, no sólo un aspecto racional-científico, sino también el lado emocional que exaltaba las cualidades morales de los individuos que conforman una sociedad. Es más, muchos de los miembros de la comunidad literaria escocesa eran de la opinión que la cultura y los modales de una sociedad eran más importantes que sus instituciones o sus códigos legales.²³

Podemos observar en este caso una alteración con respecto al mito fundamental que hasta entonces defendía los valores que justificaban las distinciones de rango que estructuraban la sociedad durante el siglo XVIII y que poco tenían que ver con el sentimiento. Se procuraba conservar las jerarquías sociales, y las virtudes éticas se vinculaban a la imagen de un ciudadano esencialmente masculino, sin pretensiones de mejorar su rango social, que defendía el honor de su patria. Por lo general, este personaje era un guerrero tenaz cuya conciencia cívica no le permitía llorar por la muerte de sus enemigos y cuyo mérito radicaba en reconocer y respetar la autoridad de un orden instaurado.²⁴ Estas virtudes contrastan con la condición de lo heroico instaurado en la obra de Macpherson, en la que el protagonista principal, Ossian, es un bardo sentimental que, abismado en la melancolía y la nostalgia, añora las glorias de un tiempo perdido.

²² Ver “Innate human sociability” de Adam Smith, citado por **Dwyer**, 1991, p. 171.

²³ **Dwyer**, 1991, p. 179.

²⁴ **Dwyer**, 1991, p. 169.

La relación con el tiempo fue el factor decisivo para que se cuestionaran los modelos éticos instaurados, ya que la Revolución Industrial y sus ventajas tecnológicas aceleraron no sólo la capacidad productiva en las fábricas, sino también la forma de vida de los habitantes de Escocia, lo que provocó una fuerte angustia en la sociedad de la época. Por una parte se temía que el lujo y las ventajas de la vida moderna pudieran ocasionar la decadencia de los valores morales establecidos y, por la otra, se pusieron en duda los modelos tradicionales que apoyaban los ideales de comportamiento de la población. Esta actitud paradójica tuvo su expresión en una dicotomía entre lo “bárbaro” o lo “salvaje” y lo “civilizado”. Para la Ilustración lo “salvaje” estaba íntimamente ligado a la noción de la Naturaleza que era analizable y observable y de la cual se podían deducir las leyes universales, mientras que se pensaba que el mundo civilizado había alterado el modelo natural de tal manera que, perdido entre sus propias mentiras e hipocresías, estaba en franca decadencia.²⁵ Regresar a una condición de lo “primitivo” equivalía a re-encontrar la consonancia con la Naturaleza, considerada como la “Verdad” no sólo en el sentido teológico cristiano, sino también en el sentido secular ilustrado que interpretaba a la Naturaleza como “lo Manifiesto” que permite que el método empírico llegue a formular leyes universales verdaderas.

La analogía establecida entre lo “salvaje” y lo “natural” le confirió al pasado remoto (considerado como indómito) un aura sagrada y permitió que se le atribuyeran las mismas virtudes que se consideraban propias de la Naturaleza. El legado de estos tiempos remotos se interpretó como una posibilidad de retornar, para poder acceder a la Verdad, a un tiempo de “Gracia”. El conocimiento derivado de los textos antiguos adquirió la misma validez

²⁵ Esta es la tesis que plantea J.J. Rousseau con su “buen salvaje”, pero no es el único pensador de la época que se ocupa del tema.

empírica que los estudios de las llamadas ciencias exactas. Las obras de la Antigüedad Clásica se utilizaron como una especie de “materia prima” para poder descifrar leyes universales aplicables a la Historia y empleadas con frecuencia como un modelo para asumir una actitud crítica con respecto a la sociedad del siglo XVIII. Sobre todo en Escocia se enfatizó la utilidad práctica que tenían estos estudios.²⁶ Grecia y Roma fueron las culturas que sirvieron de ejemplo para apoyar las propuestas tanto primitivistas como las decadentistas. Por un lado, se admiró la organización militar de los romanos y se utilizó la valentía de los soldados como un ejemplo para la juventud y, por el otro, se esgrimió su caída como una advertencia para la sociedad escocesa de la época. También la herencia griega participó de esta actitud paradójica: la *Iliada* fue la obra clave sobre la cual se fundamentó el canon épico, pero al mismo tiempo se consideraba que la poesía en Grecia había degenerado en filosofía, alejándose así de las formas del lenguaje natural para decaer en la abstracción y el refinamiento.

El uso que le dieron los decadentistas al modelo grecolatino hizo que los primitivistas celebraran a otros pueblos como naturales o arcaicos. Como una alternativa a los ejemplos clásicos se pusieron de moda los espartanos, los galeses y los germanos. Las Tierras Altas de Escocia se llegaron a utilizar como una analogía del mundo homérico en lo que concernía a un pueblo en estado primigenio no tocado por la decadencia de la civilización. Esto hizo que Macpherson revalorara el ámbito en el que había vivido su

²⁶ Blackwell dice al respecto: “ A *moral or philosophical* History of the World well writ wou’ d be a very useful work; to observe[...] in what Simplicity Men began at first, and by what degree they came out of that Way by Luxury, Ambition, Improvement or Changes in Nature in them[...] This wou’ d be a View of Things more instructive, and more satisfactory, than to know what King reigned in such an Age, and what Battles were fought, which common History teacheth and teacheth little more”. (Una Historia del Mundo moral o filosófica bien escrita sería de mucha utilidad, es decir[...]en qué simplicidad comenzaron los hombres, y de qué manera se desviaron por causa del lujo, la ambición, el mejoramiento y los cambios de su naturaleza interior[...] ésta sería una visión de la cosas más instructiva y más satisfactoria, que el saber cuál era el monarca reinante durante alguna época y cuáles batallas tuvieron lugar, que es lo que se enseña comúnmente en Historia y nada más). Blackwell, citado por **Stafford**, 1988, p. 34.

infancia. Sin embargo, tampoco quería ser calificado como salvaje, ya que para los académicos las sociedades primitivas se relacionaban con la nostalgia de algo “remoto” y no con vivencias experimentadas en la realidad. Lo primitivo contemporáneo se calificaba como burdo, inmoral y carente de la facultad de empatía. Por esta razón, el orgullo de Macpherson de ser un heredero incorrupto de la Tierras Altas se vio afectado siempre por un esfuerzo por demostrar que era refinado y, sobre todo, que no carecía de moral. Sus héroes, por consiguiente, no participan del comportamiento estoico y rudo propio de las descripciones del salvaje rousseauiano, sino que son seres sentimentales y refinados, amantes de la belleza, que se lamentan de la pérdida de los antiguos valores, lo que los convierte en una especie de modelo ético para la sociedad del siglo XVIII. El comportamiento ético ya no se basaba sólo en un código moral, sino más bien en la facultad de entrar en empatía con otros seres humanos, facultad que requiere de la imaginación poética.²⁷ El más famoso defensor de Macpherson, Hugh Blair, relaciona la imaginación con la destreza descriptiva que tiene el poeta para transmitir sus impresiones al lector, y no como una inventiva ajena a la realidad. En este sentido Blair demuestra ser profundamente aristotélico, pero combina esta postura clásica con la experiencia empírica. Dice al respecto:

Pero un verdadero poeta nos hace imaginar que lo vemos (el objeto) delante de nuestros ojos: atrapa y distingue rasgos; le otorga los colores de la vida y de la realidad, lo coloca dentro de una luz de índole tal, que un pintor podría copiarlo. Este talento afortunado se debe principalmente a una imaginación vívida, que primero recibe una fuerte impresión del objeto y, después, con

²⁷ “The poetry of the blind bard Ossian must be open to ‘every reader who is capable of sensibility’, argues Blair. It is calculated to create not only brave and generous heroes but also humane citizens, tender lovers, affectionate friends, doting parents and dutiful children. In fact, it provides something of a moral manual or case study of such relationships”. (Blair argumenta que la poesía del bardo ciego “Ossian” tiene que ser accesible a todo lector capaz de tener sensibilidad. Está calculada para crear no sólo héroes valientes y generosos, sino también ciudadanos humanitarios, amantes tiernos, amigos cariñosos, padres proveedores e hijos con un sentido del deber. De hecho, nos provee de algo como un manual moral o de un estudio de caso para ese tipo de relaciones). **Dwyer**, 1991, p. 180.

una selección adecuada de las principales circunstancias pintorescas empleadas en su descripción, transmite a la imaginación de otros esta impresión en su total fuerza [...] Cada nación tiene un paisaje que le es peculiar; y el imaginario de un buen poeta lo mostrará. Puesto que imita a la naturaleza, resulta obvio que toma sus alusiones de aquellos objetos que ve a su alrededor, y que frecuentemente llaman su atención. Por esta razón, para juzgar acerca de la pertinencia del imaginario potencial, tenemos que estar familiarizados hasta cierto punto con la historia natural del país en el que se coloca la escena de un poema. La introducción de imágenes ajenas traiciona a un poeta, quien copia de otros escritores y no de la naturaleza.²⁸

Estas aseveraciones muestran cómo la experiencia testimonial directa era ya reconocida como una forma de legitimar el conocimiento, lo que implica que la obra de Macpherson no requería necesariamente de un manuscrito medieval para ser reconocida como parte de un pasado histórico remoto “real”.²⁹ La obra aparece en un momento en el que los académicos escoceses trataban de ampliar el canon literario establecido como parte de su esfuerzo por modernizar la educación en las universidades. *Ossian* les brindaba la posibilidad de defender la soberanía escocesa a partir de una épica propia, lo que hizo que se tratara de forzar la entrada de esta obra a los parámetros literarios establecidos. Uno de

²⁸ “ But a true poet makes us imagine we see it (the object described) before our eyes: he catches the distinguished features; he gives it the colours of life and reality; he places it in such a light that a painter could copy after him. This happy talent is chiefly owing to a lively imagination, which first receives a strong impression of the object; and then, by proper selection of capital picturesque circumstances employed in describing it, transmits that impression in its full force to the imagination of others”.[...] “Every country has a scenery peculiar to itself; and the imagery of a good poet will exhibit it. For as he copies nature, his allusions will of course be taken from those objects which he sees around him, and which have often struck his fancy. For this reason, in order to judge of the propriety of poetical imagery, we ought to be, in some measure, acquainted with the natural history of the country where the scene of the poem is laid. The introduction of foreign image betrays a poet, copying not from nature, but from other writers. Blair, citado por **Rizza**, 1991, pp. 138-139.

²⁹ No hay una forma contundente de demostrar que Macpherson haya declarado o implicado que su épica era exclusivamente el producto de la traducción de un manuscrito antiguo. Esto lo declara Samuel Johnson, su peor enemigo y, ante la ausencia del documento, llega a la conclusión de que Macpherson es un fraude. En contraste con esta postura citaré a Hugh Blair quien escribe lo siguiente:

“There can be no doubt that these poems are to be ascribed to the Bards; a race of men well known to have continued throughout many ages in Ireland and the North of Scotland[...] By the succession of these Bards, such poems were handed down from race to race; some in manuscript, but more by oral tradition”. (No hay duda que los poemas deben de adjudicarse a los bardos; una raza de hombres conocida por haber sobrevivido a lo largo de muchas épocas en Irlanda y en el Norte de Escocia[...]. Gracias a la sucesión de estos bardos, los poemas se heredaron de raza a raza; algunos en forma de manuscritos, pero la mayor parte en forma de tradición oral). Blair, citado por **Gaskill**, 1996, p. 8.

los propósitos era atribuirle un valor canónico que trascendiera el dilema de su autenticidad para habilitarla como un legado poético para toda la humanidad. Por esta razón, las comparaciones que hacen la mayoría de los defensores de Macpherson se relacionan con el mundo clásico. Hugh Blair, por ejemplo, escribe el texto introductorio a *Ossian* utilizando las mismas características formales con las que elaboraba las disertaciones para la poesía de Homero o de Virgilio. Intentaba con ello generar un paralelismo entre *Ossian* y la *Iliada* a través de una visión crítica que permitiera ampliar los parámetros que definían una obra épica, con el fin de integrar la obra de Macpherson dentro de los poemas épicos ya consagrados.³⁰

Blair coloca a la poesía ossiánica en los albores del tiempo y compara su estilo literario con el del Antiguo Testamento, atribuyéndole de manera tácita una condición ancestral sagrada análoga a la Verdad Revelada de la Biblia.³¹ Establece de esta manera las premisas que permiten que la obra de Macpherson entre no sólo dentro de los cánones literarios, sino también le confiere una autoridad legitimadora de índole religiosa. Algunos intelectuales, como William Duff (1732-1815), argumentaron que la condición poética primigenia de los poemas era una garantía de que se trataba de un fenómeno ancestral compartido por toda la humanidad, y que nadie que no perteneciera a este pasado remoto podría escribir de esa manera tan peculiar; argumento que se esgrimió con frecuencia como

³⁰ Muchas de las comparaciones que hace entre *Ossian* y la obra de Homero muestran lo deseoso que estaba Blair por avalar la obra de Macpherson como una de las “grandes épicas de todos los tiempos”. To refuse the title of an epic poem to Fingal, because it is not in every little particular, exactly conformable to the practice of Homer and Virgil, were the mere squeaminess and pedantry of criticism” (Negarle el título de poema épico a Fingal porque no es idéntico a Homero en cada pequeñez en particular, fue una pedantería escamosa de la crítica). Blair, 1996, p. 358.

³¹“The language has all the figurative cast, which, as I before shewed, partly a glowing and undisciplined imagination, partly the sterility of language and the want of proper terms, have always introduced into the early speech of nations; and in several respects, it carries a remarkable resemblance to the style of the Old Testament. (El lenguaje tiene todo el arrojado figurativo que describí anteriormente; en parte una imaginación brillante e indisciplinada, y en parte una esterilidad lingüística y el deseo de terminología adecuada siempre se han introducido en el lenguaje primigenio de las naciones; y en varios sentidos tiene un parecido con el estilo del Antiguo Testamento). Blair, 1996, p. 355.

una prueba de que Macpherson no era un fraude.³² Este supuesto lenguaje primigenio (concebido por Blair como una poesía originaria que antecede a la prosa)³³ relacionaba a las personas del siglo XVIII con un tiempo en el que el lenguaje estaba más cercano a la naturaleza de las cosas y manifestaba los valores “puros” que el Progreso y la Civilización ponían en peligro. Muchos de los intelectuales escoceses eran de la opinión que ciertos valores inamovibles que habían sido otorgados a la humanidad en los albores del tiempo llegaban hasta el siglo XVIII a través de la poesía.³⁴ La recuperación de estos últimos era posible gracias a las tradiciones orales y a los manuscritos perdidos, y lograr el rescate de lo poético- primigenio equivalió a cumplir con una vocación redentora que rebasaba con creces las obligaciones académicas. Se trataba de instaurar un modelo mítico que, a través de la vivencia poética, permitiera el acceso a una temporalidad perdida. El lenguaje de lo “ancestral”, que era interpretado como el portador de esta poesía, tenía una especie de puente entre el presente y lo primigenio, convirtiendo a ésta en un instrumento capaz de derrotar al orden instaurado para re-ligarse a un tiempo utópico. A fines del siglo XVIII *Ossian* instaura un canon de lo “primitivo” que será aceptado en toda Europa como una nueva posibilidad de trascendencia. Inaugura una mística secular en la que se basarán las propuestas de una inmortalidad apoyada en la poética, diferente a la que promete el Cristianismo y ajena a las premisas racionales estipuladas por la Ilustración. Esta nueva trascendencia tiene como premisa principal el sentimiento, en especial la melancolía que,

³² Duff dice al respecto: “ While the Works of Homer and Ossian however are in our hands, these, without any other examples, will be sufficient to establish the truth of the first part of our assertion. That in the early periods of society, original Poetic Genius will in general be exerted in its utmost vigour”. (Mientras que las obras de Homero y de Ossian estén en nuestras manos, éstas nos bastarán para constatar la veracidad de la primera parte de nuestra afirmación, sin necesidad de otros ejemplos: que por lo general en los períodos tempranos de nuestra sociedad, el genio poético ejercerá su más alto vigor). **Price**, 1996, p. 115

³³ “ Poetry has been said to be more ancient than prose: and however paradoxical such an assertion may seem, yet, in a qualified sense, it is true”. (Se dice que la poesía es más antigua que la prosa: y sin importar cuan paradójica pueda parecer esta afirmación, es cierta en un sentido calificado) **Blair**, 1996, p. 346.

³⁴ **Blair**, 1996, pp. 118-119.

como explicaré más adelante, representa la manera por excelencia para generar empatía, no sólo con otros hombres o mujeres, sino también con seres de otros tiempos que, por considerarse como héroes rebasan el ámbito de lo humano y acceden a la esfera de lo divino desde la cual pueden intervenir en la vida de los vivos. Toman una función similar a la de los ancestros venerados por los antiguos clanes celtas y germanos.

El vínculo con lo ancestral modificó la manera en la que se interpretaba la historia e integró fenómenos que se consideraban “suprahistóricos” o “sobrenaturales”; borraba de esta manera las fronteras entre el sueño y la vigilia y entre la fantasía y la memoria. Si bien esta especie de historia visionaria permitió que los ecos del pasado se poblaran de fantasmas, también es importante señalar que para los ilustrados escoceses esta integración de lo “sobrenatural” no impidió que existiera un nexo muy cercano entre Historia y Naturaleza, pues ambas se interpretan como partes de una misma realidad.

Tanto Macpherson como los pensadores escoceses de su época no suavizaron su posición crítica frente a los dogmas de fe tradicionales y defendieron sus puntos de vista a partir de una inmanencia fenomenológica anclada en la noción de Historia entendida como un aspecto más de la Naturaleza, y aplicando en todo momento el criterio histórico para avalar las fuentes religiosas. Hugh Blair, por ejemplo, concebían el proceso histórico como uno natural y evolutivo dentro del cual se podían distinguir cuatro etapas. Según él, el hombre pasa de ser cazador a pastor, luego a agricultor y finalmente a ser comerciante, y sostiene que los poemas de Ossian provienen de la primera etapa.³⁵ Esta insistencia en un

³⁵ “Pasturage was indeed not wholly unknown; for we hear of dividing the herd in the case of a divorce [...]but the allusions to herd and to cattle are not many; and of agriculture we find no traces. No cities appear to have been built in the territories of Fingal. No arts are mentioned except that of navigation and of working iron. Everything presents to us the most simple and unimproved manners”. (El pastoreo no era del todo desconocido; oímos acerca de la división de un rebaño en caso de divorcio [...]pero las referencias alusivas a rebaños y ganado no son muchas; no encontramos rastros de la agricultura. Aparentemente no había ciudades construidas en los territorios de Fingal. No se mencionan las artes con excepción de la navegación y la

rigor histórico por parte de los académicos de la época acentuó la controversia acerca de la originalidad de la obra de Macpherson; se puso en duda que el conocimiento ancestral rescatado por él se hubiese conservado sin alteración alguna únicamente a través de la tradición oral. Al historiador y filósofo David Hume le parecía altamente improbable que un bagaje poético de la amplitud de *Ossian* hubiese sido compuesto en el siglo III y transmitido por casi un milenio y medio de generación en generación sin perder su autenticidad.³⁶ Muchas de las dudas que aparecieron con respecto a esta controversia fueron disipadas por el ensayo de Blair “A Critical Dissertation on the Poems of Ossian” en el que relacionaba la poesía con el origen del lenguaje y con las pasiones primigenias, pero en vez de ofrecer testimonios sólidos, se basa en la facultad evocativa de la palabra y apela a los sentimientos, lo que hace que su ensayo sea profundamente seductor. Con el fin de disipar de una vez por todas las dudas referentes a la autenticidad, Hume le pidió a Blair que documentara la autenticidad de la obra con los testimonios de personas que hablasen gaélico. En una carta a Blair, Hume escribe:

Es inútil decir que su belleza los apoyará (a los poemas), independientemente de su autenticidad: no; esa belleza no corresponde al gusto general de manera suficiente como para garantizar este apoyo; y si una vez las personas están disgustadas por la idea de una falsificación, estarán propensas a tener una noción desventajosa acerca de la excelencia de la producción misma [...] he tenido muchas razones particulares para creer que los poemas son genuinos[...] El propósito que tengo actualmente es solicitarle[...] las pruebas que estos poemas[...] no fueron fraguados por James Macpherson durante los últimos cinco años. Estas pruebas no deben de ser argumentos, sino testimonios.³⁷

herrería. Todo se nos presenta de la manera más simple y no perfeccionada). Blair, citado por **Rizza**, 1991, p. 136.

³⁶ David Raynor ha analizado en detalle la postura de Hume con respecto a la obra de Macpherson. Parece ser que había dos aspectos de *Ossian* que le preocupaban: el primero era la tradición oral como una forma legítima de conservar la poesía por milenios y el segundo que los modales de Fingal fueran tan caballerescos. **Raynor**, 1991, p.154.

³⁷ “It is vain to say that their beauty will support them (the poems), independent of their authenticity: No; that beauty is not so much to the general taste to ensure you of this event; and if people be once disgusted with the idea of a forgery, they are thence apt to entertain a more disadvantageous notion of the excellency of the

Blair se dio a la tarea de recoger los testimonios necesarios para promover la obra en Francia, pero no logró acallar la polémica. El mismo Hume llegó finalmente a la conclusión de que se trataba de una ficción.³⁸

La necesidad por parte de Blair de defender la obra de Macpherson como herencia de una condición ancestral y de incluirla dentro de los cánones literarios establecidos, obedece al deseo compartido por muchos de sus compañeros escoceses de demostrar la existencia de un legado cultural propio de la región que legitimara una identidad utópica. Se trataba de dotar a la condición de salvaje de un refinamiento cultural que permitiera justificar lo primigenio como una especie de potencialidad ética capaz de convertir las actitudes heroicas de los personajes en modelos míticos de comportamiento; aunque la idea de lo salvaje como estado idóneo del ser humano sea una influencia de la propuesta de Rousseau, existen diferencias importantes con respecto al “buen salvaje” francés que exime al hombre primitivo de toda responsabilidad moral por considerarlo bueno por naturaleza.³⁹ Macpherson, en cambio, nos presenta a un salvaje refinado y amable cuyas añoranzas por un tiempo perdido lo abisman en una profunda tristeza que logra expresar a través de una especie de lamento mórbido en el que el dolor toca las fibras del placer y la muerte se convierte en una posibilidad erótica. Ossian es el último de su estirpe y, por consiguiente,

production itself[...] I have had many particular reasons to believe these poems are genuine[...] My present purpose therefore is [...] to apply to you [...] to give us proof that these poems [...] were not forged within these five years by James Macpherson. These proofs must not be arguments, but testimonies”. **Raynor**, 1991, p. 149.

³⁸ “In 1763 Hume told Blair that Ossian’s poems ‘tho’ great beauties, they are also great Curiosities” (En 1763 Hume le dijo a Blair que los poemas de Ossian, a pesar de ser grandes bellezas, también son grandes curiosidades). **Raynor**, 1991, p. 161.

³⁹ James Boswell habla del “salvaje sublime”, y John Dwyer del “salvaje melancólico” para marcar la diferencia entre la postura de Rousseau y la de Macpherson. A causa de la controversia que se suscitó en torno a la originalidad del poema la propuesta de Macpherson no se menciona con frecuencia. Por ende si hablamos de la noción de salvaje relacionada con América, por ejemplo, establecemos el vínculo con Rousseau y no estamos conscientes de estas variantes de las cuales se derivan motivos fundamentales para la identidad continental como lo pudiera ser “la tristeza del indio”.

aquel héroe al que el destino le ha confiado la memoria de los caídos, que a su vez no se retratan como los ilustrados imaginarían a los salvajes, como hombres de armas y de acción, sino como personajes sensibles, capaces de llorar por la muerte de sus enemigos. La valentía y el arrojo que normalmente avalan los actos heroicos de los protagonistas clásicos, se sustituyen por una extrema delicadeza que se instaura gracias al recuerdo. Lograr que los hechos heroicos del Pasado reverberen en la memoria como una suerte de ecos de tiempos perdidos implicaba una labor redentora, pues equivalía a rescatar del olvido los tiempos ideales durante los cuales los escoceses eran los poseedores, no sólo de la fuerza bruta, sino también de todas las virtudes humanistas. Los personajes de *Ossian* representan una alternativa a las figuras clásicas que requerían de la intervención de los dioses para resolver sus querellas; los héroes celtas, en cambio, se bastaban a sí mismos, y si tenían necesidad de alguna intervención sobrenatural, invocaban a los ancestros de su propia tradición. Macpherson dice al respecto: “Si Ossian hubiera hecho descender a dioses para asistir a los héroes tan frecuentemente como Homero, este poema no hubiera consistido de elogios a sus amigos, sino de himnos a estos seres superiores.”⁴⁰

Los “salvajes” de *Ossian* pertenecen, según Macpherson, a la estirpe de los caledonios, a los que consideraba como nativos de Escocia⁴¹ y que, según la tradición oral de los habitantes de las Tierras Altas, nunca habían sucumbido ante las invasiones, logrando mantenerse al margen de todo esfuerzo civilizador. Su forma de vida, por ende,

⁴⁰ “Had Ossian brought down gods as often as Homer hath done, to assist his heroes, this poem had not consisted of eulogiums on his friends, but of hymns to these superior beings”. Macpherson, citado por **Stafford**, 1988, p. 156.

⁴¹ Esto produjo fricciones entre los escoceses y los irlandeses, pues ambos consideraban a *Ossian* como un elemento propio y originario de sus propias tradiciones.

fue ajena a las influencias corruptas de los romanos, y su sociedad encarnaba el modo de vida de los nativos de Escocia antes del contacto con el Cristianismo.

La imagen del salvaje ossiánico tenía la finalidad de apoyar la integridad moral de Escocia y, por lo tanto, la intención tanto de Macpherson como de muchos de los académicos escoceses, no era únicamente poner en evidencia las pasiones primigenias, sino encausarlas para que apoyaran el orden social y consolidaran una identidad nacional digna que evitara la discriminación de los escoceses como ciudadanos de segunda clase por parte de los ingleses. Para ello la imagen del salvaje tenía que ser habilitada como un símbolo que permitiera conciliar la dicotomía existente entre lo que se consideraba rudo y lo que se entendía como refinado; entre lo indómito y lo culto, entre lo bárbaro y lo civilizado, entre el sentimiento y la razón. Es precisamente esta necesidad simbólica la que pone de manifiesto que el mito fundamental instaurado no estaba cumpliendo con su función, y la que provocó el cambio en la cosmovisión, no sólo en Escocia, sino de todo el Mundo Occidental.

Como ejemplo para ilustrar la crisis en la que se encontraba el mito fundamental de la época, podemos mencionar los movimientos independistas de las colonias americanas que aprovecharon el vacío semántico de los símbolos para legitimar su soberanía. Justamente la dicotomía entre lo “bárbaro” y lo “civilizado” dentro de la cual ni lo uno ni lo otro estaba definido de manera precisa, sirvió para justificar los cambios en las dinámicas de poder establecidas: por un lado observamos una especie de recolonización en nombre de lo “civilizado” y por el otro, las diferentes propuestas relacionadas con lo “salvaje” apoyan las empresas por redimir un pasado precolonial “glorioso” a través del rescate de las culturas primitivas “olvidadas”. En este caso, el afán por instaurar un imaginario que trasgrediera, pero que no cancelara los principios de la Ilustración y que sirviera como

fundamento para las “nuevas soberanías” desembocó en una serie de luchas armadas en las que los guerreros héroes se conciben como cultos e indómitos a la vez.

El entusiasmo por la obra de Macpherson en toda Europa expresa una predisposición generalizada a rechazar el rigor de las propuestas ilustradas que existían antes de la publicación de la obra. El descontento se hizo patente a través del gusto por las tesis empíricas desarrolladas en Inglaterra y de la popularidad que adquirieron las nuevas ofertas de identidad nacionalistas. Éstas últimas le otorgaron a ciertas obras literarias el valor de un “acontecimiento histórico”⁴² con el fin de usarlas como una garantía poético-lingüística para autentificar una herencia cultural nacional específica. Para ello se apoyaron en las interpretaciones ilustradas de la *Ilíada* en las que la épica de Homero había adquirido ya estas dimensiones y se asumía como una propuesta poética original, cuya veracidad histórica era lo suficientemente contundente como para fungir como una especie de contraparte ilustrada de la Biblia. Según el Pensamiento Ilustrado, la *Ilíada* albergaba una verdad histórica secular que hacía posible un vínculo entre el Mundo Antiguo y el Presente. A esta verdad secular debían de someterse las verdades religiosas para ser avaladas como tales; en especial la Verdad Revelada. Es importante mencionar aquí que esta Verdad histórica no únicamente se basó en el registro de los hechos, sino también en las formas poéticas acreditadas que se convirtieron en un modelo arquetípico que garantizaba la autenticidad de un documento o de una tradición, ya que las carencias testimoniales históricas, propias de los relatos referentes a pasados remotos, hacían imposible comprobar *de facto* si los acontecimientos registrados correspondían o no a la Verdad. Por

⁴² Matthias Wessel habla de la obra Ossian como “ein literaturgeschichtliches Ereignis” (un acontecimiento histórico-literario). **Wessel**, 1994, p. 55.

consiguiente, durante el siglo XVIII la *Ilíada*, junto con el resto de la poesía homérica,⁴³ tuvo la función de ser un parámetro que no sólo avalaba la calidad literaria, sino que también instauraba una relación con el tiempo en la que la estética⁴⁴ se consideró una manera de legitimar los hechos históricos. Interpretada como la posibilidad por excelencia de generar empatías, la experiencia estética se valoró como un instrumento mítico-ritual para acceder a un “tiempo originario” dentro del cual lo “histórico” no tenía que avalarse a través de documentos o de registros, sino a partir de una sensibilidad poética.⁴⁵

Ante la imposibilidad de aplicar el sistema empírico a tiempos pasados, las experiencias provenientes de la lectura de las obras clásicas adquirieron el mismo valor que aquéllas que llevaron a consolidar, mediante la observación de la naturaleza, las leyes universales de las llamadas ciencias exactas. Bajo una experiencia testimonial no se entendió ya el ser testigo ocular de los hechos, sino lector de obras literarias, lo que elevó en especial a la *Ilíada* al rango de un acontecimiento histórico fundacional. Presentar a *Ossian* o al *Cantar de los Nibelungos* como una especie de *Ilíada* del Norte significó atribuirle a estas obras las mismas implicaciones simbólicas depositadas en la *Ilíada* por el

⁴³ Ya vimos cómo Blackwell cambia la atención crítica de la obra literaria al autor de la obra. Homero, por ende, adquiere así la capacidad legitimadora que anteriormente estaba depositada en la *Ilíada*.

⁴⁴ Resulta complicado hablar de estética dentro de este contexto, ya que la obra de Macpherson aparece en el momento en que las tesis estéticas, tal y como las conocemos actualmente se están gestando. En un sentido amplio podemos hablar de estética como una teoría del arte basada en la belleza natural, pero en 1735 Alexander Gottlieb Baumgarten utiliza la palabra “Aesthetica” para denominar una disciplina de estudio que sistematiza y estructura la manera en la que uno debe de interpretar el arte. Con ello “lo estético” se convierte en un “sujeto” del Pensamiento Ilustrado al que se le puede aplicar una metodología. Es importante señalar aquí que la obra de Macpherson fue un éxito a nivel popular y que la mayoría de los lectores no eran críticos literarios o académicos. Por lo tanto el valor estético al que me refiero obedece al “gusto” de la época y no a los análisis hechos por los intelectuales.

⁴⁵ El desdén por los documentos históricos con el fin de avalar la veracidad del pasado histórico a partir de la experiencia estética o de la tradición poética, se hace patente en la siguiente declaración hecha por Christoph Heinrich Myller, (alumno de J.J. Bodmer al que le debemos la primera publicación del *Cantar de los Nibelungos*): “Manch adliges Haus findet seine Vorfahren, findet Begluabigung seines Adels, die überzeugender ist, als ein halbverfaultes Pergament”. (Algunas casas nobles encuentran en sus ancestros pruebas de la legitimidad de su linaje más convincentes que las que pueda aportar un pergamino semi -podrido). Ehrisman citando a Myller, en **Martin**, 1992, p. 6.

Pensamiento Ilustrado y valorar al bardo ciego, protagonista de *Ossian*, como una especie de Homero.⁴⁶

El vínculo que tienden Blair (en el caso de *Ossian*) y Johann Jacob Bodmer (en el caso de los Nibelungos) entre la “Antigüedad Clásica” y el “Pasado Remoto Occidental” obedece a una analogía en cuanto a género literario que permite que las poesías ancestrales de los llamados “bárbaros” sean valoradas como épicas clásicas, condición que les otorgó la categoría de “auténticas”. El hecho de que se tratara de cantos antiguos por sí solo no garantizaba que su forma y su contenido fuesen realmente ancestrales, pues las influencias de otros elementos ajenos a la tradición pura, como por ejemplo el Cristianismo o la herencia romana, podían haber contaminado las obras de tal manera que éstas perdieran su fundamento legitimador y se consideraran como decadentes.⁴⁷

La autenticidad fue siempre más importante que la antigüedad para avalar las obras como legítimas. David Hume, por ejemplo, era de la opinión que los poemas rescatados no tenían que ser tan antiguos para ser considerados como auténticos.⁴⁸ Un poema compuesto durante la época caballerescas bien podría ser el portador de los ecos de una memoria ancestral. Lo que importaba era que tuviese una relevancia histórica parecida a la de la

⁴⁶ Para *El Cantar de los Nibelungos* esto se complicó porque no había un autor conocido. Por lo tanto, como ya hemos visto, se defendió la tesis de que el autor era un poeta del cual no se conocía aún su nombre y que equivaldría a la figura de Homero.

⁴⁷ Una de las metas a alcanzar era la de depurar el legado poético celta de las deformaciones sufridas por la tradición oral para restablecer su condición primigenia que, según los intelectuales escoceses como Home, Blair o el propio Macpherson, era épica. Los poemas que recogía la tradición oral eran considerados por ellos como los retazos de una épica rota (broken) a la que había que restaurar de la misma manera en la que se reconstruye un cántaro quebrado. Andrew Gallie, quien asistió a Macpherson en la elaboración de *Fingal* comenta la respecto: “It was, and I believe still is well known, that the broken poems of Ossian, handed down from one generation to another, got corrupted. In the state of the Highlands, and its language, this evil, I apprehend, could not be avoided; and I think great credit is due, in such case, to him who restores a work of merit to its original purity”. (Ha sido y creo que aún es bien sabido que los poemas rotos de Ossian se corrompieron al pasar de generación en generación. En el caso de las Tierras Altas y su lengua, tengo entendido que este mal es inevitable, y pienso que debemos dar gran crédito, en este caso, a aquél que regrese una obra de mérito a su estado de pureza original). Anderw Gallie, citado por **Stafford**, 1988, p. 83.

⁴⁸ **Raynor**, 1991, pp. 154-155.

Iliada, para que las hazañas relatadas perduraran a lo largo de los siglos y no se perdieran de una generación a otra, ya que únicamente así tendrían derecho a considerarse como verdaderas o legítimas. De este tipo de juicios se deriva la necesidad de empatar, aunque sea de manera formal, los poemas medievales con la *Iliada* y de producir, en lo posible, la mayor cantidad de analogías, ya que entre más evidente fuese el parecido entre el poema medieval y la *Iliada*, más sólidos serían los fundamentos para calificarlos como épicos.⁴⁹

Macpherson estaba no sólo interesado en avalar su obra como una épica, sino también en demostrar que era un hombre culto. A pesar de que trató de seguir la filosofía de Blackwell e intentó basar su obra en experiencias personales, podemos observar un refinamiento en el lenguaje que delata su formación académica.⁵⁰ En su obra encontramos ecos de Virgilio, Horacio, John Milton y Shakespeare, además de estar fuertemente influida por las baladas populares propias de las Tierras Altas. El sabor ecléctico es lo suficientemente evidente como para que la comparación con la obra de Homero ponga de manifiesto la diferencia que existe entre el canon clásico y la propuesta ossiánica. A Hume le preocupó profundamente esta comparación porque sentía que en vez de apoyar la autenticidad de la obra la ponía en duda, ya que, según él, comparada con Homero la obra de Macpherson era inferior.⁵¹

⁴⁹ Por eso una de las primeras traducciones de los Nibelungos del alemán medio-alto al alemán moderno se hizo en forma de verso alejandrino.

⁵⁰ Fiona Stafford hace un análisis minucioso acerca del tipo de influencias estilísticas que tiene la obra de Macpherson en *The Sublime Savage* (1988); lo que pone en evidencia cómo Macpherson logra conciliar varias tradiciones literarias para llegar a un producto que llenó las necesidades cosmovisoras de toda una época.

⁵¹ Con respecto al ensayo de Blair, *Critical Dissertation on Poems of Ossian*, Hume comenta lo siguiente: “It (the *Dissertation*) is a fine piece of criticism; but it were to be wished that he had kept it (*Fingal*) a little lower than Homer. For it might be a very excellent Poem and yet fall short of the *Illiad*. (Es [la *disertación*] una buena pieza de crítica; pero hubiera sido deseable que lo (*Fingal*) hubiera catalogado un poco por debajo de Homero. Puede ser un poema excelente y aún así ser inferior a la *Iliada*). **Raynor**, 1991, p. 148.

El mérito de la obra de Macpherson radica en la exitosa combinación de varias tradiciones literarias que se conjugan para apoyar un nuevo sistema de valores, por lo que resulta comprensible que aquellas personas que defendían una forma de pensamiento tradicional y ajena a esta nueva propuesta hayan adoptado una actitud de crítica radical. Además la controversia que se generó alrededor de Macpherson tenía implicaciones políticas derivadas de la importancia histórica que se le otorgó a su obra, y complicó el caso a tal grado que no hubo parámetro que permitiera un juicio inequívoco al respecto.⁵²

La imposibilidad de conciliar una imagen de lo “salvaje” anclada en una identidad celta, contaminada por la propuesta caballeresca cristiana y la teoría de Rousseau, con la sofisticación del canon épico griego que trataba de fusionarse con las tesis estéticas aristotélicas, arrojó como resultado una visión cósmica incoherente y polémica que venció todos los obstáculos gracias a la introducción de la categoría de “lo sublime”. Se trata de un concepto místico-literario diferente a la noción de *mimesis*, cuyos orígenes son anteriores al Cristianismo. Christ-Schmid-Stählin⁵³ señala a la tradición helenística como fuente principal de esta categoría derivada de la retórica y argumenta que fueron los estoicos quienes utilizaron el término por primera vez⁵⁴. La idea de “lo sublime” fue difundida en la Europa del siglo XVIII gracias a una traducción de un ensayo de Longino⁵⁵ que al parecer fue, junto con los escritos de Aristóteles, Horacio y Cicerón, uno de los textos básicos para

⁵² Como muestra de ello cabe mencionar cómo *Ossian* se convirtió en el centro de la polémica nacionalista entre ingleses y escoceses. En una carta a Boswell, Hume escribe lo siguiente: “The English were exceedingly fond of (*Fingal*) at first but hearing that it was Scotch, they became jealous and silent”. **Raynor**, 1991, p. 148; o bien, el problema que suscitó entre escoceses e irlandeses en torno al origen de las leyendas ossiánicas.

⁵³ Christ- Schmid- Stählin, citado por **García López**, 1979, p.141.

⁵⁴ Es factible que Longino se haya inspirado en las ideas de Posidonio de Apamea, un estoico educado en Atenas que fue profesor de retórica en Rodas y que viajó a Roma hacia el año 86. Christ- Schmid- Stählin, citado por **García López**, 1979, p. 142.

⁵⁵ El texto acerca de “Lo sublime” conocido en Europa durante el siglo XVIII es un pequeño ensayo atribuido a Longino (probablemente vivió durante la segunda mitad del siglo I d.C.). Se trata de un manuscrito mutilado fechado hacia el siglo X d.C. que además contiene partes de los *Problémata* de Aristóteles y que se traduce del griego al francés hacia 1674. Christ- Schmid- Stählin, citado por **García López**, 1979, p. 142.

la educación académica en general. Se utilizó para interpretar obras literarias que difícilmente podían adaptarse a la propuestas aristotélicas, como por ejemplo las de John Milton, que planteaban una nueva visión cristiana, o las de Shakespeare. Ya a partir de principios del siglo XVIII se inicia una polémica acerca de la naturaleza de la poesía en la cual los longinianos, como John Dennis y Wordsworth, cuestionan las categorías lógicas formuladas por Aristóteles y defienden que lo poético privilegia a las pasiones y a la emotividad sobre la *mimesis* y logra elevarse más allá de lo terrenal a partir del arte de la palabra.⁵⁶ Por consiguiente, la noción incurre dentro del ámbito de lo religioso y logra tender un puente entre las propuestas seculares de la Ilustración y las diferentes propuestas cristianas que estaban vigentes en Escocia durante el siglo XVIII. Muchos de los pensadores ilustrados escoceses eran clérigos⁵⁷, por lo que la categoría de “lo sublime” fue una opción muy socorrida entre ellos para poder conciliar las diferencias entre una visión progresista racional y una tradicional religiosa. Por tratarse de una propuesta místico-poética, la categoría de lo sublime escapa al rigor teórico propio de los académicos y borra los límites impuestos por las convenciones tradicionales para legitimarse dentro del orden de lo inefable.⁵⁸

El cambio de una postura secular vanguardista en la que se privilegiaba la lógica aristotélica, sobre una actitud místico-poética, anclada en la nostalgia por un tiempo perdido, fue paulatino y requirió de un proceso de remitificación durante el cual los

⁵⁶ **Bonzal**, 1985, pp. 7-13.

⁵⁷ Hugh Blair no sólo fue el defensor principal de la obra de Macpherson, sino también el predicador más famoso de la Iglesia de Escocia. Adam Ferguson y John Home eran sacerdotes presbiterianos, y el propio Macpherson parece haber aspirado a ocupar un cargo eclesiástico. “According to Bailey Sanders, Macpherson was hoping to enter the Church, but given his temperament and general character, this seems a little unlikely”. (De acuerdo con Bailey Sanders, Macpherson tenía la esperanza de entrar a la Iglesia, pero a causa de su temperamento y carácter en general, esto era poco probable). Sanders, citado por **Stafford**, 1988, p. 40.

⁵⁸ Un orden de índole religioso al cual se accede a través de la experiencia poética y que involucra no únicamente a la razón, sino también al sentimiento que, en este caso, tiene una posición prioritaria

antiguos valores tenían que adaptarse a los nuevos intereses ontológicos, sin que se perdieran las garantías sobre las que descansaba la cosmovisión de la época. Esto significa que, para evitar una ruptura que acabara con la continuidad necesaria que avala la episteme tradicional de una cultura, no era posible cambiar las convenciones y los cánones tradicionales de manera radical, sino que había que reacomodar los elementos y las escalas de valor tradicionales con el fin de satisfacer las necesidades espirituales del momento.⁵⁹

Macpherson se dio a la tarea de adaptar los valores tradicionales a un nuevo modelo mítico que, por un lado, fuera capaz de poner en evidencia la actualización del modelo inmediatamente anterior y, por el otro, permitiera que este proceso de renovación se legitimara a través de un vínculo con lo primigenio para asegurar la permanencia de los valores éticos postulados. La conexión entre el presente y lo ancestral fue, sin duda, el mayor reto al que enfrentó Macpherson. Para ello se sirvió de un personaje que combinaba las características simbólicas depositadas en dos personajes de la mitología griega: Homero y Tiresias, y las asoció a través de “Ossian” (nombre propio) a una tradición ancestral local con un bagaje simbólico propio. Logra con ello una asombrosa síntesis, en la que se funden las exigencias de una identidad nacional progresista con las aspiraciones a una trascendencia universal cósmica, misma que hizo que su obra no sólo tuviera éxito en Escocia, sino que fuera adoptada como el modelo a seguir para las nuevas religiosidades nacionalistas en el resto de Europa. Tropezó en el camino con las posturas conservadoras de los académicos que pusieron en duda la autenticidad de su propuesta, pero la mayoría del público hizo caso omiso de la controversia intelectual y recibió la obra con un gran entusiasmo. Poco importó que el personaje no hubiera sido originario de Escocia y que el

⁵⁹ Si utilizamos aquí la analogía que hace Blumenberg entre los mitos y las obras musicales podemos decir que es posible cambiar las variaciones, pero no el tema, si queremos continuar con la misma obra musical.

vocabulario empleado no fuera fiel a la tradición gaélica. Sir Walter Scott escribe al respecto en 1815:

Pero, mientras que estamos obligados a renunciar a la agradable idea de que "Fingal vivió y que Ossian cantó, nuestro orgullo nacional debería de sentirse igualmente halagado con el hecho de que aquella remota y casi bárbara esquina de Escocia produjo, durante el siglo XVIII, a un bardo capaz de producir no sólo una impresión entusiasta en todas las mentes susceptibles a la belleza poética, sino de haber dotado a la poesía europea de un nuevo tono.⁶⁰

A pesar de que la obra haya sido ignorada por una gran parte de los críticos literarios no sólo del siglo XIX, sino también del siglo XX, desde la perspectiva del mito, el éxito de *Ossian* es innegable. Recoge muchas de las inquietudes ontológicas de la época y rebasa el ámbito de lo estético. Apoyado en la noción de lo sublime, Macpherson explora los límites de la razón y combina varios modelos cosmovisores; secunda con ello una nueva sensibilidad y ayuda de esta manera a generar un vínculo con el tiempo, distinto al de la Ilustración. La rápida difusión de su obra puso de moda las propuestas escocesas en un amplio sector de la población europea, y logró popularizar esta nueva visión del Universo a través de una experiencia poético-literaria, cuyos parámetros legitimadores rompieron con las estrechas reglas instauradas por los modelos míticos fundamentales anteriores.

Resulta paradójico que la persona que contribuyó de manera significativa a la creación de una nueva propuesta legitimadora no haya podido romper en cuanto a su argumentación con los parámetros anteriores. Si Macpherson hubiese argumentado que la autenticidad de su obra provenía de la tradición oral, y que estaba basada en las lecturas de algunas obras literarias celtas y en las baladas e historias que pululaban entre los habitantes de las Tierras Altas, no hubiera dado pie a la demanda de un texto "original" para cotejar una traducción. Dadas las circunstancias, el tener contacto personal con los habitantes de

⁶⁰ Walter Scott, citado por **Stafford**, 1991, p. 50.

las Tierras Altas y el haber registrado minuciosamente los testimonios y relatos de los supuestos descendientes de los caledonios, hubiese sido suficiente para alcanzar el estatus de canon.⁶¹ Desafortunadamente Macpherson se autopostuló como el traductor de la obra de un bardo ciego, no por humildad,⁶² sino porque debió haber estado convencido, al menos en un principio, que de esta manera avalaría la autenticidad de una tradición milenaria que consideraba indispensable para fundamentar una legitimidad, y porque al parecer fue presionado por John Home y por Hugh Blair. El primero le insistió mucho en la traducción al inglés de poemas celtas, ya que no hablaba celta pero quería rescatar la tradición de la Tierras Altas; Macpherson le entregó una versión de *The Death of Oscur* (*La muerte de Oscur*), a pesar de que estaba convencido que una versión escrita y en inglés del legado poético de las Tierras Altas no podía hacerle justicia a la belleza de una tradición gaélica que se había conservado de generación en generación a través de la memoria oral. Fiona Stafford documenta esta actitud por parte de Macpherson mediante citas textuales de John Clark,⁶³ y propone algunas posibles razones para explicar la timidez extrema que Macpherson mostró en aquel momento. Una de ellas es el hecho de que se trataba de uno de los académicos más renombrados de Escocia, lo que por un lado era halagador, pero por el

⁶¹ Price, 1991, p. 125.

⁶² Howard Gaskil analiza los cambios que hace Macpherson a una de las ediciones. Borra de *Fingal* todos los pasajes que tenían parecido con Homero, Virgilio y Milton, según su opinión no sólo para defender la autenticidad de su supuesta traducción, sino para acentuar su propia autoría. Dice al respecto: “It is authorial vanity which is really behind so many of these revisions. Macpherson is tired of being an epigone and is evidently no longer willing to be upstaged by a figure he regards in large part [...] his own creation. He is jealous of Ossian”. (Es una vanidad de autoría lo que hay detrás de muchas de estas revisiones. Macpherson está cansado de ser un epígono, y evidentemente ya no está dispuesto a estar opacado por un personaje que considera en gran parte [...] su propia creación. Está celoso de Ossian). Gaskil, 1996, p. XXIV.

⁶³ “Mr Macpherson repeated that he could not gratify Mr. Home’s curiosity in that respect because the Genius of the Gaelic language was so different from the English that a Translation from the former into the latter, would prove merely a simple inanimate tale, when stripped from that energetic gracefulness, and harmonious phrasiology which so strongly mark the originals”. (El Sr. Macpherson le reiteró que no podía satisfacer la curiosidad del Sr. Home al respecto, porque el genio de la lengua gaélica era tan diferente al genio de la lengua inglesa, que una traducción del gaélico al inglés haría que el poema se convirtiera en un relato inanimado, desprovisto de la gracia energética y la armonía de las frases que marcan a los originales de manera contundente). Clark, citado por Stafford, 1988, p. 81.

otro también peligroso, ya que una traducción deficiente podía no cumplir con las expectativas de Home. Por fortuna y también por desgracia, Home se entusiasmó con esta traducción a tal grado que la mostró a todos sus amigos influyentes en Edimburgo, quienes de inmediato invitaron a Macpherson a traducir más obras con el fin de publicarlas. Nuevamente Macpherson tuvo una actitud reticente, pero ante la insistencia de Hugh Blair cedió y con ello se hizo famoso, no como creador, sino sólo como traductor.

Uno de los obstáculos al que Macpherson tuvo que enfrentarse fue la lealtad hacia sus propias raíces, ya que, si bien Blair, Home y sus amigos eran grandes intelectuales, también pertenecían a las Tierras Bajas que por definición eran corruptas e incapaces de comprender la belleza de lo indómito que las Tierras Altas reclamaban como suyo. En una serie de cartas escritas a Blair después de haber adquirido el compromiso como traductor, Macpherson le pide que lo releve de esta obligación argumentando que “ninguna traducción suya le haría justicia al espíritu y fuego del original”.⁶⁴ Este comentario delata que si Macpherson se concebía a sí mismo como traductor, era en un sentido amplio, ya que su principal interés se centraba en los valores metafísicos de la poesía, y no en una fidelidad literal al texto, y que la condición espiritual tenía prioridad sobre la razón

La importancia que tiene la noción de lo sublime en su obra es buen indicador de que el autor de *Ossian* trataba de romper los parámetros convencionales a favor de una experiencia mística y no de establecer límites claros para definir fenómenos concretos, como muchos de los empiristas de la época. John Locke o Samuel Johnson, por ejemplo, trataron de instaurar reglas claras y específicas para el significado y la pronunciación de las

⁶⁴ Blair, citado por **Stafford**, 1988, p. 78. Las descripciones de la actitud de Macpherson que nos proporciona Fiona Stafford, son difíciles de compaginar con la imagen del Macpherson impostor promovida por Samuel Johnson, que nos presenta a un estafador hábil, capaz de engañar a los intelectuales más renombrados de la época.

lenguas con el propósito de escapar a la imprecisión y a los constantes cambios propios de la transmisión oral, y concluyeron que no era posible documentar la “Verdad” mediante el conocimiento tradicional.⁶⁵ Lo que entendía Johnson por traducción, por ende, no era lo mismo que lo que entendían Macpherson o Hugh Blair. Mientras que los últimos dos buscaban serle fiel al “espíritu” del autor original y veían en la poesía un umbral hacia un nuevo tipo de escatología, Johnson, siguiendo las propuestas empíricas, intentaba comprobar *de facto* que lo que había publicado Macpherson no era una traducción confiable de algún manuscrito antiguo.

Existe una serie de testimonios que mencionan que Macpherson llevaba un buen tiempo coleccionando diferentes versiones de poesías de las Tierras Altas, entre ellas algunos manuscritos.⁶⁶ Resulta natural que, dada la fuerte controversia entre él y Johnson, no hubiese querido hacerlos accesibles a su enemigo.⁶⁷

Es imposible reconstruir qué es lo que pensaba Macpherson en su interior y si estaba conciente de la problemática ontológica en la que incurría su desavenencia con Johnson. Macpherson representa una paradoja en sí mismo. Nacido en las Tierras Altas y heredero de la cultura celta, simultáneamente forma parte de las propuestas filosóficas y éticas de las Tierras Bajas, a las que finalmente debió su fama. Es, en consecuencia, un hombre progresista y tradicional; un hombre educado dentro de las propuestas empíricas de

⁶⁵ Fiona Stafford cita *An Essay Concerning Human Understanding (Un ensayo concerniente al entendimiento humano)* de John Locke en donde asevera que “in traditional Truths, each remove weakens the force of proof”. (en la Verdad tradicional, cada cada cambio debilita la fuerza de la prueba). Locke, citado por **Stafford**, 1988, p. 82.

⁶⁶ “Yet we know that Macpherson did have manuscripts[...] and that some of them contained poems traditionally attributed to Ossian[...] Malcom Laing saw them, as did William Shaw (without being able to make much of them)”. (Sin embargo sabemos que Macpherson tenía manuscritos[...] y que algunos de ellos contenían poemas que se atribuyen tradicionalmente a Ossian[...] Malcom Laing los vio, así como William Shaw [sin poder hacer mucho con ellos]). **Gaskill**, 1991, p. 8.

⁶⁷ Hasta la fecha sólo podemos especular acerca de cuáles fueron los manuscritos que Macpherson tuvo en su poder, pues no aparecieron jamás, ni siquiera después de su muerte. Al respecto **Gaskill** hace un minucioso análisis en su capítulo “The manuscript myth”, 1991, pp. 6-16.

su tiempo pero que participa, a la vez, de las vertientes reaccionarias representadas por los jacobitas, ya que su infancia está marcada por las insurrecciones bélicas de las Tierras Altas, en las cuales participaron sus parientes cercanos, y de las que se derivan los sentimientos de honor y de solidaridad, y muchos de los valores morales que se defienden en *Ossian*. Estuvo familiarizado con las organizaciones clánicas dentro de las cuales tuvo una posición de privilegio,⁶⁸ por lo que estaba acostumbrado a legitimar posiciones de poder y estructuras sociales a través de los vínculos tradicionales establecidos que ligan el Presente a un Pasado remoto, lo que resultaba ser contrario a los métodos empíricos que exigían pruebas materiales contundentes para avalar las veracidades históricas. Su empresa, por ende, buscaba reconciliar posturas antagónicas y presentar el legado poético de las Tierras Altas a un público académico de las Tierras Bajas, de tal manera que fuese tomado en serio y sin que las poesías perdiesen su encanto o traicionasen el genio de los antiguos héroes celtas.

Ante la escasez de documentos escritos, cuya lectura, como ya hemos visto, había adoptado la equivalencia de una experiencia empírica, Macpherson se vio obligado a recurrir a la tradición oral, que nunca adquirió para los Ilustrados el mismo valor testimonial que la palabra escrita; sólo que la tradición oral resultó ser una fuente de información sospechosa hasta para el propio Macpherson, a cuyo criterio las hazañas heroicas relatadas en las baladas de los bardos se perdían en la noche de los tiempos y se apoyaban más en las leyendas y en las supersticiones que en los documentos históricos.

⁶⁸ Fiona Stafford dice al respecto: “Far from being ashamed of his background, he is likely to have been proud of his relation to the Chief. Instead of being socially unacceptable, his family were from the upper class of Highland society [...] In the Scottish Highlands genealogy was of great importance and many Clans could trace their forefathers back to one of the great Celtic heroes”. (Lejos de avergonzarse de su procedencia, es probable que estuviera orgulloso de su relación con el Jefe. En vez de ser socialmente rechazada, su familia pertenecía a la alta sociedad de las Tierras Altas[...] En las Tierras Altas de Escocia la genealogía era muy importante, y muchos clanes podían rastrear a sus antepasados hasta alguno de los grandes héroes celtas). **Stafford**, 1988, p. 12.

Esta circunstancia obligó a los defensores de la cultura de las Tierras Altas a tomar una serie de medidas que permitieran rescatar la memoria de los ancestros de las deformaciones infringidas por los cambios a los que la poesía estaba expuesta por haber sido transmitida de boca en boca, por la influencia de lenguas extranjeras y por causa de los violentos hechos históricos como, por ejemplo, las invasiones de varios pueblos extranjeros.

Siguiendo la interpretación de los literatos de las Tierras Bajas (como las de Home o Blair) Macpherson, en particular, recurrió al canon de “lo épico”; calificó sus principales fuentes como corruptas⁶⁹ y se reservó el derecho de reelaborar el material etnográfico según su propio criterio.⁷⁰ Con el fin de redimirlo del deterioro causado por los estragos del tiempo, buscaba restaurar las poesías de las Tierras Altas a su estado originario, un estado utópico capaz de religar al siglo XVIII a sus raíces primigenias: los hechos verdaderamente firmes y seguros que podían recabarse en relación al siglo III, que es la época de Ossian, eran muy pocos y, por consiguiente, la imaginación tendió los puentes necesarios para recrear las condiciones históricas bajo las cuales floreció la cultura de los caledonios.

A diferencia de algunas de las propuestas continentales, en especial las alemanas, que le otorgan a la imaginación un valor superior al de la reconstrucción de los hechos históricos,⁷¹ los intelectuales escoceses privilegiaron las premisas aplicadas por el empirismo al fenómeno histórico. Los argumentos esgrimidos tanto por Macpherson como por Blair se centran en la veracidad histórica de los poemas, y no en las posibles

⁶⁹En su texto introductorio a *Temora* Macpherson dice: “I mean not to give offence to the abettors of the high antiquities of the two nations (Ireland and Scotland), thou I have all along expressed my doubts, concerning the veracity and abilities of those who deliver down their ancient history”. (No intento insultar a los instigadores de las altas antigüedades de estas dos naciones (Irlanda y Escocia), pero siempre he externado mis dudas acerca de la veracidad y las habilidades de aquéllos que transmiten su historia antigua). Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 215.

⁷⁰ Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 84.

⁷¹ Los famosos *Bardengesänge* de Klopstock, por ejemplo, glorifican un pasado germánico ficticio, que en vez de buscar una validez histórica se abisma en el fenómeno de lo “maravilloso” (das Wunderbare). **Martin**, 1992, p. 7.

aportaciones literarias de *Ossian*. Tampoco hace hincapié en el imaginario celta de los seres fantásticos, ya que Macpherson evita mencionar a hadas, duendes y gigantes por considerarlos contaminaciones que alteran la épica original. El prefacio a la obra *Fragments of Ancient Poetry*, redactado por Blair, comienza de la siguiente manera: “El público puede confiar que los siguientes fragmentos son restos de la poesía antigua de Escocia. La fecha de su composición no puede definirse con exactitud.”⁷²

En este sentido las premisas establecidas por la Ilustración con respecto al Pasado reciente son trastocadas para adecuarse al rescate del Pasado remoto, y se habilita la imaginación, necesaria para suplir las imposibilidades empíricas como prueba irrefutable con derecho a legitimar la “Verdad” histórica.

Es precisamente en este punto en el que se genera la controversia sobre la autenticidad de *Ossian*. Si bien Macpherson comienza a publicar poemas aislados y fragmentos de una obra épica que considera perdida, más adelante decide escribir *The Works of Ossian the Son of Fingal*, un poema épico completo y muy extenso, y presentarlo al público como un importante rescate histórico. Las sospechas no se hicieron esperar, ya que resultaba imposible que una obra épica que constaba de dos tomos, de seis y ocho libros respectivamente, hubiese sobrevivido durante quince siglos en el anonimato de una tradición oral marginada, sin perder su condición de “originaria”. Los críticos más apasionados de *Ossian*, como Samuel Johnson o Adam Ferguson, y al final también David Hume, llegaron a la conclusión que lo que había publicado Macpherson eran poemas rescatados de la tradición oral propia de las Tierras Altas; pero la obra estaba reelaborada de tal manera, que no podía calificarse como traducción, no cumplía con los requisitos para

⁷²“The public may depend on the following fragments as genuine remains of ancient Scottish poetry. The date of their composition cannot be exactly ascertained”. Blair, citado por Gaskill, 1996, p. 5.

poder avalarse como una verdad histórica, y que definitivamente no se trataba de una literatura ancestral capaz de legitimar una nacionalidad a nivel ontológico, a pesar de estar inspirada en una tradición milenaria.⁷³

Cabe mencionar que la polémica principal con respecto a la obra de *Ossian* se debatió dentro del ámbito político-histórico y rara vez se refirió al campo poético-literario. Fiona Stafford,⁷⁴ por ejemplo, es de la opinión que los problemas que suscitaron los textos críticos que introducen al lector a la poesía y las anotaciones a pie de página ocasionaron más desavenencias que aqueélos que se derivaron de la poesía misma. Comenta al respecto:

Las disertaciones académicas y las copiosas anotaciones a pie de página, tan cuidadosamente elaboradas para impresionar al lector de habla inglesa, le acarrearón a Macpherson más problemas que elogios. Sin estas notas pretensiosas, los adversarios de Macpherson hubieran tenido menos bases en qué fundamentar sus críticas y hubieran estado más propensos a aceptar los poemas como obras de arte. Así como fue, las traducciones de Macpherson se tomaron como documentos históricos, se desmenuzaron y lo que siguió fueron las acusaciones de fraude.

Dentro del contexto alemán, algunos pensadores atribuyeron al conflicto entre Escocia e Inglaterra el hecho de que Samuel Johnson hubiese preferido que su enemigo

⁷³ Bastará aquí con un ejemplo: Lewis Morris, un intelectual interesado en el fenómeno de la tradición poética de las Tierras Altas comenta acerca de las traducciones de Macpherson (todavía antes de la aparición de *Fingal*) en relación a *Fragments of Ancient Poetry*: “to me it appears, and also from his own words in the preface, to be entirely his own invention [...] If they were handed down by illiterate shepherds or minstrels, without rhyme or numbers, pray what was the bondage that kept the words together?” (a mi me parece y lo derivó de sus propias palabras en el prefacio que se trata enteramente de una invención suya[...]. Si fueron transmitidos por pastores y trovadores iletrados, sin rima ni números ¿cuál fue entonces la forma de unión que permitió que las palabras permanecieran juntas?) Lewis Morris, citado por **Stafford**, 1988, p. 164.

⁷⁴“The Scholarly dissertations and copious footnotes, so carefully designed to impress an English-reading public, had brought Macpherson more abuse than praise. Without the pretentious notes, Macpherson’s adversaries would have had less grounds on which to base their criticism and might have been inclined to accept the poems as works of art. As it was, Macpherson’s translations were seized upon as historical documents, the dissertations were dismembered and the accusations of fraud followed”. **Stafford**, 1988, pp. 165-166.

fuera aclamado como uno de los más grandes poetas de la Historia, sólo para no permitir que se le considerara como un hombre honesto.⁷⁵

Para los habitantes europeos que no fueron afectados de manera directa por las hostilidades entre Inglaterra y Escocia, las implicaciones históricas pasaron a un segundo plano, y la polémica acerca de la autenticidad de la obra perdió importancia. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la mayoría de los habitantes europeos no hablaba inglés, menos aún celta. *Ossian* se difundió a través de traducciones de la traducción, lo que alejó la obra aún más del supuesto “original”. La versión más popular fue la traducción al italiano de Cesarotti, que es la traducción en la que se basó el jesuita austriaco Michael Denis para su adaptación al alemán. Johann Gottfried Herder, por ejemplo, se entusiasmó por la obra gracias a un fragmento de la traducción de Denis, y no fue sino diez años más tarde que logró tener acceso a la obra completa en inglés.⁷⁶

La obra de Macpherson fue una respuesta a la demanda pública de encontrar una nueva trascendencia ontológica que conciliara los modelos míticos anteriores. La hipótesis de que el material literario recabado en las Tierras Altas de Escocia era el vestigio de una propuesta épica similar a la de la antigua Grecia, hizo que los cantos de los bardos fueran valorados como una especie de “ruinas poéticas”. Esto permitió que los lectores en general los interpretaran como testimonios de una fatalidad trágica, hasta cierto punto análoga a la

⁷⁵ Peter Sturz, un escritor de la época, escribe lo siguiente en relación a Samuel Johnson: “ Ich habe vergessen Ihnen zu sagen, dass Johnson das Alterthum des Ossians leugnet. Macpherson ist Schottländer; und er will ihn lieber für einen grossen Dichter gelten lassen, als für einen ehrlichen Mann. “ (Se me olvidaba decirle que Johnson niega la antigüedad de Ossian. Macpherson es escocés y Johnson prefiere que se le valore como como un gran poeta y no como un hombre honesto) Sturz, citado por **Wessel**, 1994, p. 25.

⁷⁶ Uwe Böker analiza con detalle la manera en la que la obra de Macpherson se popularizó en Europa y hace hincapié en la fragmentaria e incompleta información a la que los grandes románticos tuvieron acceso con respecto a *Ossian*. Entre otras cosas menciona que sólo hacia mediados del siglo XVIII el inglés se convirtió para las universidades alemanas en una lengua digna de estudio, y cuán difícil era para personas como Herder o como el propio Goethe aprender esta lengua. **Böker**, 1991, pp. 73- 93.

griega, pero en la que confluyeran los sueños y las nostalgias por una identidad “nueva” y en la que las tradiciones nórdicas fungieran como el principal elemento legitimador.

A pesar de las críticas negativas por parte de los especialistas, las publicaciones de Macpherson fueron aceptadas como una posibilidad de escapar a las limitaciones impuestas por el fetiche de la razón, y funcionaron como el vehículo por excelencia para poner de manifiesto las emociones del espíritu, tanto de la Naturaleza como del ser humano. *Ossian* se convirtió en el depositario de las esperanzas y de los anhelos de una época que se nombró a sí misma “the Age of Sentiment”, para la que los adelantos técnicos de la Revolución Industrial habían mermado la confianza en el Progreso, lo que despertó una añoranza por tiempos pasados en la que confluían, por igual, la fantasía del deseo y la necesidad de certezas. La noción de Historia se alteró para incluir no sólo a los hechos, sino también a la imaginación, que se llegó a considerar como una facultad más importante que el entendimiento dentro del modelo utópico que la Ilustración había elaborado con respecto a las sociedades primigenias.⁷⁷ Las propuestas analíticas adquirieron tintes de tipo sentimental, y las pasiones se utilizaron como una forma de conciliar contrarios.⁷⁸

Por lo tanto, *Ossian* puede calificarse como una traducción poético-literaria de las demandas ontológicas de un tiempo fragmentado, en el que el desamparo religioso puso de manifiesto una angustia vital, misma que requirió del reacomodo de los modelos cosmovisores para encontrar una manera efectiva de relacionarse con el mundo. En el siglo XVIII, las cosmovisiones vigentes ya no cubrían las necesidades metafísicas de las

⁷⁷ Hugh Blair toca este tema en la disertación que publica en defensa de *Ossian*. “As the world advances, the understanding gains ground upon the imagination; the understandig is more exercised; the imagination, less”. (Conforme avanza el mundo, el entendimiento gana terreno sobre la imaginación; el entendimiento se ejerce más, la imaginación menos). Esto implica que si el uso del entendimiento es mayor que el de la imaginación, la sociedad se encuentra ya en un estado de corrupción. Blair, 1996, p. 346.

⁷⁸ Toda la poesía apela a lo que *Ossian* llama “the joy of grief” (la alegría de la tristeza), una expresión que se refiere a un placer relacionado con los relatos de penas ajenas o pasadas capaces de instaurar una especie de melancolía moral.

sociedades europeas y se puso en duda la imagen del hombre con respecto a sí mismo y al mundo que le rodeaba. Para garantizar una continuidad cultural y no caer en el desamparo total, se fragmentaron los modelos cosmogónicos conocidos con el fin de reorganizarlos dentro de un nuevo contexto que le diera sentido a las necesidades espirituales del momento. El modelo principal en el que se apoyó esta propuesta siguió siendo el modelo cristiano, que junto con las tradiciones grecolatinas y algunos elementos tradicionales nórdicos, como por ejemplo las baladas celtas, se conjugaron para proponer una nueva manera de asumir la vida.

3.2 Ossian y la noción de lo Sublime

El cambio que sufre el mito fundamental europeo durante el siglo XVIII no puede concebirse sin la noción de “lo sublime”, la cual permitió el acceso a una mística secular capaz de generar un nuevo vínculo con el tiempo. Lo sublime se deriva del fenómeno de la poesía y se proyecta a través de los sentimientos y de las pasiones hacia el ámbito ilustrado de la razón para consolidarse, todavía durante el siglo XVIII, como una categoría estética.

Lo sublime es un término místico que se basa en “la unidad en la diversidad”,⁷⁹ y que permite que las categorías estéticas en general se conviertan en paradigmas. Escapan así a la lógica aristotélica y rompen con el rigor de las fórmulas dogmáticas y con la rigidez normativa de las propuestas características de la Ilustración. Por consiguiente, las emergentes teorías poéticas de la segunda mitad del siglo XVIII no se consolidaron como certezas ontológicas, sino que inauguraron una dinámica de diálogo en la que las pasiones y la razón, el juicio, el gusto, el genio y el sentido común intentaron conjugarse con el fin de

⁷⁹ Una declaración hecha por Leibniz que durante el siglo XVIII se mencionó con frecuencia para deslindar desde la perspectiva teórica, el fenómeno de “lo bello”.

cubrir las diversas necesidades espirituales de la época. Por esta razón, la estética del siglo XVIII no es un proyecto a desarrollar, sino la manifestación de una voluntad filosófica que trata de generar un contexto en el que puedan convivir diferentes cosmovisiones y en el que el Pasado, (concebido como lo original y auténtico) y el Futuro (entendido como esperanza en el Progreso), logren consolidar una coherencia metafísica que provea a la vida de un sentido nuevo.⁸⁰

Presionados por los adelantos técnicos que impulsaron la Revolución Industrial y apoyados en una confianza ilimitada en el Progreso, los humanistas de la época trataron de otorgarle una maleabilidad a las convenciones tradicionales para facilitar la adaptación del conocimiento previo a las exigencias propias de una sociedad industrializada. Para ello fue necesario llevar las categorías instauradas a su límite. Se trataba de renovar el lenguaje reventando el valor semántico de las palabras; de re-significarlas, de recuperar su sentido original a través de las raíces etimológicas y de su uso popular. Con ello, los nombres viejos ya conocidos lograron garantizar su supervivencia dentro de un mito fundamental distinto. Este proceso de re-significación logró que, a pesar de que se hubiese alterado el sentido, toda la terminología tradicional tuviera una continuidad y que las categorías clave del siglo XVIII se convirtieran en una especie de cajas de resonancia, en las cuales se escuchaban los ecos de muchos significados. De esta manera los términos gozaron de una multiplicidad de sentidos, mismos que, por ser plurales, se convirtieron en relativos.

Por ejemplo, el término “salvaje” pudo concebirse simultáneamente como opuesto al “estado de gracia”, o como un camino hacia ese mismo estado; como remedio para la degeneración provocada por la condición de “lo civilizado” o, como el enemigo por excelencia del Progreso. Los significados posibles de los términos clave propios del siglo

⁸⁰ Franzini, 2000, pp. 11-37.

XVIII, dialogaron entre sí, se contrapusieron y fueron cuestionados afectando finalmente todos los sentidos convencionales. Con ello, términos tan importantes como “Naturaleza” perdieron su centralidad metafísica de “absoluto” y se convirtieron en el botón lingüístico de oradores e intelectuales, quienes aprovecharon las imprecisiones semánticas para justificar diversas posturas ideológicas, lo que agravó aún más la crisis del lenguaje ilustrado. Por esta razón, Elio Franzini habla del Siglo de la Luces como una época incoherente en la que la complejidad de la misma *Enciclopedia* en vez de perseguir el absoluto triunfo de la “razón”, abre las puertas a la convivencia de múltiples *razones* que configuran un pensamiento que sospecha de los sistemas cerrados y de las metafísicas abstractas.⁸¹

La duda acerca de la condición de “absoluto” de los valores tradicionales sume a la cultura del siglo XVIII en una crisis cognitiva. La “perpetua variación” de los significados se convierte en un verdadero problema filosófico, dentro del cual la experiencia empírica, la mirada individual y la pasión adquieren poderes fundacionales. Finalmente, éstas tratan de recuperar una condición de “absoluto” más allá de las oscilaciones semánticas que caracterizan al lenguaje. Triunfa aquí una dinámica de la variedad que empuja a la palabra hacia su último límite: la desdibuja en musicalidades y ritmos para convertirla en el umbral hacia lo inefable; umbral en el que la razón y el sentimiento son llevados hasta el extremo postrero de su esencia, un extremo que no tolera ya pluralidad alguna y en el que se desarticula cualquier conocimiento previo.

El viaje al límite del conocimiento fue interpretado por los intelectuales del siglo XVIII como una posibilidad de recuperar lo “absoluto” a través del contacto con el “Origen”, entendido como una fuerza natural inmanente que se hace accesible al ser

⁸¹ Franzini, 2000, p. 61.

humano través de un éxtasis místico, cuyo modelo no se aleja mucho del “*no sé qué, que queda balbucido*” de San Juan de la Cruz⁸². En esta ocasión, sin embargo, la mística no alude a un Dios trascendente, sino que es llevada al plano de la experiencia natural concreta y revelada a través de una emoción individual. Ésta logra su universalidad gracias a la empatía que, llevada a su límite, se reconoce como una empatía cósmica. El camino que conduce a la revelación mística implica la condición de *lo sublime* que presupone a un sujeto sensible capaz de anteponer las experiencias empíricas a las motivaciones ideológicas. Son las vivencias y no los conocimientos o las plegarias las que permiten el acceso a lo inefable y que colocan a los “elegidos”⁸³ cerca de la “grandeza espiritual de la divinidad”⁸⁴. A través de la “grandeza de lo sublime”, el siglo XVIII manifiesta su entusiasmo por lo “desmedido”. Dentro de este contexto lo “grande” y lo “alto” son categorías cualitativas propias de la Naturaleza que le ha conferido al hombre el don de la palabra, principalmente el de la palabra poética, como un medio para superar sus limitaciones y elevarse hacia el ámbito de lo inefable y lo sugerido. El arte de la palabra es, por ende, el don natural que permite articular la relación entre lo humano y lo divino, lo manifiesto y lo oculto, entre el nombre y el silencio.

Con respecto a la condición de *lo sublime* durante el siglo XVIII hay que mencionar a un contemporáneo de Macpherson, a Edmund Burke, y su ensayo *Indagación*

⁸² Elio Franzini argumenta que la máxima leibniziana de “unidad en la variedad” al igual que el sexto sentido expresado en palabras de San Juan de la Cruz como “un no sé qué”, son nociones metafísicas que tienen su origen en las propuestas barrocas, pero que le sirven a la Ilustración como puntos de enlace para que puedan coincidir los opuestos sin romper necesariamente con las exigencias de control propias del pensamiento científico. Los problemas ontológicos que el barroco manifiesta a través de metáforas poéticas adquieren durante el siglo XVIII el carácter de controversias filosóficas. El ilustrado utiliza las analogías en general como un instrumento para empatar nociones contrarias o relacionar ámbitos disímiles. Dentro del mito fundamental del siglo XVIII la habilidad de descubrir semejanzas entre las cosas garantiza la universalidad del conocimiento. **Franzini**, 2000, pp. 36-47.

⁸³ Para la Ilustración estos “elegidos” son los grandes genios.

⁸⁴ **Bonzal**, 1985, p. 11.

filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello,⁸⁵ ya que la asociación de *Ossian* con las tesis acerca de *lo sublime* se da casi de inmediato y constituye uno de los factores principales sobre los que recae la responsabilidad del apabullante éxito de la obra. No podemos descartar que el ensayo de Burke haya tenido alguna influencia en el gusto de los académicos escoceses. Para ellos, *lo sublime*, aunque difícil de definir, había logrado consagrarse como parte del canon, gracias primordialmente a John Milton cuya obra provocaba en los lectores sentimientos inefables generados supuestamente por el acceso a lo *sublime* que tenía el poeta. La poesía de Milton, al igual que la tragedia shakespeariana, no se adaptaba con facilidad a las reglas clásicas y, por lo tanto, la crítica académica había recurrido al pensamiento longiniano para justificar su valor estético. Este pensamiento se ocupa de la naturaleza de la poesía y postula cinco fuentes principales de las que se deriva lo que Longino llama “grandeza de estilo”. Para Longino lo sublime es lo que a todos agrada. Dice al respecto: “Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritu tan diversos son una garantía segura e indudable a favor de lo que ellos admiran.”⁸⁶

Las cinco fuentes principales que menciona en su ensayo son las siguientes: el talento para concebir grandes pensamientos, la pasión vehemente y entusiasta, ciertas figuras de pensamiento y de dicción, la noble expresión y, finalmente la composición digna y elevada. El autor analiza algunos textos de escritores griegos entre los que figuran

⁸⁵ Este ensayo data de 1757 y es anterior a las publicaciones de Macpherson. Se inscribe dentro de una tradición temática para la cual el texto *Sobre lo Sublime* atribuido a Longino es la piedra angular. No sabemos si Macpherson conocía estos trabajos cuando escribió su obra, pero en ocasiones parece como si *Fingal* o *Fragments of Ancient Poetry* fueran la ejecución poética de las tesis filosóficas de Burke. Es, sin embargo, muy probable que hubiese tenido contacto con las ideas acerca de lo sublime a través de Hugh Blair de quien sabemos que se ocupó extensamente del tema y lo difundió entre sus alumnos.

⁸⁶ Longino, 1979, p. 158.

Hesíodo, Eurípides, Demóstenes etc., pero el punto clave es Homero, ya que Longino cita a la *Ilíada* como el ejemplo a seguir.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Homero se convirtió en la medida de lo inconmensurable, pues, según Longino, lo humano y lo divino se hermanan a través de una “medida primordial” revelada en algunos pasajes de la *Ilíada*. Como ejemplo Longino se refiere al siguiente pasaje de la *Ilíada* en el que se describe a Poseidón:

Temblaron las altas montañas y los bosques, y las cumbres y la ciudad de los Troyanos y las naves de los Aqueos bajo los inmortales pies de Poseidón al avanzar. Sobre las olas guió él su carro y a su alrededor saltaban alegremente por todas partes monstruos de las profundidades; ellos reconocían a su señor. El mar se abría gozoso y ellos volaban.⁸⁷

Podemos compararlo con el siguiente pasaje de Fingal:

Who is that so dark and terrible, coming in the thunder of his course? Who is it but Strano's son to meet the king of Morven? Behold the battle of the chiefs: it is like the storm of the ocean, when two spirits meet far distant, and contend for the rolling of the wave.⁸⁸

A Macpherson se le ha acusado de elaborar una poesía deshonesta que, en vez de aspirar a la excelencia, buscaba complacer a los académicos de la época, y como conocía las exigencias estéticas, logró darles gusto.⁸⁹

La condición de lo *sublime* no únicamente puede interpretarse como un canon literario ya que rebasa el ámbito académico y ofrece al lector la posibilidad de entablar una nueva relación con el tiempo. No cabe duda que la obra de Macpherson tuvo un enorme

⁸⁷ **Homero**, 1973, XII, pp. 18-19; XX, p. 60 y XIII, pp. 19, 27-29.

Lo que resalta Longino en el pasaje de la *Ilíada* que es “lo inmaculado, poderoso y puro de la divinidad”, puede aplicarse perfectamente a la condición heroica de estos dos jefes militares.

⁸⁸ “Quién es aquél tan oscuro y terrible que viene cual trueno de su curso? Quién es, sino el hijo de Strano, al encuentro del rey de Morven? Contemplad la batalla de los jefes: es como una tormenta en el mar, cuando dos almas tienen un encuentro en lo lejano y compiten por el rodar de la ola”. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 91.

⁸⁹ Leath Leneman dice “(Macpherson) knew that what the literati wanted was a polished work which exemplified the sublime according to the rules they had formulated from their study of the ancients, and that is what he gave them”. (Macpherson) sabía que lo que los literatos querían era un trabajo pulido que ejemplificara lo sublime tal y como lo indicaban las reglas que habían formulado tomando como base los estudios de los antiguos, y eso es lo que les dio). **Price**, 1991, p. 113.

éxito a todos los niveles, y que ni siquiera los más ensañados críticos lograron desprestigiarlo,⁹⁰ lo que prueba que los poemas recogen el sentir de toda una época.

Es dentro del contexto de “lo sentimental” que podemos encontrar las razones por las que la noción de lo *sublime* es un punto clave para entender el asombroso renombre que adquirió Macpherson en menos de un año. El siglo XVIII no se planteó la razón como opuesta al sentimiento, sino que las emociones jugaron un papel crucial, especialmente en el ámbito de la ética. La desarticulación semántica del lenguaje, en general, también afectó los preceptos morales de acuerdo a los cuales se estructuraba la sociedad. La noción de “lealtad”, por ejemplo, amplió su significado y albergó, además de sus significados tradicionales referido al rey y al clan, una lealtad individual fundamentada en la pasión amorosa para la cual era indispensable un “entendimiento preciso y sutil de las emociones”.⁹¹ Las experiencias de desarraigo propias de la época rompieron con las estructuras tradicionales y la nueva cohesión social se basó en la amistad y en la capacidad de socializar y de identificarse con otros seres humanos. En este sentido el bardo Ossian no es únicamente un genio poético, sino el proveedor de modelos éticos capaces de influir en los modales y comportamientos de la sociedad en general. La palabra poética se convierte así en un fundamento moral que se hace accesible a través de la estética⁹² entendida como

⁹⁰ Es cierto también que la obra de Macpherson fue admirada por muchos hombres de letras, entre los que figuran Hölderlin, Goethe, Lord Byron, William Blake etc., lo que hace que no se sostenga la crítica de Malcom Laing, de que se trata de una obra adaptada al gusto no educado de las multitudes (the untutored taste of the multitude). **Laing**, 1991, p. 165.

⁹¹ John Dwyer es de la opinión de que lo que más impresionó a los académicos escoceses de *Ossian* fue la posibilidad de concebir a seres “primitivos” que no fueran sólo heroicos en las batallas, sino que tuvieran un refinamiento emocional que los hiciera sensibles y humanitarios. “What especially fascinated such Scottish readers of *Ossian* as Lord Kames, Hugh Blair[...], was that the Scottish society of the remote past should have evidenced such an acute and subtle understanding of emotion”. **Dwyer**, 1991, p. 166.

⁹² En su ensayo “A Critical Dissertation on the Poems of Ossian” Hugh Blair recalca la función moral de la obra diciendo: “Seldom or never is he either trifling or tedious; and if he be thought too melancholy, yet he is always moral”. (Rara vez o nunca es banal o aburrido, y si bien se le califica como demasiado melancólico, siempre es moral). **Blair**, 1996, p. 398.

una sensibilidad capaz de tocar el corazón de las personas.⁹³ Ossian canta por amor al canto y no para complacer a sus escuchas, lo que lo convierte en una persona honesta y noble: es un iluminado que tiene el privilegio de acceder al pasado remoto, gracias a la voz de los tiempos:

When bards are removed to their place; when harps are hung in Selma's hall; there comes a voice to Ossian and awakens his soul. It is the voice of the years that are gone: they roll before me, with all their deeds. I seize the tales, as they pass, and pour them forth in song.⁹⁴

La poesía ossiánica, por ende, no es el producto del imaginario del poeta, sino una “revelación” del Pasado que legitima los actos heroicos narrados como a-temporales y universalmente válidos. A estos actos no sólo corresponden las grandes hazañas bélicas, sino también la sabiduría, la habilidad de generar empatía y el amor a la paz. Más que la fogosidad y el entusiasmo guerrero, lo que llama la atención en la obra de Macpherson es la capacidad que tienen los personajes de expresar ternura y amor. Testigo de ello son las palabras amorosas con las que Ossian relata la impresión que tiene Dar –Thula⁹⁵ de su amado:

[...].thou wast lovely in the eyes of Dar-Thula. Thy face was like the light of the morning, the hair like the raven's wing. Thy soul was generous and mild, like the hour of the setting sun. Thy words were the gale of the reeds, or the gliding stream of Lora.

⁹³ Blair dice al respecto: “We find not in Ossian, an imagination that spots itself, and dresses out gay trifles to please the fancy. His poetry, more perhaps than that of any other writer, deserves to be styled, *The Poetry of the Heart*”. (No encontramos en Ossian una imaginación que se manche a sí misma y se atavíe alegremente con pequeñeces para complacer a la fantasía. Su poesía merece llamarse, quizá con más razón que la de otros escritores, *La Poesía del Corazón*). Blair, 1996, p. 356. Esta cita recuerda la premisa bajo la cual Lutero tradujo la Biblia: “como me lo dicta el corazón”.

⁹⁴ “Cuando los bardos están en su lugar; cuando las arpas cuelgan en la sala de Selma; llega una voz hasta Ossian y despierta su alma. Es la voz de los años transcurridos: ruedan delante de mí, con todos sus hechos. Yo detengo las historias a su paso y las vuelco en cantos”. Macpherson, en Gaskill, 1991, p. 323.

⁹⁵ Dar-Thula es la hija del jefe de Selama en Ulster. Está enamorada de Nathos, pero es presa del amor de Cairbar. Nathos y Dar-Thula quieren escapar en un velero, pero el viento les es desfavorable y no logran llegar a Etha. Cairbar y sus guerreros los encuentran y matan a Nathos. Durante la batalla Dar-Thula es alcanzada por una flecha y muere a causa de la herida.

But when the rage of the battle rose, thou wast like the sea in a storm;
the clang of arms was terrible: the host vanished at the sound of thy course.⁹⁶

Con mucha frecuencia los héroes ossiánicos presentan este tipo de ambivalencia: por un lado, son los grandes adalides cuyas virtudes los llevan al borde de la muerte y, por el otro, son exquisitamente sentimentales. Si bien la condición de guerrero los coloca en una evidente situación límite y los enfrenta a la condición de lo sublime, es su existencia interior la que les otorga las cualidades necesarias para generar empatías y la que los define como seres moralmente íntegros, conscientes de las necesidades espirituales del hombre..

Hugh Blair dice al respecto:

Las dos grandes características de la poesía de Ossian son la ternura y lo sublime [...] Encontramos que la ternura y toda la delicadeza del sentimiento predomina sobre la ferocidad y la barbarie. Nuestros corazones se derriten con las emociones más suaves y a la vez se elevan con las más altas ideas de magnanimidad , generosidad y heroísmo.⁹⁷

En este caso la condición de lo “sentimental”, y no la fuerza bruta o la habilidad con las armas, permite que aflore la condición de lo heroico, pues ennoblece las almas de los protagonistas. Llevados al último límite posible, no sólo el amor sino también la delicadeza y el refinamiento sufren un proceso de extrañamiento que los exilia del ámbito de lo cotidiano y los convierte en solemnes. “No se respira nada de tipo alegre y animoso; un aire

⁹⁶ “Fuiste encantador en los ojos de Dar-thula. Tu rostro era como la luz de la mañana, tu cabello como el ala del cuervo; tu alma generosa y suave como la hora del ocaso; tus palabras, el viento entre los carrizos, o el fluir de la corriente del Lora.

Pero cuando se levantaba la furia de la batalla, eras como el mar durante la tormenta; el sonido de las armas era terrible: las huestes se esfumaban con el sonido de tu paso”. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 140.

⁹⁷ “ The two great characteristics of Ossian’s poetry are, tenderness and sublimity [...] we find tenderness, and every delicacy of sentiment, greatly predominant over fierceness and barbarity. Our hearts are melted with the softest feelings, and at the same time elevated with the highest ideas of magnanimity, generosity and heroism. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 349.

de seriedad y de solemnidad pesa sobre el todo [...] Se mueve perpetuamente en las altas regiones de lo grandioso y de lo patético.”⁹⁸

El efecto solemne de la poesía ossiánica, del cual participan los sentimientos, deriva del lenguaje utilizado por Macpherson, que aprovecha el valor ritual inherente a la Biblia y a otras obras literarias consagradas. Se apoya principalmente en las metáforas, ritmos y musicalidades a las que las personas del siglo XVIII estaban habituadas, y en las que los académicos habían depositado su confianza, considerándolas como poéticas.⁹⁹

Fiona Stafford sostiene que Macpherson se inspira en los textos del Antiguo Testamento para elaborar su prosa poética. Encuentra ciertas similitudes entre la agrupación de imágenes en el *Cantar de los Cantares* y algunos pasajes de *Fragments of Ancient Poetry*,¹⁰⁰ pero también podemos señalar parecidos con rezos cristianos como, por ejemplo, el *Padre Nuestro*.¹⁰¹

⁹⁸ “ It breaths nothing of the gay and cheerful kind; an air of solemnity and seriousness is diffused over the whole[...] He moves perpetually in the high region of the grand and the pathetic”. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 356

⁹⁹ Para Hugh Blair “lo poético” era una condición primigenia del lenguaje y garantizaba el vínculo con “lo Original”. “Poetry has been said to be more ancient than prose: and however paradoxical such an assertion may seem, yet, in a qualified sense, it is true[...]. The first compositions transmitted to posterity, beyond doubt, were, in a literal sense, poems”. (Se dice que la poesía es más antigua que la prosa : y esto es cierto en un sentido calificado, no importa cuán paradójica pueda parecer una aseveración como ésta[...]. las primeras composiciones legadas a la posteridad sin duda fueron poemas, en el sentido literal). **Blair**, 1996, p. 346.

¹⁰⁰ “[...] the use of “measured prose” rather than verse suggests the influence of Biblical patterns[...] As in the Bible, the careful balance of phrases gives a sense of order and unity to Macpherson’s apparently irregular prose[...]” (el uso de “prosa medida” en lugar de verso, sugiere la influencia de patrones bíblicos[...]. Igual que en la Biblia, es el balance cuidadoso de las frases lo que le otorga a la prosa aparentemente irregular de Macpherson un sentido de orden y de unidad). Como ejemplo utiliza el diálogo entre Vinela (la mujer de la voz melodiosa) y su amado Shilric: “ My love is the son of the hill. He pursues the flying deer. His grey dogs are panting around him; his bow- string sounds in the wind”. (Mi amor es el hijo de la colina. Persigue al venado volador. Sus perros grises jadean a su alrededor; el tensor de su arco suena en el viento”) A Fiona Stafford no se le escapa la ironía que esta especie de *Cantar de los Cantares*, en vez de ser una celebración se convierte en un lamento. **Stafford**, 1988, pp. 89-93.

¹⁰¹ Como ejemplo mencionaremos el comienzo del poema de Dar-thula: “Daughter of heaven, fair art thou! The silence of thy face is pleasant. Thou comes forth in loveliness: the stars attend thy blue steps in the east”. (Hija del cielo, ¡bella eres! Tu rostro es placentero. Te apareces en tu belleza: las estrellas atienden tus pasos azules en el Este). Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 140.

En cuanto a la influencia de autores consagrados, ya sean los clásicos grecorromanos como Homero, Virgilio o los escritores ingleses como Shakespeare, Milton o Dryden, existen un sinnúmero de ecos evidentes. John Laing dedicó ocho años de su vida al rastreo de estos paralelismos para probar que Macpherson era un plagiario, pero en los pies de página el mismo Macpherson recalca los parecidos e invita a los lectores a comparar los pasajes de *Ossian* con las grandes poesías épicas conocidas, con la intención de asegurarle al público que estas similitudes son la prueba que toda la poesía se deriva de un lenguaje primigenio, común y único al que toda persona sensible puede acceder a través de la experiencia de lo *sublime*.¹⁰² Hugh Blair es aún más audaz y asevera que *Ossian* brinda un acceso al lenguaje primigenio superior al que podemos encontrar en Homero, pues la relación que el bardo entabla con la memoria no requiere de un intermediario como la musa, sino que se comunica directamente con la voz del tiempo.¹⁰³

Cabe mencionar que, para Blair, no es sólo la ausencia de una musa la que prueba la superioridad de la herencia gaélica con respecto a la grecolatina, sino el hecho de que no intervengan en la obra ni los dioses del Olimpo, ni los magos, duendes, hadas u otros seres

¹⁰² Así, por ejemplo, hay un pie de página en el libro II de *Fingal* que reza: “Virgil and Milton have made use of a comparison similar to this; I shall lay both before the reader, and let him judge for himself which of these two great poets have succeeded”. (Virgilio y Milton han hecho uso de una comparación similar a ésta; citaré a ambos ante el lector para que juzgue por sí mismo cuál de los dos grandes poetas ha sido exitoso). Macpherson cita a continuación pasajes de estos autores paralelos a la descripción que él hace del héroe Cuchullin: “But Cuchullin stood before him like a hill, that catches the clouds of heaven”. (Sin embargo, Cuchullin estaba frente a él como una colina que atrapa las nubes del cielo). Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 68.

¹⁰³ “He invokes no muse, for he acknowledges none; but his occasional ardeses to Malvina, have a finer effect than the invocation of any muse”. (No invoca musa alguna; pero sus referencias ocasionales a Malvina tienen un efecto más fino que la invocación de cualquier musa) **Blair**, 1996, p. 360. Malvina es la viuda de Oscar, hijo de Ossian, y compañera del bardo en la vejez. Se trata de una mujer cuya potencial fertilidad se ve truncada por la muerte del amado y participa del sentimiento de impotencia propio de Ossian. Fiona Stafford opina que en la épica ossiánica existe una tensión entre la fuerza sobrehumana de los héroes bélicos integrados a la Naturaleza que pertenecen al Pasado como Fingal u Oscar y la debilidad decrepita de los cantores y poetas como Minona, Marvina y el propio Ossian, que son proyectados a un futuro desesperanzado que los desarraiga y los condena a la impotencia. **Stafford**, 1988, p. 93. Es esta impotencia, consecuencia de la fatalidad, la que le revela al poeta sus límites y la que le permite superar su condición humana para dignificar su derrota final.

sobrenaturales propios del imaginario druida. Tanto Macpherson como Blair interpretaban la existencia de tales seres mágicos como una contaminación de la obra original causada por las supersticiones propias de las culturas en decadencia. Como consecuencia, las versiones ossiánicas de Macpherson censuran el imaginario propio de las Tierras Altas de Escocia forzosamente presente en las baladas. Por ello resulta imposible defender el punto de vista de que los poemas sean una traducción exacta del bagaje cultural celta.

En la obra de Macpherson lo sobrenatural se manifiesta a través de una condición fantasmagórica de los héroes que al morir no acceden a trascendencia alguna, sino que quedan integrados a la manifestación inmanente de las fuerzas naturales. La voz de los difuntos se mezcla con los sonidos propios de los parajes descritos y el silbido del viento. Así por ejemplo en *Fragments of Ancient Poetry* leemos:

I sit by the mossy fountain; on the top of the hill of winds. One tree is rustling above me. Dark waves roll over the heath. The lake is troubled below. The deer descends from the hill. No hunter at a distance is seen; no whistling cow-herd is nigh. It is mid-day: but all is silent. Sad are my thoughts alone... But is it she that there appears, like a beam of light on the heath? Bright as the moon in autumn, as the sun in a summer-storm, comest thou lovely maid over the rocks, over mountains to me?- She speaks: but how weak her voice! Like the breeze in the reeds of a pool.¹⁰⁴

En esta cita Macpherson logra borrar los límites entre la experiencia concreta de la Naturaleza y la vivencia imaginaria alimentada por el deseo. Sueño, memoria y realidad confluyen dentro de un ámbito en penumbra en el que se disuelven las fronteras de los espacios y tiempos convencionales. El lector entra a una geografía poética en la que el

¹⁰⁴ “Estoy sentado junto a la fuente enmohecida; en la cima de la colina de los vientos. Un árbol se mueve sobre mí. Oscuras olas ruedan rebasando al brezal. Abajo, el lago se agita. Los ciervos descienden del monte. Ausente está el cazador a la distancia, cerca ningún tintineante rebaño de vacas. Es medio día, pero todo está en silencio. Tristes son mis pensamientos en soledad [...] Pero ¿es ella la que aparece, como un rayo de luz sobre el brezal? Luminosa como la luna en otoño, como el sol durante la tormenta en verano, vienes, mujer encantadora sobre las rocas hacia mí? – Ella habla: pero ¡cuán débil su voz! Como la brisa entre las cañas del estanque”. (Malvina es la mujer de Oscar, nuera del bardo Ossian).

paisaje se transfigura en imágenes particulares que instauran una alteridad donde la ausencia, invocada por las antítesis ¹⁰⁵, adquiere dimensiones numinosas. La Naturaleza se convierte de esta manera en hierofanía de una interioridad mítica. El espacio y el tiempo comparten su realidad tangible con el imaginario de lo fantasmagórico y transmutan la experiencia empírica en una ritualidad visionaria. Los parajes descritos, típicos de la región norte de Escocia, fungen como entidades arquetípicas en las que las rocas, los árboles y el mar se deslindan de su territorialidad específica y adquieren dimensiones universales. Así, por ejemplo, se torna irrelevante si el paisaje descrito pertenece a los Fiordos nórdicos o a los Alpes, o a los Pirineos, ya que la poesía hace del paraje un fenómeno simbólico. ¹⁰⁶

A diferencia del tiempo que instaura una nostalgia que permea toda la obra, el espacio en *Ossian* se consolida como una eternidad que pone de manifiesto la condición efímera de las hazañas heroicas, las cuales sobreviven sólo en los ecos del Pasado que encuentra su voz en las frases del bardo que se duele de las glorias perdidas a través del “nunca más”. ¹⁰⁷ Lo sublime se alimenta de la contundencia que conlleva el acto de morir y revela de golpe la crueldad de la Naturaleza encarnada en el paisaje. Contra éste se estrella la poesía para reconocer su derrota final; la palabra se quiebra para integrarse al murmullo del viento o al rugido del mar. Así en *The Songs of Selma*, Colma abandonada en una roca, mira desde lo alto cómo naufraga su amante que viene a rescatarla. Desamparada y a

¹⁰⁵ “No hunter at a distance is seen; no whistling cow- herd is nigh”. (Ausente está el cazador a la distancia, cerca ningún tintineante rebaño de vacas)

¹⁰⁶ De esta condición simbólico-cualitativa participa también el Monte Carmelo de San Juan de la Cruz. Sólo que en el caso del Monte Carmelo hay una clara intención de ascenso hacia una trascendencia que se encuentra más allá de la Naturaleza. Esto evita que los páramos literarios propios del barroco queden atrapados dentro del ámbito de lo fantasmagórico, como sucede en el caso de *Ossian*. La condición cualitativo-simbólica convierte a *Ossian* en un modelo que sustenta una poética del paisaje aplicable a cualquier zona geográfica del mundo y lo convierte en el heraldo por excelencia de los románticos.

¹⁰⁷ “No more shall I find their steps in the heath, or hear their voice in the chase of the hinds”. (Nunca más encontraré sus pasos en el brezal o escucharé su voz en la persecución de las ciervas). Macpherson, en **Gaskil**, 1991, p. 76. “For never more shall I be renowned among the mighty in the land[...] I will never return to thee, thou sun-beam of Dunscaich. (Pues nunca más seré renombrado entre los poderosos en el país[...] y jamás retornaré a ti, tú, rayo de sol de Dunscaich)”. Macpherson, en **Gaskil**, 1991, p. 88.

merced de las inclemencias del tiempo, finalmente sucumbe ante el dolor ocasionado por la pérdida del amor que supera todas las desventuras. Colma grita y se lamenta:

Alone, on the sea- beat rock, my daughter was heard to complain. Frequent and loud were her cries; nor could her father relieve her. All night I stood on the shore. I saw her by the faint beam of the moon. All night I heard her cries. Loud was the wind; and the rain beat hard on the side of the mountain. Before morning appeared, her voice was weak. It died away, like the evening breeze among the grass of the rocks. Spent with grief she expired.¹⁰⁸

Michel Deguy sostiene que tanto la condición mortal como el momento de perecer son juegos poéticos con lo sublime:

Lo sublime es la reunión, el sobresalto que equilibra el acto de morir en una sola palabra -en la que una tipología deberá desmultiplicar al género: bendición o maldición que retumba entre los vivos y rebota sobre la tumba; hipérbole del epitafio improvisado, desafío, súplica, saludo, juramento, enigma, execración, sarcasmo [...]¹⁰⁹

Para este autor lo sublime es a aquella palabra “adversa al arrastre de la muerte”¹¹⁰ en la que se reúne el “ir muriendo” en su totalidad. Cita a Proust cuando expresa que lo sublime es aquel momento “arrancado al orden del tiempo”¹¹¹ que marca un final definitivo, una derrota sin mañana, una relación última con el “demasiado tarde” que se

¹⁰⁸ “Sola, sobre la roca golpeada por el mar, se oyeron las quejas de mi hija. Fuertes y frecuentes fueron sus gritos, su padre no pudo aliviarlos. Toda la noche estuve parado en la playa. La vi a través del pálido brillo de la luna. Toda la noche yo oí sus gritos. Ruidoso soplabo el viento; la lluvia golpeaba con fuerza la ladera de la montaña. Antes que apareciera la mañana, su voz era débil. Se desvaneció y murió como la brisa de la noche entre los pastos de la roca. Desgastada por el dolor ella expiró”. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 170.

¹⁰⁹ “Est le sublime le rassemblement, le sursaut, qui équilibre le mourir en une parole- dont une typologie devrait démultiplier le genre: benediction ou malédiction qui retombe sur les vivents en rebondissant sur la tombe; hipérbole de l’épithète improvisée; défi, supplication, salut, serment, énigme, exécution, sarcasme”. **Deguy**, 1988, p. 17.

¹¹⁰ “la parole adverse arrachée à la mort”. **Deguy**, 1988, p. 17.

¹¹¹ “arraché à l’ordre du temps”. Marcel Proust. **Deguy**, 1988, p. 17.

abandona a una musicalidad que, en el caso de *Ossian*, desemboca en una especie de “luto gozoso”.¹¹²

En concordancia con la propuesta de Deguy, la obra de Macpherson en su totalidad puede calificarse como sublime, ya que lo que canta el bardo ciego, o lo que relatan los episodios de *Fragments of Ancient Poetry* no son más que epitafios de un mundo agonizante que, consciente de estar condenado por anticipado, se “hunde complaciente en la propia ruina, como si nada, ni siquiera la gracia divina, pudiera salvarlo”.¹¹³ El tiempo ossiánico, por ende, sólo puede retroceder sobre sus propios pasos y lamentarse de las glorias perdidas que, contrarias a las fuerzas naturales, están obligadas a perecer:

Darkness dwells around Dunlathmon, though the moon shews half of her face on the hill. The daughter of night turns her eyes away; for she beholds the grief that is coming.¹¹⁴

Tall thou art on the hill; fair among the sons of the plain. But thou shall fall like Morar, and the mourner shall sit on thy tomb. The hills shall know thee no more; thy bow shall lie in the hall unstrung.¹¹⁵

Can the son of Morni fall without his fame in Erin? But the deeds of the mighty forsake their souls of fire. They rush careless over the fields of renown: their words are never heard.¹¹⁶

¹¹² “the joy of grief”

¹¹³ **Agamben**, 2001, p. 27. En este pasaje Agamben describe el octavo pecado original, la *acedia*, un pecado que aparece en la tradición patristica, pero que se funde con la *pereza* y desaparece en las tradiciones populares que sólo tienen siete pecados originales. El autor recalca en este libro el estrecho vínculo que existe entre la *acedia* y la melancolía (que tanto aqueja a Ossian).

¹¹⁴ “La oscuridad se extiende alrededor de Dunlathom a pesar de que la luna muestre la mitad de su cara sobre la colina. La hija de la noche aparta su mirada; pues contempla el duelo por venir”(*Oithóna*), Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 183.

¹¹⁵ “Alto te eriges sobre la colina; bello entre los hijos de la planicie. Pero caerás como Morar, y el doliente se sentará en tu tumba. Las colinas te desconocerán, y tu arco reposará , inerte, en la sala. (*The Songs of Selma*), Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 168.

¹¹⁶ ¿Acaso puede caer el hijo de Morni sin su fama en Erin? Pero los hechos de los poderosos abandonan sus almas de fuego. Descuidados se adelantan sobre los campos del renombre: sus palabras jamás se escuchan”.

Lo sublime se manifiesta en estos ejemplos a través de una conciencia dentro de la cual la palabra poética sucumbe ante el silencio: se quiebra en ecos que desdican las hazañas heroicas y las transforma en metáforas de lo finito. Enunciada por la voz decrepita de un anciano vencido por el tiempo, último sobreviviente de su estirpe e incapaz ya de consolidar una memoria, la derrota de la poesía ossiánica revela la grandeza de lo ilimitado. Pierde su facultad de nombrar y se convierte en “aquel gesto del infinito mediante el cual todo lo definido se alza hacia la ausencia de la forma”.¹¹⁷

Sin embargo, en *Ossian* este umbral último del lenguaje poético desemboca en una fórmula que logra cuajar al tiempo en una especie de rictus y que utiliza el bardo como un conjuro para acceder al *illo tempore* sin caer necesariamente en un estado de éxtasis o de arrobo místico que cancele la facultad enunciativa de la palabra. A diferencia de los poetas románticos alemanes, como Hölderlin o como el propio Novalis, cuya intensidad poética logra provocar en el lector o en el escucha un sobrecogimiento que prácticamente corta el hálito vital, esta poesía modera la experiencia límite mediante la repetición imprecisa de los símbolos y de las metáforas. Elementos como la cueva, el roble, el árbol, la roca, el venado, el rayo del sol, la luna, la nube o la niebla forman parte de un repertorio simbólico limitado a partir del cual Macpherson produce arreglos poéticos que definen la musicalidad de la obra.¹¹⁸ Las constantes referencias a estos elementos consolidan un ritmo que logra darle una duración a la condición de lo sublime y suaviza la experiencia del *Mysterium*

¹¹⁷Jean- Luc Nancy recalca en su ensayo “L’offrand sublime” que la grandeza asumida desde el ámbito estético cualitativo pierde su significado semántico porque se mueve en el límite del fenómeno lingüístico, lo que la convierte en una especie de umbral hacia lo ilimitado; umbral que Nancy formula como “geste” (gesto o mueca). “Parce que l’illimitation n’est pas le nombre, mais le geste, ou si on préfère la motion de l’ infini, il ne peut pas y avoir de présentation de l’illimité”. (Porque lo ilimitado no es el nombre sino el gesto, o si uno prefiere la moción del infinito, no puede haber una presentación de lo ilimitado) **Nancy**, 1988, p. 53.

¹¹⁸ Fiona Stafford defiende la tesis que este repertorio reducido de símbolos fue utilizado por Macpherson también para poner de manifiesto un vocabulario limitado que apoyara la idea que se trataba de un lenguaje primitivo y sencillo, alejado de las sofisticaciones formales y de la complicada terminología de las sociedades civilizadas. **Stafford**, 1988, p. 103.

*tremendum*¹¹⁹ para finalmente desembocar en frases entrecortadas que en boca de Ossian se convierten en sollozos.

A través del llanto, la violencia conturbadora del absoluto se hace soportable y le permite al poeta oscilar entre el pasmo atónito del dolor y el desahogo poético del mismo. De esta manera, lo sublime pierde contundencia y adquiere las dimensiones estéticas necesarias para generar nostalgias y consolidar valores.

No importa cuan terribles sean las hazañas relatadas, cuan crueles las fuerzas de la Naturaleza; acompasadas a través de los sollozos de Ossian y acompañadas por el sonido del arpa de Marvina¹²⁰ pierden su brutalidad y adquieren un refinamiento que las hacen disfrutables.¹²¹ En este caso lo sublime, que en un principio se manifiesta como una vivencia límite que confronta al ser humano con el terror primigenio de lo no nombrado, logra filtrarse a través de la palabra y se convierte en una especie de delirio. Con ello se genera la distancia necesaria para que la experiencia mística no rebase el límite de lo tolerable y se relaje el pasmo que impide cualquier discurso. La poesía ossiánica pretendía finalmente rescatar una imagen definida de lo ancestral que tuviera una adjudicación espacio-temporal concreta desde el punto de vista histórico: se trataba de generar una

¹¹⁹ Este concepto se refiere a una condición particular de lo numinoso y es explicado por Rudolf Otto como una experiencia de terror interior límite que cancela la facultad del habla. Según Otto, el adjetivo *tremendum* es una aproximación a un sentimiento no formulable que se relaciona con un espanto ontológico provocado por los fantasmas. Otto menciona como términos afines la palabra griega *sebastós* y en inglés la palabra *awe* o la expresión *he stood aghast*. **Otto**, 2001, pp. 21-35.

¹²⁰ Nuera del bardo Ossian y viuda de Oscar.

¹²¹ Aplica aquí la frase en inglés “to indulge in the joy of grief” (complacerse en la alegría del dolor). El término “joy of grief” es usado repetidamente en *Ossian* y se refiere a un placer empático provocado por poemas o relatos que versan sobre el infortunio de los héroes. Así, por ejemplo en el poema “Croma” encontramos la siguiente frase: “There is a joy in grief when peace dwells in the breast of the sad” (Hay una alegría en el dolor cuando la paz reina en el pecho de los tristes). Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 187.

empatía con los tiempos pasados a través de un rescate “ pseudo-científico” y no de caer en la quimera de la demencia.¹²²

Al lado de la noción de lo sublime, la ternura ocupa un lugar fundamental en la poesía ossiánica.¹²³ Lo terrible de las luchas armadas, de los infortunios y las condenas del destino se ve atenuado por una capacidad de ternura que impide que los héroes se identifiquen con la monstruosidad de lo “bárbaro” y se conviertan en seres delicados y sensibles capaces de sentir empatía. Con ello los personajes adquieren una dimensión interior que transforma los hechos heroicos en hazañas personales.

Sin embargo, no es la condición de lo sublime lo que más impresionó a los contemporáneos de Macpherson, sino justamente la facultad sensible de los personajes que, contraria a la imagen tradicional de lo “primitivo”, permite que *Ossian* ocupe un lugar insólito dentro del género épico. Hugh Blair compara la poesía ossiánica con las épicas clásicas y dice lo siguiente:

El griego (Homero) tiene en varios puntos una superioridad manifiesta. Nos presenta una mayor variedad de incidentes; tiene una mayor extensión en cuanto a ideas; cuenta con mayor diversidad en sus personajes y tiene un conocimiento más profundo acerca de la naturaleza humana [...] Su campo de observación es más amplio y más espléndido, su conocimiento, por supuesto, más extenso; su mente, se puede conceder, más penetrante. Pero si bien las ideas y los objetos de Ossian son menos diversificados que los de Homero, todos son del tipo más apto para la poesía: la valentía y la generosidad de sus héroes, la ternura de los amantes, el apego a los amigos, padres e hijos.¹²⁴

¹²² Según Blair, Ossian no buscaba una tristeza desmedida que abrumara a sus escuchas, pues esto hubiera sido destructivo tanto para la sociedad como para el individuo. Ossian trataba de fomentar una identificación suave y pacífica con los espectadores, una identificación melancólica que diera pie a reflexiones morales profundas. **Dwyer**, 1991, p. 181.

¹²³ “The two great characteristics of Ossian’s poetry are, tenderness and sublimity”. (Las dos grandes características de la poesía de Ossian son la ternura y lo sublime) Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 356.

¹²⁴ “ The Greek has, in several points, a manifest superiority. He introduces a greater variety of incidents; he possesses a larger compass of ideas; has more diversity in his characters; and a much deeper knowledge of human nature... His field of observation is much larger and more splendid; his knowledge, of course, more extensive, his mind also, it shall be granted, more penetrating. But if Ossian’s ideas and objects are less diversified than those of Homer, they are all, however, of the kind fittest for poetry: The bravery and

Durante el siglo XVIII el sentimentalismo no fue una prerrogativa de lo femenino, sino que las emociones se consideraban como el “alma de la poesía”; alma que debía ser mesurada a través de los nobles sentimientos de la ética.¹²⁵ El éxito de la obra de Macpherson, consistió en que la condición de lo sublime tuvo que atenuarse de tal manera que sirviera como un instrumento ético para establecer patrones de comportamiento que sirvieran de modelo a la sociedad de la época y simultáneamente sustentar un nuevo tipo de belleza. Ética y estética se hermanan en Ossian en el sentido de que ambas se apoyan en lo sublime para legitimar el canon que establecen a partir de la poética; poética en la que la brutalidad y delicadeza, rigor y sentimentalismo se alternan de tal manera que rompen con la trama anecdótica de la épica. El tono grandilocuente en el primer libro de *Fingal*, por ejemplo, se ve interrumpido por la narración de una desventura amorosa de otro tiempo que, por su carácter íntimo, estaría más cercana a una propuesta lírica, y que distrae al lector de manera que la derrota de Swaran y la victoria de Fingal pierden importancia. Esta alternancia entre el universo interior de los héroes y la contienda bélica que afecta a un colectivo, destruye la cohesión narrativa y otorga a toda la obra un carácter fragmentario que se sostiene como una unidad sólo porque la enuncia Ossian quien, como narrador omnisciente, es el dueño y a la vez el juguete de la memoria.¹²⁶

generosity of the heroes, the tenderness of lovers, the attachment of friends, parents and children”. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 357.

¹²⁵ “Emotion is the soul of poetry, but poetry does not consist of soul alone. The aesthetic thrill of fiery enthusiasm and vigorous passion must be counterbalanced by the sobering ethical influence of virtuous sentiment”. (La emoción es el alma de la poesía, pero la poesía no consiste sólo de alma. El estremecimiento estético del entusiasmo fogoso y de la pasión vigorosa tiene que nivelarse con la influencia ética sobria de sentimientos virtuosos). John Dennis, citado por **Rizza**, 1991, p. 137.

¹²⁶ Macpherson habla de esta memoria como “ the years past” (los años transcurridos). Esta memoria sustituye a la musa inspiradora propia de las obras épicas clásicas.

La sensación de que estamos frente a una obra fragmentada se acentúa, además, porque Macpherson decide intercalar tanto a la épica de *Fingal* como a la de *Temora* partes importantes de su publicación anterior, *Fragments of Ancient Poetry*, sin preocuparse por incorporarlas al argumento principal. Con ello inscribe a la épica dentro del fenómeno de lo inacabado y logra incorporar la condición de lo fragmentado a una obra que se consideraba como acabada. Las descripciones incompletas, las experiencias emocionales de los héroes, la voz directa de personajes muertos que relatan sus desventuras le exigen al lector generar empatías y estimulan su imaginación de tal modo que pueda atisbar, a través de lo inacabado, una condición del infinito en la que el fragmento apunta hacia un todo que se sugiere pero que no se enuncia.¹²⁷ La obra de Macpherson se convierte así en una experiencia de umbrales que están condenados, por estar atados a las fuerzas naturales, a siempre bordear la frontera de lo trascendente sin jamás poder acceder al Absoluto.¹²⁸ De esta manera, todos los héroes ossiánicos están sentenciados a convertirse en fantasmas que no pueden liberarse de lo que fueron en vida, ya que están sometidos a las leyes universales postuladas por la Ilustración. La ventaja de este tipo de personajes etéreos radica en que, por ser seres que pertenecen al pasado, han adquirido una sabiduría especial: fungen en *Ossian* como oráculos capaces de predecir las tragedias futuras, pero son incapaces de cambiar el destino de los vivos; por ejemplo, Crugal, el fantasma que se le aparece a Connal en el libro II de *Fingal* como un mensajero de la muerte de la siguiente manera:

¹²⁷ John Dwyer dice al respecto: “ The fragmentary form of Ossianic poems allowed them (sentimental writers like Laurence Sterne and Macpherson) to maximize the sublime and pathetic experiences of the reader”. La forma fragmentaria de los poemas ossiánicos permitió (a los escritores sentimentales como Laurence Sterne y Macpherson) maximizar las experiencias sublimes y patéticas del lector). **Dwyer**, 1991, p. 184. De esta concepción de lo fragmentario se derivan las tesis de Federico Schlegel y de Novalis que consideraban que las obras terminadas necesariamente estaban sujetas a un límite del que sólo el fragmento podía escapar.

¹²⁸ En esta visión, ni siquiera las voces de los muertos pueden ser silenciadas, sino que pululan como ecos entre los sonidos del paisaje como cumpliendo una condena eterna que nos recuerda la suerte del Prometeo de las mitología griega.

Crugal sat upon the beam, a chief that lately fell. He fell by the hand of Swaran, striving in the battle of heroes. His face is like the beam of the setting moon, his robes are of the clouds of the hill: his eyes are like two decaying flames. Dark is the wound in his breast [...] Dim, and in tears, he stood and stretched his pale hand over the hero.- Faintly he raised his feeble voice, like the gale of the reedy Lego.¹²⁹

El propio Macpherson introduce un pie de página para comparar a Crugal con las descripciones de los espectros del mundo clásico y genera con ello un vínculo entre el mundo de las sombras propio de la tradición griega y las concepciones escatológicas típicas del imaginario ossiánico.¹³⁰ A través de una analogía poética incluye dentro del canon establecido al mundo que rebasa la frontera de los vivos y transgrede así uno de los límites esenciales del modelo mítico de la Ilustración en el que la presencia de fantasmas era interpretada como una superstición que nada tenía que ver con la verdad histórica, pues ajenos al mundo de lo natural, los espectros dificultaban su estudio desde la perspectiva empírica, pues siempre pueden ser figuración mental, una mentira, o el producto de las fantasías individuales.

La diferencia que existe entre lo vivo y lo muerto es un dilema ontológico que nos confronta con nuestra condición efímera y exacerba nuestro deseo por trascender, pues atenta en contra del sentido mismo de la vida y cuestiona todos los ordenes cósmicos posibles. Ineludible, absoluta e incontrolable, la muerte se nos presenta, sobre todo en el modelo ilustrado, como una ley de la vida: inmutable, eterna y universalmente válida.

¹²⁹Crugal estaba sentado sobre un rayo, un jefe recientemente caído. Cayó por la mano de Swaran, esforzándose en la batalla de los héroes. Su cara es como el rayo de la luna del Poniente, sus vestidos son como las nubes de la colina: sus ojos son como dos flamas que decaen: oscura es la herida en su pecho[...] escuálido y lloroso estiraba su mano pálida por encima del héroe.- Casi en un desmayo alzó su débil voz, como el vendaval del juncoso Lego”. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 65.

¹³⁰ La comparación precisa es con Héctor. Utiliza la traducción de Dryden de la *Iliada* y la traducción de la *Eneida* de Pope. El comentario suscitó críticas por parte de sus enemigos. John Laing, por ejemplo, dijo irónicamente que quizá a Macpherson se le había olvidado que la escena transcurre en Irlanda y no en el contexto geográfico del mundo clásico. Como dato curioso, Macpherson omite este pie de página en la versión de 1773. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 425.

Concebida como la cancelación de toda posibilidad vivencial, la muerte se erige como el límite del conocimiento mismo y nos abandona al desamparo que en un mundo como el de Ossian (sin Dios ni dioses) se vuelve intolerable: ante el límite último del propio ser, la imaginación mitiga la experiencia de la nada y tiende el puente hacia lo que se ha llamado “la otra orilla”, un puente que se establece gracias al milagro de la palabra y que contradice la ruptura última para consolidar una continuidad¹³¹ que afirme la unidad cósmica.

Toda relación con la muerte implica un juego con lo sublime pues entraña una experiencia final y absoluta que por vía negativa nos revela lo ilimitado. La muerte provoca lo unánime, una condición que escapa a lo humano y a su lenguaje, una condición absoluta que requiere de la palabra justa, una que no permita ya la diversidad. No existe palabra, ni símbolo, ni signo que sea el apropiado para hacerle frente a la condena de finitud impuesta a la vida.¹³² La palabra *sublime*, por consiguiente, denomina aquel punto en el que uno “está abandonado por todas las analogías del cielo y de la tierra” y en el que la poesía, en vez de nombrar, se desarticula en un “plexo de diferencias eternamente negativas”.¹³³

Si bien lo que hace que la poesía ossiánica adquiera dimensiones sublimes es aquello que no se enuncia, finalmente la presencia de la palabra es la que establece los lazos entre lo finito y lo inefable. A partir del lenguaje se define la dimensión de lo inconmensurable y se configuran los contextos que dan sentido a los silencios. Estos

¹³¹ Esta continuidad puede ser real o ficticia, ya que se trata de un acto de fe.

¹³² En su ensayo “La barrera y el pliegue”, Giorgio Agamben sostiene que la condición del lenguaje siempre es equívoca y plural, pues no existe palabra o signo alguno que pueda producirse “en la plenitud de su presencia”. Cita a Saussure quien dice: “La ley verdaderamente última del lenguaje, al menos por cuanto osemos a hablar de ella, es que no es nunca nada que pueda residir en un solo término, y esto a causa del hecho de que los símbolos lingüísticos están sin relación con lo que deben designar”. En este sentido la palabra muerte no guarda relación alguna con la vivencia de morir, razón por la que la designación es irremediamente equívoca. **Agamben**, 2001, pp. 255-265.

¹³³ Saussure, citado por Agamben. **Agamben**, 2001, pp. 255-265.

contextos no se restringen sólo al fenómeno lingüístico, sino que apelan a los valores instaurados, y a las tradiciones y costumbres de una época específica.

La condición sublime de la obra de Macpherson no es ya evidente, pues los contextos culturales instaurados por la Modernidad hoy en día no corresponden a las necesidades ontológicas vigentes en el siglo XVIII. Actualmente articulamos nuestra presencia a través de una constelación de términos que engendran un orden escatológico distinto al del mundo romántico. A pesar de haber heredado esta especie de religiosidad poética, que alcanza su mayor esplendor en los escritores del siglo XIX, hemos perdido la fe en el fenómeno estético y ya no podemos utilizar la condición de lo sublime como base para legitimar una ética.

El abuso de los juegos con lo inconmensurable por parte de los medios masivos de comunicación propios del siglo XX, ha convertido a lo sublime en un fenómeno publicitario, que si bien se apoya en las teorías románticas, no corresponde ya a la propuesta mítica prometéica original presente en *Ossian*. Gilbert Durand¹³⁴ señala algunas alteraciones importantes del mito fundamental del siglo XVIII cuando habla de un temor “teológico”¹³⁵ presente ya en el pensamiento kantiano que convierte “el fracaso del prometeísmo en casi patológico a finales del siglo XIX”.¹³⁶ Este temor, concebido por Durand como un terror hacia lo Absoluto, relativiza la condición de lo sublime y la hace depender de la ideología del momento, anulando así su potencial subversivo. En vez de atentar en contra de los límites establecidos y permitir el acceso a una mística secular, lo sublime se ve reducido a una especie de “slogan”, y se convierte en un instrumento

¹³⁴ Durand, 1993, pp. 44-45.

¹³⁵ Durand utiliza este término en el sentido en el que lo entiende Auguste Comte; como aquello que se refiere a lo Absoluto y a lo Trascendente. Durand, 1993, pp. 44-45.

¹³⁶ Durand, 1993, pp. 44-45.

propagandístico a partir de fórmulas poéticas definidas. De esta manera, lo sublime se inserta dentro del terreno del mercantilismo económico, mismo que, según Durand, está precedido por los mitos de Hermes y Dionisos que destronan a Prometeo como *Leitmotiv* del mito fundamental.

Esta alteración, llamada por Durand “el sobresalto desesperado de Prometeo”,¹³⁷ es el resultado de la confrontación del Absoluto romántico, basado en la unidad de la Naturaleza, con la relatividad de lo “artificial”, utilizada por pensadores y poetas como Charles Baudelaire o Rainer Maria Rilke para respaldar sus propuestas estéticas. En ellas, lo sublime se transmuta en un fenómeno agnóstico, cuyo valor metafísico se deriva de su condición de fetiche.¹³⁸

Nuestra *epistemé* de finales del siglo XIX, de la *belle époque*, es deliberadamente agnóstica, fanáticamente agnóstica. Anda vagabundeando de la forma y de las relaciones formales al hecho, y al llenado de éste por la historia. [...] expurga cualquier iconografía, cualquier alusión visionaria que vaya más allá de la constatación positivista o fenomenológica de los hechos [...]¹³⁹

Esta nueva visión socavó la fe depositada en la empatía concebida como un instrumento escatológico capaz de acceder a los tiempos originarios y convirtió a la estética en un espectáculo incapaz de sustentar una moral; lo que significó que el arte tuvo que

[...] renunciar a las garantías que le llegaban de su inserción en una tradición, por la cual los artistas construían los lugares y los objetos en los cuales se cumplía la incesante soldadura entre pasado y presente, entre viejo y nuevo, para hacer de la propia auto negación su única posibilidad de sobrevivencia.¹⁴⁰

¹³⁷ Durand, 1993, pp. 44-45.

¹³⁸ Giorgio Agamben explica que la raíz etimológica de la palabra portuguesa *feticco* es el término latino *factitius* que significa “artificial”. Agamben, 2001, p.76.

¹³⁹ Durand, 1993, p. 44.

¹⁴⁰ Agamben, 2001, p. 88.

Precisamente, la negación de pertenecer al mundo de “lo natural” permitió que los objetos alcanzaran un efecto de extrañamiento que, por un lado, puso de manifiesto su condición de insólitos, pero, por el otro, los despojó de su potencial legitimador ya que perdieron la facultad de generar una continuidad espacio-temporal. El mismo proceso de enajenación los arrancó de sus contextos tradicionales, los desarraigó, los convirtió en peregrinos y les otorgó la movilidad necesaria para habilitarlos como mercancías. La noción de lo sublime, lejos de desaparecer, se adaptó a las nuevas necesidades míticas; escapó a la dinámica del mercantilismo económico a través de un “aura” que Marx describe como el “carácter de fetiche de la mercancía”,¹⁴¹ que logró sustraerla de la “tiranía de lo económico y de la ideología del progreso”.¹⁴² Sin embargo, la misma “aura” que rodea la experiencia de lo sublime en esta nueva dinámica impide que el fenómeno se instaure como una potencialidad del imaginario para explorar los límites de lo tangible; la confina a un recetario poético alienado del proceso creador, que se explota política y socialmente para manipular los valores colectivos de una sociedad. La poesía, en este caso, se transmuta en una fórmula ritual dogmatizada que cancela la propuesta romántica del “yo” y convierte a lo sublime en una experiencia asumida desde un colectivo¹⁴³ que se torna anónimo en la medida en la que se desintegran las nociones de pueblo, etnia y sociedad.

Hoy en día relacionamos frecuentemente lo sublime con una grandilocuencia de lo cuantitativo, generado a partir de las nuevas tecnologías utilizadas por los medios masivos

¹⁴¹ Karl Marx reconoce en su obra *Das Kapital* que las mercancías adquieren un carácter místico, ajeno al valor de uso, que proviene de “una relación que media entre los productos y el trabajo colectivo de la sociedad”. Esta relación convierte a las mercancías en “objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos”. **Marx**, 1986, pp. 36-37.

¹⁴² **Agamben**, 2001, p. 87. Por esta razón, a pesar de ser “mercancía” lo sublime nunca adquiere un valor de uso, o un valor de cambio.

¹⁴³ Es precisamente Marx quien establece que “lo que convierte a los productos de trabajo en mercancía, en objetos físicamente metafísicos o en objetos sociales” es el intercambio social, y no la vivencia individual. Esta visión considera, por ende, que no hay metafísica que no se derive de la experiencia de “lo colectivo”.

de comunicación. Como ejemplo podemos citar las escenas bélicas de películas como *Troya* o *El Señor de los Anillos*, en donde aparecen filas interminables de ejércitos que por su condición numérica nos confrontan con lo inconmensurable de una manera muy diferente a la que postularon los románticos.

3.3 Ossian y la melancolía

Durante la segunda parte del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX, la melancolía se convirtió en el receptáculo por excelencia de la condición de lo poético. La también llamada “bilis negra” fue considerada tradicionalmente como aquel humor corporal cuyo desorden provoca euforias y sume a las personas en estados contemplativos, de depresión o de éxtasis. Su origen puede rastrearse hasta la época de la civilización griega, en la que la melancolía se concibió como parte constitutiva del ser y común a todos los humanos, por lo que ameritó ser incluida dentro del orden cósmico en forma de una proyección astral.

Al igual que los religiosos, los filósofos y los jugadores, los melancólicos eran considerados por los griegos hijos de Saturno y corrían el peligro de ser afectados por los males propios del planeta, especialmente si los astros se conjugaban en una forma determinada. Se decía entonces que les aquejaba una extraña tristeza paralizadora que los hacía irritables y que les exacerbaba la imaginación al grado de que podían perder la cordura y convertirse en presa de sus propias fantasías. Hipócrates (460-375 a.C.) consideraba este estado emocional como un síndrome clínico causado por una perturbación en el equilibrio humoral de las personas y el cual se analiza en este tratado denominado *Enfermedad Sagrada*. Sustenta ahí la tesis que las enfermedades mentales son el producto de la perversión de los humores y genera con ello un conflicto con la tradición anterior que

consideraba a los trastornos mentales como enfermedades divinas.¹⁴⁴ A pesar de que Hipócrates haya interpretado la patología del melancólico como un fenómeno fisiológico, la relación entre la melancolía y la esfera de lo divino persistió a través del tiempo de tal forma que, para el siglo XVIII, la bilis negra no sólo se confinó al campo de la medicina, sino que logró sustentar una religiosidad poética en la que el síntoma principal del melancólico, la tristeza, se exacerbó hasta lograr su exilio al ámbito de lo inefable.

La obra de Macpherson es un excelente ejemplo para ilustrar cómo la tristeza vivencial, experimentada por los personajes roza el límite de lo que es posible enunciar, rompe con el significado semántico tradicional y se revincula, como experiencia poética, a su significado primigenio a través del paradigma “the joy of grief”.¹⁴⁵

Tal y como sucede con muchos de los conceptos clave que definen la cultura europea, también la melancolía participa de la crisis cognitiva propia del siglo XVIII y se convierte en un sujeto más de remitificación. Los grandes teóricos y pensadores de la época retomaron el complejo simbólico inherente al fenómeno y abrieron la puerta a un sinnúmero de posibilidades interpretativas. No sólo figuró Hipócrates como fuente de la cultura griega, sino también Platón, y un texto atribuido a Aristóteles titulado *El hombre de genio y la melancolía* en el que se sostiene que los melancólicos son seres excepcionales que logran trascender el ámbito de lo humano gracias a una disposición natural al recogimiento y a la contemplación interior.¹⁴⁶ Aunque coincide con Hipócrates en cuanto a que la melancolía es una condición somática ocasionada por el desequilibrio de la bilis

¹⁴⁴ Los conceptos de la patología clásica planteados por Hipócrates se centran en la teoría de los cuatro humores: sangre, bilis, atrabilis y flema que corresponden a los cuatro elementos, con las cuatro cualidades y con las cuatro estaciones del año. Dentro de este sistema la melancolía equivalen a la noción atrabilis y se relaciona con el elemento tierra, la cualidad seca y con el otoño. **Hipócrates**, 1997, t. 2, pp. 91-117.

¹⁴⁵ “La alegría de la tristeza”. En el capítulo anterior mencionamos esta frase como la manera en la que el arrobamiento místico inherente a la condición de lo sublime se hace llevadero y disfrutable a través del fenómeno poético.

¹⁴⁶ **Herrera**, sitio web, 2002.

negra en el cuerpo, Aristóteles le confiere a esta categoría caracteres positivos como una fecundidad y una potencia creadora propias del genio de los grandes hombres.¹⁴⁷ Inaugura aquí una condición bipolar característica de la melancolía que la convierte en una especie de limbo ontológico a través del cual se pueden conocer los supremos misterios religiosos y que también conlleva el peligro de extraviar a las personas en el laberinto de sus fantasías.

El complejo simbólico aquilatado por los griegos alrededor de la melancolía se integró a la *epistemé* de Occidente y sufrió varios cambios en cuanto a su interpretación a lo largo del tiempo. Durante la Edad Media, por ejemplo, se fundió con la acidia¹⁴⁸, uno de los pecados originales que, según Agamben, se consideró por una antigua tradición hermenéutica como “el más letal de los vicios, el único para el cual no hay perdón posible”.

¹⁴⁹ Para los hermeneutas medievales se trata de un mal extremo que, por su gravedad, es capaz de eclipsar a los demás pecados capitales, lo que lo convierte en el pecado mortal por excelencia.

Entendida como una exacerbación de la soberbia, y considerada dentro del Cristianismo como el primer pecado original,¹⁵⁰ la acidia representa para la antigua tradición patrística un lastre que “se abate sobre las moradas de la vida espiritual” y que

¹⁴⁷ Giorgio Agamben menciona a Heráclito como una de las referencias claves para la interpretación del fenómeno poético y cita el siguiente *problemata* aristotélico: “¿Porqué los hombres que se han distinguido en la filosofía, la vida pública, en la poesía y en las artes son melancólicos y algunos hasta el punto de sufrir los morbos que vienen de la bilis negra?”. Agamben, 2001, pp. 38,39.

¹⁴⁸ Agamben aclara en una nota de pie de página que en la tradición patrística antigua no existían siete sino ocho pecados capitales que según la enumeración de Casiano fueron: la gula, la lujuria, la avaricia, la ira, la tristitia (tristeza), la acidia, la cenodoxia y la soberbia; y que a fines de la Edad Media la tristitia (tristeza) se funde con la acidia y los pecados asumen el orden que encontramos en las representaciones alegóricas del Giotto y del Bosco. Agamben, 2001, pp. 23-24.

¹⁴⁹ Agamben, 2001, p. 24.

¹⁵⁰ La soberbia es considerada como el pecado capital que provocó la Caída. Fue cometido por Luzbel y está íntimamente relacionado con lo primigenio, ya que se considera el origen de todos los pecados posibles. La acedia, en cambio, es el pecado por excelencia de los caídos quienes añoran recuperar la condición primigenia perdida y se rebelan ante la realidad que les tocó vivir. El caído atenta aquí en contra del castigo divino pues trata de alcanzar lo inalcanzable a través de su imaginación. Explora así sus propios límites y exagera su soberbia con la finalidad de escapar a la condena que le fue impuesta por Dios.

resulta ser “peor que la peste que infecta los castillos, las villas y los palacios de la ciudad del mundo”.¹⁵¹ El mal se manifiesta como una crisis de fe durante la cual, ante la certeza de estar condenado, el acedioso se niega a reconocer su trascendencia potencial y se “hunde complacientemente en la propia ruina, como si nada, ni siquiera la gracia divina, pudiera salvarlo”.¹⁵² La desesperanza que siente el afectado es, en este caso, un producto de su imaginación y anula la promesa de redención propia del Cristianismo. Pertenece al mundo de la fantasía hacia el cual el acedioso se ve seducido y llevado al borde de la locura empujado por la añoranza de aquello que está ausente. En la actualidad los psicólogos y los psiquiatras interpretan a la melancolía como un estado depresivo, inherente a todo ser humano que, si se acentúa demasiado, se convierte en una enfermedad de la psique que puede llevar al individuo a la locura o a la muerte.

Dentro del contexto de la obra de Macpherson, en donde no existe prácticamente la intervención de divinidad alguna, el desahucio al que están expuestos los personajes deja de ser un producto del imaginario y se convierte en una realidad ineludible instaurada por las leyes naturales. El desequilibrio humoral del melancólico, por ende, es experimentado no como una desgracia, sino como una bendición. En lugar de considerarse como un lastre, la melancolía adquiere dimensiones redentoras: estimula una actitud reflexiva y de introspección necesaria para cultivar la empatía que fundamenta una ética nueva en la que la sensibilidad es considerada la virtud humana originaria por excelencia. En la obra de Macpherson, la repetición rítmica de las imágenes asociadas a esta condición saturnina, como por ejemplo el momento del ocaso, la luna de otoño y el mar embravecido, genera un

¹⁵¹ Agamben, 2001, p. 23.

¹⁵² Agamben, 2001, p.27.

ámbito de ensoñación amorosa en donde lo poético se concibe como un umbral hacia lo numinoso.

Para contrarrestar los aspectos negativos de la melancolía y para habilitarla como un instrumento ético eficiente, Macpherson presenta un personaje primigenio, análogo al salvaje de los Ilustrados, cuyo natural incluye un refinamiento en el ámbito sentimental que lo faculta para experimentar ternura y compasión; un salvaje capaz de conmoverse hasta las lágrimas ante la pérdida de un amor e, incluso, ante el dolor de su propio enemigo. Con ello Macpherson justifica que, a diferencia de lo que se pensaba tradicionalmente, la melancolía es una de las virtudes primeras y originarias de la condición del hombre que temple su ego y lo convierte en un ser valioso tanto a nivel moral como estético. Así la melancolía funciona como un punto de enlace entre la razón y el sentimiento y permite que se manifieste la parte exquisita de la condición humana. Ésta únicamente puede aflorar si el héroe se abstrae de la acción y se permite entrar dentro de una temporalidad ajena a la que le tocó vivir, una temporalidad anímica en la que el recuerdo se transmuta en un umbral hacia el silencio de los ya ausentes. Es entonces cuando los sonidos inherentes a los fenómenos naturales se convierten en la voz del Pasado, donde el silbido del viento y el susurro de la voz de la amada muerta se abisman en la imprecisión de la metáfora: “She speaks: but how weak her voice! Like the breeze in the reeds of a pool”.¹⁵³

Durante el siglo XVIII, la melancolía se convirtió en una herramienta para mitigar la fuerza bruta implícita en las acciones bélicas, no para evadirse de la violencia, sino para acceder a un estado reflexivo capaz de instaurar un canal de comunicación con el mundo del “no ser”. Se alimenta de lo transcurrido, o bien, de lo que pudo haber sido, y se vincula a una condición ontológica negativa en la que la ausencia garantiza que las cosas sean

perennemente inaccesibles. El melancólico, por consiguiente, se desprende del mundo de lo tangible y se abandona al deseo. Es este mismo deseo, convertido en añoranza, el que obliga a los personajes de Ossian a buscar el orden de las cosas en la topología de una irrealidad que se concibe como perteneciente a un tiempo primigenio que, por ser parte del tiempo histórico, reclama su derecho a ser “Verdad”. Hans Georg Gadamer plantea en su obra *Mito y Razón* que es precisamente el tiempo histórico remoto, entendido como un tiempo original, el que permite que lo mítico porte una verdad propia y pueda sustraerse a las explicaciones racionales, sin que por ello pierda seriedad.¹⁵⁴ En este caso la melancolía se erige como un puente hacia una negatividad absoluta que le confiere al tiempo originario (ausente) una esencia fantasmal, que le permite adquirir forma y sentido a través de la palabra poética: se puede rescatar al “Origen” de la indefinición del olvido, porque la melancolía le otorga a la palabra poética la posibilidad de convertirse en una “epifanía de lo inasible”.¹⁵⁵

El *humor negro* pone en juego las categorías ontológicas. A través de una estética del nombrar, le otorga una presencia a lo ausente y contrapone así lo poético a la razón ilustrada que deriva su “Verdad” de una Naturaleza manifiesta y sujeta a comprobaciones empíricas. A pesar de ser producto de la reflexión razonada y de estar íntimamente ligada al mundo de lo natural, la poesía melancólica se ve desposeída de la materialidad de los objetos con los que se relaciona y le resulta imposible aprehender el vacío y la carencia a

¹⁵⁴ “Pero la relación entre mito y razón es tanto más un problema romántico. Los acentos son completamente distintos si por “romanticismo” entendemos todo pensamiento que cuenta con la posibilidad de que el verdadero orden de las cosas no es hoy o será alguna vez, sino que ha sido en otro tiempo y que, de la misma manera, el conocimiento de hoy o de mañana no alcanza las verdades que en otro tiempo fueron sabidas. El mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo. En vez de ser ridiculizado como mentira de curas, o como cuento de viejas, el mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio”. Gadamer, 1997, p. 15.

¹⁵⁵ Con este término Agamben describe el espacio que abre la Acidia, uno de los pecados capitales relacionado con la patología del melancólico. G. Agamben, 2001, p. 35.

través de las facultades del juicio, por lo que recurre al ámbito de lo imaginario. Legitima su veracidad haciendo énfasis en aquellos sentimientos y en aquellas emociones que cree capaces de generar empatías. Con el fin de corroborar su pertenencia al mito fundamental vigente, el fenómeno poético se inserta dentro del plano de lo vivencial y se hermana con el mundo de lo tangible mediante analogías descriptivas y correspondencias metafóricas. Así, por ejemplo, Hugh Blair habla de las descripciones en *Ossian* de la siguiente manera:

Pero un verdadero poeta nos hace imaginar, lo vemos (el objeto descrito) delante de nuestros ojos: atrapa los rasgos distintivos; lo provee de los colores de la vida y de la realidad; lo coloca en una luz de tal manera que un pintor podría copiarlo. Este talento afortunado se debe principalmente a una imaginación viva, que primero recibe una fuerte impresión del objeto; y luego transmite esa impresión en su plena fuerza a la imaginación de otros, mediante una selección adecuada de las principales circunstancias pictóricas utilizadas en su descripción.¹⁵⁶

Como podemos deducir, la imaginación poética se relacionó en la Europa del siglo XVIII con la imitación de la Naturaleza y escapó así a las connotaciones de mentira o de falsedad. Conjurar imágenes a través de la palabra que tuviesen un equivalente dentro del mundo de lo “real” equivalía a “enunciar la voz de la Naturaleza”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ “But a true poet makes us imagine we see it (the object described) before our eyes: he catches the distinguishing features; he gives it the colours of life and reality; he places it in such a light that a painter could copy after him. This happy talent is chiefly owing to a lively imagination, which first receives a strong impression of the object; and then, by a proper selection of capital picturesque circumstances employed in describing it, transmits that impression in its full force to the imagination of others”. Blair citado **Rizza**, 1991, p. 138.

¹⁵⁷ Blair elaboró el siguiente cuestionario para indagar si Ossian era realmente un poeta: “But has he the spirit, the fire, the inspiration of a poet? Does he utter the voice of nature? Does he elevate by his sentiments? Does he interest by his descriptions? Does he paint to the heart as well as to the fancy? Does he make his readers glow, and tremble, and weep? These are the characteristics of true poetry. (Pero tiene el fuego, la inspiración, de un poeta? ¿Enuncia la voz de la naturaleza? ¿Eleva con sus sentimientos? ¿Genera interés con sus descripciones? ¿Pinta hacia el corazón al igual que hacia la fantasía? ¿Encandee a sus lectores, los hace temblar y llorar? Estas son características de un verdadero poeta. No queda claro qué es lo que se entendía exactamente bajo este término. Steve Rizza lo interpreta como “placer estético”.) Blair citado **Rizza**, 1991, p. 137. Hay una dificultad evidente en cuanto a la palabra “fancy” cuya connotaciones exactas no son traducibles. En Alemania se traduce por “Einbildungskraft” y no por “Phantasie”, que en inglés equivaldría al término “imagination”. Sin embargo, en español, “fancy” se traduce como “fantasía”, por lo que resulta fácil confundir los términos.

A pesar de que durante la Ilustración se manejó el concepto grecolatino de *mimesis* como una especie de canon para las manifestaciones artísticas, es evidente que el significado del mismo no puede equipararse con lo que se entendía en épocas anteriores porque el significado semántico de muchos de los términos que la cultura occidental hereda de Grecia no puede aplicarse en su contenido original, dado que el contexto no es el mismo. Así, el concepto de *mimesis* en algunos pensadores del siglo XVIII no se aplica a un modelo en particular, sino que se refiere a imitar el potencial creador inherente a la Naturaleza. Particularmente en *Ossian*, la imitación de la Naturaleza no es el producto de una observación fenomenológica, ni delata una intención de adherirse a un mundo ideal – como en las propuestas platónicas-, pues obedece a una nostalgia por lo inmanente. Remite a la imitación de aquello que finalmente le es inaccesible como el hijo caído en batalla, o como la amada muerta y, por lo tanto, nos transporta hacia una región de lo inmaterial que nos invita a permanecer “como si ésta fuera realidad”.¹⁵⁸

La diferencia entre los héroes del mundo grecolatino y los personajes de *Ossian* radica en que los primeros no se vinculan con el estado melancólico y, por consiguiente, tampoco se exponen a los peligros propios de este trastorno. En la *Ilíada* existe una clara distinción entre realidad y fantasía y jamás se confunden las categorías ontológicas establecidas: el mundo de los dioses, el de los vivos y el de los muertos son divisiones contundentes que no se ven afectadas por los estados de ánimo o por la facultad de juicio de los protagonistas. Cuando Héctor aparece después de su muerte en la *Ilíada*, por ejemplo, sigue siendo en esencia Héctor, pues guarda tanto su vigor de guerrero como las huellas de su derrota -Eneas lo reconoce de inmediato-, mientras que los héroes ossiánicos se

¹⁵⁸ “to dwell among his objects as if they were real”. (Permanecer entre sus objetos como si fueran reales) Blair citado **Rizza**, 1991, p. 139.

desvanecen y se integran a la Naturaleza; cuando éstos se manifiestan, el personaje que los ve nunca puede estar seguro si es una aparición real o sólo el producto de una imaginación exacerbada por la melancolía..¹⁵⁹ Las fronteras que borra Macpherson a través de las metáforas funden lo real y lo espectral, lo natural y lo imaginario hasta romper con la confiabilidad de la experiencia empírica. En una cita a pie de página en *Temora* el propio Macpherson explica que:

La condición tenebrosa de los paisajes a su alrededor fue capaz de engendrar esa disposición melancólica de la mente que recibe con mayor facilidad impresiones del tipo insólito y supernatural. No es un milagro que hayan pensado haber oído la *voz de los muertos* si se dormían de este oscuro humor y si los ruidos de los elementos irrumpían en sus sueños. La *voz de los muertos*, sin embargo, quizás no haya sido más que un silbido agudo del viento a través de un árbol viejo o de las fisuras de una roca vecina.¹⁶⁰

Resulta importante recalcar aquí que, a pesar de que lo espectral es interpretado por Macpherson como un posible error de juicio, no pierde su veracidad si lo trasladamos al ámbito poético. Son los propios ruidos de la Naturaleza los que permiten evocar, en su negatividad, la presencia de personajes difuntos. En conjunción con la imaginación poética, estos sonidos inauguran una escatología que pone de manifiesto la naturaleza del hombre. Sin jamás aseverar que existan fantasmas en “el mundo de lo real”, Hugh Blair explica el fenómeno de lo espectral como parte de una credulidad primigenia universal que no hace más que mostrarnos la verdadera condición de lo humano. Para él, Ossian estaba

¹⁵⁹ En su libro *The Sublime Savage*, Fiona Stafford plantea que la distinción más importante que existe entre los personajes de los clásicos grecolatinos y los de Macpherson es una cualidad etérea que sugiere un ámbito metafísico espectral muy particular. “Crugal’s appearance may be less dramatic than Hector’s, but it is certainly more ghostly, and this ethereal quality is perhaps the most distinctive aspect of Macpherson’s work”. (La aparición de Crugal puede ser menos dramática que la de Héctor, pero es decididamente más espectral, y su calidad etérea es quizás el aspecto más distintivo de la obra de Macpherson). **Stafford**, 1988, p. 139.

¹⁶⁰ “The gloominess of the scenes around them was apt to beget that melancholy disposition of mind, which most readily receives impressions of the extraordinary and supernatural kind. Falling asleep in this gloomy mood, and their dreams being disturbed by the noise of the elements around, it is no matter of wonder, that they thought they heard the *voice of the dead*. This *voice of the dead*, however, was, perhaps, no more than a shriller whistle of the wind in an old tree, or in the chinks of a neighboring rock”. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 502.

convencido de la existencia de fantasmas no porque ya flaquearan sus facultades mentales, sino porque era una creencia que compartían todas las sociedades primitivas:

Es una gran ventaja para la mitología de Ossian, que no sea una mitología local y confinada a una temporalidad específica, como la de la mayoría de los demás poetas antiguos; ésta tiende a parecerse ridícula cuando mueren las supersticiones que la sustentan. La mitología de Ossian es, por decirlo de alguna manera, la mitología de la naturaleza humana; pues está sustentada en lo que es creencia popular para todas las edades, todos los países y todas las formas religiosas en cuanto a la aparición de los espíritus de los difuntos.¹⁶¹

La relación entre la voz de la Naturaleza y la memoria de lo ausente, que Blair señala como una característica universal inherente a lo humano, hace posible acceder a un mundo fantasmagórico cuya cercanía con los fenómenos naturales no cancela nunca una explicación racional: a causa de la melancolía, la Naturaleza misma sufre un proceso de enajenación en el que los objetos dejan de coincidir con sus apariencias y en el que las experiencias empíricas son trastocadas por una imaginación febril que las transmuta en vivencias oníricas. En vez de ser un “catálogo- razonado-de –los- datos- experimentables”,¹⁶² el mundo de lo natural se convierte en algo inquietante (unheimlich) en un umbral hacia un tiempo perdido o hacia un ámbito interior, que permite entrar en consonancia con el Cosmos desde el campo de lo sentimental. Macpherson borra deliberadamente las fronteras entre lo real y lo fantástico, entre el mundo de los muertos y las imágenes producto del recuerdo y de la memoria, con el fin de hermanar razón y sentimiento dentro de una indefinición ontológica que pudiese conducirnos a la experiencia de lo Absoluto. El lazo que une a los fenómenos naturales con la imaginación en la obra de Macpherson pone en

¹⁶¹ “It is a great advantage of Ossian’s mythology, that it is not local and temporary, like that of most other ancient poets; which of course is apt to seem ridiculous, after the superstitions have passed away on which it is founded. Ossian’s mythology is, to speak so, the mythology of human nature; for it is founded on what has been the popular belief in all ages and countries, and under all forms of religion, concerning the appearances of departed spirits”. Blair, citado por **Rizza** 1991, pp.140-141.

¹⁶² **Béguin**, 1956, p. 26.

evidencia que, durante el siglo XVIII, se privilegiaban las explicaciones fisiológicas a las metafísicas, y que los fenómenos psíquicos, identificados con el alma, no podían interpretarse únicamente desde la perspectiva religiosa como una fuerza vital autónoma.

Los sentimientos, los sueños y los delirios formaban parte de un mecanismo universal en el que se entrecruzaban y relacionaban todas las experiencias, tanto interiores como exteriores. La melancolía, por ende, nunca se separó de las teorías de los humores. A diferencia de los espectros griegos que pertenecen al Hades, los fantasmas en *Ossian* son productos de un trastorno humoral, que exagera el deseo y borra las fronteras entre la memoria y la imaginación. Posiblemente sólo consecuencia de un fenómeno psicológico, los espíritus de los muertos que aparecen en *Ossian* son evocaciones del recuerdo, sombras de lo que alguna vez fueron en vida. Aparecen siempre rodeados por un halo de niebla que destruye toda valoración objetiva posible y los convierte en visiones etéreas cuya debilidad contrasta con el vigor inherente a la Naturaleza que se apodera de su fortaleza heroica y hace manifiesta su impotencia:

From the wood-skirted waters of Lego, ascend, at times, grey- bosomed mists, when the gates of the west are closed on the sun's eagle eye. Wide, over Lara's stream, is poured the vapour dark and deep: the moon, like a dim shield, is swimming thro' its folds. With this, clothe the spirits of old their sudden gestures on the wind, when they stride, from blast to blast, along the dusky face of the night. Often blended with the gale, to some warrior's grave, they roll the mist, a gray dwelling to his ghost, until the songs arise.¹⁶³

El desorden psíquico, ocasionado por la melancolía, genera una obsesión por lo ausente en los protagonistas que carga al paisaje de emociones personales derivadas de las

¹⁶³“ Cuando las puertas del Poniente se sustraen al ojo de águila del sol, asciende en ocasiones un vaho gris de las aguas de Lego, bordeadas de madera . Profundo y oscuro, el vapor se esparce amplio sobre la corriente de Lara; la luna, cual pálido escudo, nada a través de sus pliegues. Con esto atavían los espíritus del pasado sus repentinos gestos sobre el viento, cuando saltan de ráfaga en ráfaga sobre la lúgubre cara de la noche. Combinándolo con el vendaval, hacen rodar el vaho hacia la tumba de algún guerrero, y se posan grises sobre su espíritu, hasta que surjan los cantos”. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 279.

vivencias del pasado. La condición de lo fantasmal, por ende, no sólo participa de las fuerzas de la Naturaleza, sino que se contagia del estado de ánimo de Ossian, quien puede interpretarse como un umbral hacia la Nada. Macpherson nos lo presenta como el último de su estirpe, por lo que su obsesión por la ausencia no puede proyectarse hacia el futuro y se torna estéril y mórbida. Ossian vuelve sobre sus propios pasos a sabiendas de que en vano canta las hazañas de los muertos, pues él mismo se convertirá en memoria y se desvanecerá en el viento. El pathos se acentúa hacia el infinito porque, a través del crisol de la melancolía, no sólo el bardo, sino también el paisaje y los espectros participan de una condición límite -entre el ser y el no ser-, que ofusca las facultades del juicio y obliga tanto a los personajes como a los lectores a encontrar alternativas gnoseológicas a la “razón”, que se consideraba hasta entonces como el instrumento primordial para llegar a la Verdad. Estas alternativas se expresaron a través de las antítesis metafóricas de la luz y pusieron de manifiesto la inclinación de la época por encontrar en lo oscuro una “*fuera formadora*”¹⁶⁴ que legitimara las pasiones como disyuntivas válidas para fundamentar un punto de partida capaz de unir tanto las propuestas racionales objetivas como las sentimentales subjetivas. La *bilis negra*, por consecuencia, se enarboló como “la enfermedad de la época” y todo lo asociado con ella se interpretó como un posible umbral hacia una unidad cósmica.

Decididamente, Macpherson no fue el creador de esta disyuntiva, pero logró recoger las inquietudes de la época en su obra, por lo que resulta fácil postularlo como el heraldo de los románticos. Toda su obra destila melancolía. El dolor, la decrepitud y la ceguera, que caracterizan a Ossian, lo acercan a una propuesta beático-contemplativa, maldita, porque en lugar de adscribirse a las metáforas de la luz como en las tradiciones judeo-cristianas, se apoya en las fantasías de las tinieblas y alimenta la nostalgia por lo

¹⁶⁴ Franzini, 2000, p. 51.

irrecuperable. En las imágenes que proyecta, la épica ossiánica atenta en contra del sentido simbólico tradicional de personajes y situaciones; cuestiona con ello la dimensión ontológica de todo el universo. Desde la penumbra de lo impreciso, la muerte se convertirá en la única referencia absoluta, por lo que Macpherson presenta un mundo cuyo valor sólo se justifica en la medida en que afirma su propia pérdida, y en donde la pasión erótica sólo adquiere valor si se transmuta en añoranza. Es precisamente esta añoranza pasional la que convierte la impotencia de lo irremediamente perdido en una mística poética: la permanencia de lo ausente está garantizada por la melancolía que, a diferencia de los arrebatos pasionales, se concibe como una resistencia a lo efímero, y da al instante una duración que, por ser ficticia, se torna mórbida. Con ello el devenir adquiere las dimensiones de un epitafio: contagiado por la melancolía, el presente mismo se transfigura en una anacronía del recuerdo, dentro de la que “lo ya acontecido” castra la potencialidad de lo heroico. La inspiración que Ossian deriva de las hazañas de sus antepasados, sólo sirve para poner en evidencia la extensión de su ruina:

Often I have fought, and often won in battles of the spear. But blind, and tearful, and forlorn, I now walk with little men. O Fingal, with thy race of battle I now behold thee not”.¹⁶⁵

Whoever would have told me, lovely maid, when then I strove in battle; that blind, forsaken, and forlorn I now should pass the night; firm ought his mail to have been, and unmatched his arm in battle.¹⁶⁶

Incapaz de cruzar el umbral hacia la trascendencia, esta inspiración se convierte en una tortura anímica cuya fuerza destructiva adquiere dimensiones apocalípticas. El aspecto

¹⁶⁵ “Muchas veces he luchado y muchas veces he vencido en las batallas de la lanza; pero ciego, y lloroso, y triste camino ahora con hombres pequeños. Oh, Fingal con tu raza de guerra, ahora no te contemplo”. Mapherson, en **Gaskill**, 1996, p. 79.

¹⁶⁶ “Quien me hubiera dicho, bella niña, cuando entonces me esforzaba en la batalla que ciego, maldito y triste ahora debía pasar la noche; firme debió haber sido su mensaje y sin rival su brazo en la batalla”. Mapherson, en **Gaskill**, 1996, p. 84.

devastador del fenómeno melancólico en *Ossian* fue interpretado como un síntoma de decadencia por algunos intelectuales, como por ejemplo, William Hazlitt, quien hace la siguiente comparación entre la poesía homérica y la ossiánica:

Así como Homero es el primer vigor y la lozanía de la poesía, Ossian es la decadencia. Sólo vive en la memoria y el arrepentimiento del pasado. Hay una impresión que nos transmite con más contundencia que los demás poetas, a saber, la sensación de la privación, la pérdida de todas las cosas, de amigos, del buen nombre, del la patria -hasta está sin Dios en el mundo. Sólo conversa con los espíritus de los que ya partieron; con las nubes silenciosas sin movimiento[...] El sentimiento de una desolación melancólica, de la pérdida de la sal y la pimienta de la existencia, de la aniquilación de la sustancia, y del aferrarse a la sombra de todas las cosas en un abrazo falso, es perfecto aquí[...] Si realmente fuera posible demostrar que este escritor no era nada, sería tan sólo otro instante de la mutabilidad, otro espacio en blanco, otro vacío dejado en el corazón, otra confirmación de aquel sentimiento que lo hace quejarse con tanta frecuencia, “sigan rodando ustedes, oscuros años pardos, no le traen alegría a Ossian sobre sus alas”.¹⁶⁷

Y, sin embargo, esta desolación aterradora, propia de la melancolía, conlleva la posibilidad de un placer siniestro: el horror y el sufrimiento provocados por la desesperanza no pueden instaurarse como una vivencia de lo real, pues son cómplices de la situación límite que inauguran. Víctimas del limbo ontológico que ellos mismos sustentan, se debilitan, se convierten en ficción y pierden su poder devastador. Atenuada por su condición fantasmal, la desolación se torna soportable e instaura un ámbito que hace posible la coexistencia armoniosa de las pasiones y la razón; un ámbito de lo cualitativo en

¹⁶⁷ “As Homer is the first vigour and lustihed, Ossian is the decay and old age of poetry. He lives only in recollection and regret of the past. There is one impression which he conveys more entirely than all other poets, namely, the sense of privation, the loss of all things, of friends, of good name, of country- he is even without God in the world. He converses only with the spirits of the departed; with the motionless and silent clouds[...] The feeling of cheerless desolation, of the loss of the pith and sap of existence, of the annihilation of the substance, and the clinging to the shadow of all things as in a mock- embrace, is here perfect[...] If it were indeed possible to show that this writer was nothing, it only be another instance of mutability, another blank made, another void left in the heart, another confirmation of that feeling which makes him so often complain, ‘Roll on, ye dark brown years, ye bring no joy on your wings to Ossian!’” Hazlitt, citado por **Stafford**, 1988, p. 149.

el que puedan dialogar las experiencias empíricas y las reflexiones teóricas y en el que la realidad y la verdad se hermanan en “un único contexto *expresivo*”.¹⁶⁸

En oposición a la heroicidad clásica, que se deriva de las hazañas de los protagonistas, la grandeza de los personajes en *Ossian* radica en la facultad que tienen para evadirse del Presente, pues no las hazañas, sino sus memorias son las que permiten el acceso a la experiencia límite que los convierte en titanes. En una referencia a Lord Byron, Matthew Arnold reconoce que la condición de lo titánico del mundo celta se manifiesta a través de su apasionada rebeldía ante el despotismo de los hechos.¹⁶⁹ Por ser inclementes y fríos, los hechos por sí mismos no pueden “tocar el corazón”¹⁷⁰ del ser humano y conllevan una condena que sólo la melancolía hace llevadera transformándola en poesía. La experiencia poética se convierte así en la única fórmula capaz de mantener la vigencia y garantizar la continuidad de las hazañas heroicas: los hechos de los que se derivan las vivencias trágicas de los personajes ossiánicos se cargan de un *pathos de lo siniestro*, porque para poder ser valoradas como grandes deberán pertenecer a lo que está irremediablemente perdido:

For never more shall I be renowned among the mighty in the land. I am like a beam that has shone; like a mist that fled away, when the blast of the morning came, and brightened the shaggy side of the hill. Connal talk of arms no more: departed is my fame.¹⁷¹

¹⁶⁸ Franzini, 2000, p. 118.

¹⁶⁹ “There is the Titanism of the Celt, his passionate, turbulent, indomitable reaction against the despotism of fact; and of whom does it remind us so much as of Byron?” Arnold, citado por Stafford, 1991, p. 66. Lo celta en Arnold hace referencia a las concepciones de esta cultura presentes en la obra de Macpherson, y no a las tradiciones orales o a los manuscritos celtas medievales en los que lo heroico no coincide con la condición de lo melancólico propia del siglo XVIII.

¹⁷⁰ Hugh Blair califica la épica ossiánica como *The Poetry of the Heart*. Blair, 1996, p. 356.

¹⁷¹ “Pues nunca más seré renombrado entre los poderosos de esta tierra. Soy como un rayo que ya brilló, como una bruma que huyó cuando la ráfaga de la mañana llegó e iluminó el lado de la maleza en la colina. Connal, no hables ya de las armas: mi fama ha partido”. Macpherson en Gaskill, 1996, p. 88.

La incapacidad para cambiar lo *ya acontecido*, propia de la condición heroica de *Ossian*, revela a los protagonistas su infinita impotencia y hace de la melancolía una modalidad de lo *sublime*, o si se quiere, hace de lo sublime una modalidad de la melancolía: desde el vértice de la desesperanza la palabra poética instaaura ausencias que se interponen entre el mundo de lo real y el del deseo; ausencias que fomentan vivencias ambiguas y que subvierten el orden de lo establecido. En *Ossian* esta condición de lo negativo provoca en el lector una sensación de horror que se convierte en disfrutable, en la medida en que ya no conlleva peligro real alguno, porque es siempre el producto de acontecimientos ya consumados. La contundencia de los hechos narrados es afectada por la parcialidad propia de lo poético que genera en ella una aporía irresoluble que la debilita y la convierte en un objeto inagotable del deseo: al interior de la negatividad instaurada por la melancolía, lo perdido se equipara con lo utópico y ambos pueden ser poseídos a través del simple *ser nombrados*. En *Ossian*, la poesía se convierte en la gran redentora. Rescata del olvido las sombras de un tiempo utópico-arcaico y le permite al bardo apoderarse de ellas, con el fin de contrarrestar, a través del imaginario, la carencia ontológica que las hace impotentes.

Enunciada al compás del arpa de Malvina,¹⁷² la pérdida no sólo se hace soportable, sino que accede a las delicias de lo sublime. “La pérdida”, diría en alguna ocasión Rainer María Rilke, “por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición- esta vez toda interior- y mucho más intensa”.¹⁷³ *Ossian* invoca la voz de los años transcurridos para hacer suya la fugacidad de otros tiempos:

¹⁷² Cabe recordar que en la obra de Macpherson, Malvina es la nuera viuda de Ossian quien lo acompaña en su soledad. A diferencia del bardo ciego, ella es una mujer joven que, por azares del destino, está condenada a ser también la última mujer de su estirpe.

¹⁷³ Rilke, citado por **Agamben**, 2002, p. 21.

Son of Alpin, strike the string. Is there ought of joy in the harp? Pour it then, on the soul of Ossian: it is folded in mist.- I hear thee, O bard, in my night. But cease the lightly- trembling sound. The joy of grief belongs to Ossian, amidst his dark brown years.¹⁷⁴

Ossian se convierte así en aquel titán que ha logrado arrebatarle al tiempo la condena de lo efímero y distiende la brevedad del instante para hacer de su muerte una vivencia. Poseedor de - pero a la vez poseído por- el desarrollo natural del devenir y ahíto de tiempo Ossian logra arrancarle el placer a lo ya acontecido :

My soul is full of other times, the joy of my youth returns. Thus the sun appears in the west, after the steps of his brightness has moved behind a storm; the green hills lift their dewy heads; the blue streams rejoice in the vale. The aged hero comes forth on his staff, and his gray hair glitters in the beam.¹⁷⁵

Pero la voz del bardo es frágil e inconstante:¹⁷⁶ fractura el canto, lo convierte en sollozo y afecta la continuidad del fenómeno de lo poético de tal manera que no instaura nada. La aparición del héroe anciano es interrumpida por un punto y aparte seguido por una frase de interrogación que pone en duda la veracidad de la escena y la convierte en una probable quimera, producto de la patología melancólica que afecta al personaje:

Dost thou behold, son of the rock, a shield in Ossian's hall? It is marked with the strokes of battle; and the brightness of the bosses has failed. That shield the great Duntharmo bore, the chief of streamy Teutha.¹⁷⁷

¹⁷⁴ “Hijo de Alpin, toca la cuerda. ¿Hay algo de alegría en el arpa? Derrámalo pues, sobre el alma de Ossian: está envuelto en bruma.- Yo te escucho, oh Bardo, en mi noche. Pero calla este sonido de vibraciones ligeras. La alegría en el dolor pertenece a Ossian, en medio de sus años oscuros- marrón”. Macpherson en **Gaskill**, 1996, p. 283.

¹⁷⁵ “Mi alma está plena de otros tiempos, retorna la alegría de mi juventud. Así aparece el sol en el Poniente, después de conducir su luminosidad por detrás de la tormenta, las verdes colinas levantan sus cabezas cubiertas de rocío, los torrentes azules se regocijan en el valle. Surge el héroe envejecido apoyado en su bastón y su cabellera gris resplandece en el rayo”. Macpherson en **Gaskill**, 1996, p.171.

¹⁷⁶ Ver el capítulo de “Ossian y la noción de lo sublime” en este trabajo.

¹⁷⁷ “¿ Qué a caso no miras, hijo de la roca, un escudo en la sala de Ossian? Está marcado con los golpes de batalla; y el brillo de su repujado se ha apagado. Este escudo lo portaba el gran Duntharmo el jefe de la irrigada Teutha. Macpherson en **Gaskill**, 1996,.

De la misma manera en la que los fantasmas no son nunca disipados mediante una explicación racional y permiten siempre una interpretación sobrenatural, las visiones de Ossian se mueven entre el recuerdo de “lo realmente acontecido” y el delirio de un moribundo. La cercanía de la muerte ocasiona que la melancolía se exacerbe hasta convertirse en un espejo, narciso, en la complacencia del “yo” que, impotente, sucumbe ante lo irrevocable. Decrépito y débil, Ossian se regodea en el luto de su propia tristeza:

There is a joy of grief when peace dwells in the breast of the sad. But sorrow wastes the mournful, O daughter of Toscar, and their days are few. They fall away, like the flower on which the sun looks in his strength after the mildew has passed over it, and its head is heavy with the drops of the night. Attend to the tale of Ossian, O maid; he remembers the days of his youth !¹⁷⁸

El letargo melancólico desde el cual canta el bardo, acorta la distancia antagónica entre el dolor y el placer, entre la alegría y la tristeza; seduce la soledad y la obliga a poblarse de fantasmas que no sólo son las voces de sus ancestros, sino que son parte de la realidad del paisaje. Los espectros adquieren así una cualidad tangible, se vinculan al mundo de lo material y hacen de la Naturaleza una dimensión espiritual. La convierten en la frontera hacia lo “primigenio”, hacia aquel punto unificador perdido, del que emana el Cosmos.

Esta particular condición de lo heroico no está presente ni en la *Iliada* ni en los poemas celtas tradicionales; inaugura una estética basada en la evocación de la memoria que se ancla en la nostalgia por lo no vivido. La condición de lo negativo abre aquí un abismo hacia lo que Blumenberg ha llamado “el caos de lo innominado”¹⁷⁹; hacia una

¹⁷⁸“Hay una alegría en el dolor cuando la paz mora dentro del pecho de los tristes: Pero la pena desperdicia a los dolientes, oh, hija de Toscar, y sus días son pocos. Se marchitan como la flor con la cabeza pesada por las gotas de la noche, después de haber sido atacada por el moho, a la que mira el sol en su vigor. Escucha el relato de Ossian, oh doncella, él recuerda los días de su juventud.” Macpherson en **Gaskill**, 1996, p. 187.

¹⁷⁹ **Blumenberg**, 1996, p. 41.

sombra de lo primigenio a partir de la cual es posible recuperar la “arcaica extrañeza del mundo”.¹⁸⁰ Obligada siempre a rozar la frontera con la Nada, esta nueva estética dilata el sentido tradicional de lo trágico hasta convertirlo en catástrofe que devela la fragilidad, no sólo de la vida humana, sino del orden cósmico: Ossian, “el último de su estirpe”, condena al devenir a una poética del Pasado y lo convierte en su prisionero. Se auto erige así como corolario de una temporalidad cautiva, receptáculo de un infinito, que le revela su intimidad, pero que a la vez lo encadena al mundo de lo exterior y lo hace tomar conciencia de su propia finitud.¹⁸¹

A diferencia de los protagonistas de la épica griega que se asumen como parte de una continuidad cósmica que rebasa sus vidas, la muerte en *Ossian* se concibe como terminal y, por ende, es análoga a los actos fundacionales en el sentido que comparte con ellos una contundencia que la convierte en acceso absoluto hacia lo inefable. Por ejemplo, al borde de la muerte e imposibilitado para hacer cumplir su último deseo, Héctor apela a los dioses del Olimpo y vaticina el final de su enemigo: “Bien te conozco, y no era posible que te persuadiese, porque tienes en el pecho un corazón de hierro. Guárdate de que atraiga sobre ti la cólera de los dioses, el día en que Paris y Febo Apolo te harán perecer, no obstante tu valor, en las puertas Esceas”.¹⁸²

¹⁸⁰ **Blumenberg**, 1996, p. 57. El autor lo formula en alemán como “die archaische Fremdheit der Welt”.

¹⁸¹ Para hacer un paralelo: el concepto de nostalgia en la cultura griega hace referencia a un “dolor por el regreso”, lo que implica que existe la posibilidad real de retornar y confrontar la imagen del recuerdo con la evidencia del presente. El choque entre el mundo de las imágenes evocadas y la realidad evidente provoca una sensación de pérdida, que afecta a ambos ámbitos y que deja al héroe en una condición de desamparo. En *Ossian*, en cambio, las imágenes evocadas no pueden ser confrontadas más que con los hechos de un pasado irrecuperable, por lo que la realidad evidente pierde su peso y es sustituida por el anhelo de lo irrealizable.

¹⁸² **Homero**, 1973, p. 192. (Canto XXII, verso 355) En este caso, Aquiles se perfila como la antítesis de los héroes ossiánicos, pues lo que hace grandes a los protagonistas de la obra de Macpherson es su ternura y su capacidad de generar empatías. Un corazón de hierro, por ende, se consideraba en el siglo XVIII como un grave defecto. El pasaje de la muerte de Héctor fue utilizado con relativa frecuencia por los defensores de las épicas nórdicas como una prueba de la superioridad ética de estos pueblos con respecto a los griegos.

Además, mientras Héctor desciende a la mansión del Orco, su viuda se lamenta de la suerte que correrá su descendencia, una descendencia que el destino le ha negado a Ossian, cuyo hijo muerto en batalla cancela la continuidad del linaje: “Y el hijo, aún infante, que engendramos tú y yo infortunados... Ni tú serás su amparo, oh Héctor, pues has fallecido; ni él el tuyo”.¹⁸³

Dentro de las propuestas poéticas celtas tradicionales, la muerte tampoco adquiere la dimensión que tiene en los cantos de la obra de Macpherson, pues los nombres de los héroes son mágicos: a través de ellos se puede invocar a los difuntos y solicitarles la intervención en los asuntos mundanos.¹⁸⁴ A pesar de que el tono de la mayoría de los poemas en fuentes como *The Book of the Dean of Lismore*¹⁸⁵ sea elegiaco y muchos de ellos hayan sido fuente de inspiración directa para Macpherson, la muerte no adquiere una dimensión descomunal, y lo heroico se sustenta en los hechos, más que en la remembranza imaginativa propia del *pathos* poético del siglo XVIII. Existen en esta colección de poemas dos baladas en las que Oisean, único sobreviviente de los Fian,¹⁸⁶ se lamenta por estar condenado a acarrear piedras para la construcción de una iglesia para San Patricio, lo que pone de manifiesto su fortaleza física: no se trata de un viejo decrepito que agoniza, y esto permite una continuidad de lo temporal que evita que el Presente se conciba como una anacronía del Pasado. Existen, además, dentro de la tradición irlandesa los *Acallam no*

¹⁸³ Homero, 1973, p. 192.

¹⁸⁴ Ver el capítulo “El caso específico de Ossian”, en esta tesis.

¹⁸⁵ Este libro recoge algunas de las baladas escocesas que se consideran anteriores a 1500 d.C. Es la fuente escrita más importante que existe al respecto. Se trata de una compilación de poemas pertenecientes a la tradición oral hecha por los hermanos Duncan y James MacGregor entre 1512 y 1542. El nombre del documento se deriva del segundo, quien en esa época era el Dean de Lismore. Contiene en total 27 baladas, un fragmento y algunos versos sueltos que muestran varios estilos de versificación. Los poemas se adscriben tanto a la tradición escocesa como a la irlandesa. Según Donald E. Meek las obras recopiladas arrojan luz sobre las relaciones culturales escoceso- irlandesas de finales de la Edad Media. Meek, 1991, pp. 19-44.

¹⁸⁶ Esta palabra quiere decir “héroe”. En Irlanda se habla de los *Fianai gheacht* o los *Fian-lore* como las baladas heroicas de los antepasados. Meek, 1991, pp. 19-44.

Seanórach,¹⁸⁷ unos poemas en los que los personajes Oisean y Caoilte, últimos descendientes de los Fian, viajan a través de Irlanda con San Patricio al que le muestran los lugares de la comarca relacionados con los héroes. Esto permite la conservación de la memoria, aún a través de una religiosidad ajena.

Hay una evidente relación entre los poemas celtas tradicionales y la obra de Macpherson. Los nombres, tanto de los protagonistas como de los lugares, el vínculo que interrelaciona el paisaje con el linaje y el tono melancólico convierten a estos poemas en una de las principales influencias dentro de la obra, pero, al igual que la *Iliada*, no se conciben desde la atrofia decadente de un devenir cancelado, que abisma al tiempo en el fenómeno poético y que deriva su grandeza de su condición de epitafio. Por ello, Macpherson no estaba interesado en el rescate literal de las baladas celtas tradicionales, sino que trataba de encontrar un vínculo con “lo original” a través de una aproximación imaginativa para la que estas baladas no eran más que la ruina de un esplendor perdido. Fiona Stafford¹⁸⁸ ha demostrado que Macpherson tomó sólo algunos pasajes poéticos que le parecieron esenciales para la recuperación de una “estética primigenia universal”¹⁸⁹ -de la que supuestamente también habían participado los autores clásicos-, por lo que todas las

¹⁸⁷ Una colección de poemas recopilada en Irlanda hacia 1175 d. C. de la cual existen varias reseñas. Cuenta con pasajes tanto en prosa como en verso y se considera como una versión popular de cantos que, a través de la balada, eran accesibles a personas que carecían de la educación propia de los bardos. Meek, 1991, pp. 19-44.

¹⁸⁸ Stafford, 1988, pp. 125-128.

¹⁸⁹ En este sentido Macpherson y Hugh Blair pueden considerarse como heraldos de los románticos en el sentido que valoran la poesía como una *experiencia de verdad* y no como un fenómeno relativo basado en el *efecto* que podía producir. El filósofo David Hume le rebate esta postura a Blair en una carta en la que lo invita a autenticar la épica *Fingal*, no sólo con argumentos, sino con evidencias testimoniales: “It is in vain to say, that their beauty will support them, independent of their authenticity: No; that beauty is nor so much to the general taste as to ensure you of this event[...] You think that the internal proofs in favour of the poems are very convincing; so they are; but there are also internal reasons against them[...] The proofs must not be arguments but testimonies”. (Resulta vano decir que su belleza los apoyará, independientemente de su autenticidad: No; esa belleza no obedece al gusto general como para asegurar este argumento[...] piensa que las pruebas inherentes a favor de los poemas son muy convincentes; lo son; pero hay también razonamientos inherentes en su contra[...] Las pruebas no tienen que ser argumentos, sino testimonios). Hume, citado por Raynor, 1991, p. 149.

fuentes literarias que conoció Macpherson corrieron la misma suerte: las utilizó para configurar una obra literaria basada en su gusto personal que, desde la nostalgia, debía de acceder al ámbito mítico de lo “originario”. El lenguaje directo y un tanto crudo que utilizan las baladas celtas tradicionales para referirse a los acontecimientos debió haberle parecido como poco adecuado para poner en evidencia la exquisitez que, durante el siglo XVIII, se le atribuía a lo primigenio, por lo que trató de suavizarlo. Como ejemplo podemos citar el estudio de Derick Thomson,¹⁹⁰ que compara la respuesta que Cuchullin le da a Swaran en *Ossian* con un pasaje similar de una balada denominada “Magnus”, recogida de la tradición oral y traducida por Jerome Stone¹⁹¹

Choide cha tugamasa mo Bhean
Do dh’aon neach a ta fuidh’n Ghrein
’S cha mho mheir mi Bran gu brath
Gus an teid am Bas ’na Bheil.
(tradición oral celta recogida a través del texto de Stone)

“Never shall I give my wife to any man under the sun,
nor shall I ever give away Bran until death comes to him”.
(Traducción al inglés por Stone)

Comparada con la traducción de Stone, en donde la declaración es muy directa, la versión de Macpherson distiende la temporalidad del mensaje mediante metáforas que recalcan la relación de los personajes y el paisaje.

But never shall a stranger have the lovely sun- beam of
Dunscaich, or ever deer fly on Lochlin’s hill before
The nimble footed Luath.

¹⁹⁰ Derick Thomson, *The Gaelic Sources of Macpherson’s Ossian* (1952), citado por **Stafford**, 1988.

¹⁹¹ Traductor de baladas gaélicas y celtas, muerto en 1756.

(Versión de Macpherson)¹⁹²

Se refiere a la esposa de Cuchullin a través de “el bello rayo del sol” e invoca una imagen de ciervos corriendo por la colina con el propósito de implicar que el perro Bran - al que se refiere por su seudónimo Luath, el de ágiles pies, jamás irá a cazar como propiedad vikinga. Las metáforas suavizan el mensaje de Cuchullin y lo convierte en teatral porque le confieren una duración poética ajena a la acción narrada. Además, al calificar al perro como “el de ágiles pies”, hace una referencia directa al sobrenombre de Aquiles, “el de pies ligeros” y le otorga al animal una condición heroica derivada de la *Iliada*. La estética en esta obra resulta siempre más importante que la acción y los hechos. Macpherson utiliza el sobrenombre de Aquiles para generar ecos entre su obra y la *Iliada*, y repite este recurso para establecer ecos con respecto a obras de otros autores consagrados. Enriquece así el estilo escueto de las baladas tradicionales y las adapta a las exigencias épicas del siglo XVIII. En especial encuentra en el Satán de *Paradise Lost* de Milton un modelo claro para formular la grandeza de lo terrible cuando describe a Swaran en *Fingal*:

I saw their chief, says Moran, tall as a rock of ice. His spear is like that
blasted fir. His shield like the rising moon. (James Macpherson)¹⁹³

His ponderous shield
Behind him cast; the broad circumference
Hung on his shoulders like the moon. (John Milton)¹⁹⁴

¹⁹² “Jamás le daré mi esposa a ningún hombre bajo el sol, ni entregaré a Bran hasta que lo alcance la muerte”. (Stone). “Pero un extranjero nunca poseerá el bello rayo del sol de Dunscaich, ni jamás habrá venados volando sobre la colina de Lochlin ante Luath, el de ágiles pies”. Macpherson, citado por **Stafford**, 1988.

¹⁹³ “He visto a su jefe, dice Moran, alto como una roca de hielo. Su lanza es como el maldito abeto. Su escudo como la luna saliente”. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 55.

¹⁹⁴ “Su escudo ponderoso/ arrojado a su espalda; la amplia circunferencia colgaba / sobre sus hombros como la luna”. Milton, citado por **Gaskill**, 1991, p. 420..

A pesar de que tanto Milton como Macpherson juegan con el tamaño del personaje descrito y lo convierten en un gigante a través de la analogía entre el escudo y la luna, la relación entre las dos imágenes es poco evidente, por lo que Macpherson, interesado en vincular su obra con la de Milton, hace una acotación a pie de página citando directamente el pasaje de *Paradise Lost* con la finalidad de generar el eco correspondiente.¹⁹⁵

A Macpherson le importaba mucho que las fuentes en las que se había inspirado fueran reconocibles para los lectores, pues con ello buscaba incluir en *Ossian* aquellas propuestas épicas que le habían antecedido. En los pies de página abundan las referencias a las obras literarias tradicionales, en especial a las de Homero, Virgilio y Milton. En ocasiones sólo cita aquellos pasajes que tienen alguna similitud metafórica con *Ossian*. Por ejemplo en *Fingal* Ossian le dice a Malvina:

Thou hast seen the sun* retire red and slow behind his cloud; night gathering round on the mountain, while the infrequent blast** roared in narrow vales. At length the rain beats hard; and the thunder rolls in peals. Lightning glances on the rocks. Sprits ride on the beams of fire. And the strength of the mountain- streams*** come roaring down the hill. Such was the noise of battle, maid of the arms of snow.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Gaskill aclara que en la edición de 1762 Macpherson publica esta nota de pie de página, pero la omite en ediciones posteriores. **Gaskill**, 1991.

¹⁹⁶ Los asteriscos en el texto señalan las anotaciones al pie de página de Macpherson. “Has visto al sol* retirarse, rojo y lento, detrás de su nube; a la noche reunirse alrededor de la montaña mientras que una ráfaga poco común** rugía en los estrechos valles. A lo lejos la lluvia golpea con fuerza; y el trueno rueda retumbando. El rayo brilla sobre las rocas. Espíritus viajan en los rayos de fuego. Y la fuerza de los torrentes de las montañas*** bajan rugiendo por la colina: Así era el sonido de batalla, doncella de los brazos de nieve”. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 87.

* [l.q] *Virg. [Georg. 1.440 ff.]* “Above the rest the sun, who never lies,/ Foretells the change of weather in the skies. / Fir if he rise, unwilling to his race,/ Clouds on his brow and spots upon his face;/ Or if thro’ mists he shoots his sullen beams,/ Frugal of light, in loose and stragling streams,/ Suspect a drizzling day”. *Dryden*. (Encima de lo restante el sol que nunca miente/ Predice el cambio del clima en los cielos/ Abeto si se yergue sin quererlo para su estirpe/ Nubes en su ceja y manchas sobre su cara;/ O, si dispara sus rayos hoscos a través de la bruma / de luz frugal, en tambaleantes rayos sueltos / Sospecha un día lluvioso.)

** [l.q] *Virg. [Georg. 1.356 ff.]* “For ere the rising winds begin to roar,/ The working seas advance to wash the shore;/ Soft whispers run along the leafy wood,/ And mountains whistle on the murmur ring flood”. *Dryden* (Pues antes que los vientos levantados comiencen a rugir/ Las aguas laboriosas avanzan para lavar la orilla;/ Suaves susurros recorren las hojas del bosque/ y las montañas chiflan sobre los murmullos del río)

***[l.q] *Virg. [Aeneid,4.165]* “The rapid rains descending from the hills,/ To rolling torrents swell the creeping rills”. *Dryden*.

La cercanía de las tres anotaciones a pie de página en este caso, no sólo genera un vínculo entre Virgilio y *Ossian*, sino que el autor crea la impresión de que Virgilio –al igual que Homero o Milton- hubiera escrito fragmentos y no obras completas, lo que hace que las referencias a estos autores se conviertan en el eco de una épica monumental universal de la que participan también los bardos celtas. Los clásicos no sólo se citan de manera independiente, sino que en ocasiones Macpherson busca vincularlos entre sí de manera explícita.¹⁹⁷ Fiona Stafford hace el siguiente comentario al respecto:

Pero el mismo traductor (Macpherson) no hizo ningún secreto con respecto a su deuda con épicas anteriores. De hecho, enfatizó las similitudes, invitando con frecuencia al lector a comparar un pasaje particular en *Fingal* con una fuente clásica. En *Fingal II*, por ejemplo, Cuchullin se describe de la siguiente manera:

But Cuchullin stood before him like a hill, that catches the clouds of heaven.- The winds contend on his head of pines; and the hail rattles on his rocks. But, firm in his strength, it stands and shades the silent vale of Cona. (*Fingal*, 28)

A pie de página, Macpherson incluye el siguiente comentario:

(Las veloces lluvias descienden de las colinas/ hacia los rodantes torrentes hinchando los riachuelos). Macpherson utilizó la traducción de Dryden para la obra de Virgilio y la de Pope para la de Homero. Muchos de estos pies de página se omiten a partir de la edición de 1773, probablemente para atenuar las acusaciones de plagio hechas principalmente por Samuel Jonson.

¹⁹⁷ Cabe mencionar aquí que las metatextualidades en *Ossian* se inscriben dentro de lo fantasmagórico, pues el vínculo que la obra instaura con otras producciones literarias, como el de las poesías celtas de la tradición oral, o el de las obras literarias clave de la cultura occidental (como la *Iliada*, o la *Eneida*, o también *Paradise Lost*) no logra consolidar canon alguno. Toda referencia metatextual está sujeta a la percepción individual del bardo ciego, Ossian, quien, como prisionero de la melancolía, no distingue ya entre la realidad y la fantasía. La metatextualidad en esta obra desemboca, por ende, en una “subjetividad de la nostalgia” que, a falta de una verdadera trascendencia, se apoya en la calidad estética de los textos en cuestión. Como lo demuestran los comentarios a pie de página del propio Macpherson, las referencias a los textos acreditados por la tradición se convierten en simples recursos retóricos para legitimar una épica monumental cuya ausencia la sitúa igualmente entre la realidad y la fantasía. El modelo épico en *Ossian* se apoya, por lo tanto, en retazos literarios que se repiten una y otra vez, a manera de ecos, pero que no llegan a configurar una metanarrativa específica.

Virgilio y Milton hacen uso de una comparación similar a ésta; pondré a ambos a disposición del lector, y dejaré que juzgue por sí mismo cuál de estos dos poetas logró hacerlo mejor.

Quantus Athos, aut quantus Eryx, aut ipse coruscis,
Cum fremit ilicibus, quantus gaudetque rivali
Verice se attollens pater Appeninus ad auras.
Virgilio

Like Eryx or like Athos great he shews
Or father Appenine when white with snows;
His head divine obscure in clouds he hides,
And shakes the sounding forest on his sides.
Dryden.

On th'other side Satan, alarm'd,
Collecting all his might, dilated stood
Like Teneriff or Atlas unremov'd:
His stature reach'd the sky.
Milton

A pesar de que el lector sólo es invitado a comparar a Virgilio con Milton, el pie de página implica que esta analogía también incluye a Ossian. Macpherson nunca disfrazó las similitudes entre *Fingal* y las épicas clásicas, porque quería que Ossian rivalizara con Homero, Virgilio y Milton.¹⁹⁸

Más que generar una rivalidad, como lo propone Fiona Stafford, las alusiones a las épicas clásicas logran integrar en *Ossian* toda la tradición literaria de Occidente de forma espectral: por un lado, las imágenes poéticas utilizadas por Macpherson son referidas a sus fuentes y, por el otro, están alteradas de tal manera que se convierten en ecos y resonancias

¹⁹⁸ “But the translator (Macpherson) himself made no secret of his debts to earlier epics. In fact, he emphasized the similarities, often inviting the reader to compare a particular passage of *Fingal* with a classical source. In *Fingal II*, for example, Cuchullin is described in the following manner:” (Sin embargo Cuchullin se erguía ante él como una colina que atrapa las nubes del cielo.- El viento posado sobre su cabeza de pinos, y los cascabeles de granizo sobre su roca. Pero, firme en su fortaleza, permanece y arroja su sombra sobre el valle silencioso de Cona.)

“At the foot of the page, Macpherson includes this note:”

Párrafo en latín.

(Como Eryx o como Athos se mostró en su grandeza/ o como el Appenino blanqueado por la nieve/ su cabeza divina y oscura se escondió en las nubes / y sacudió el bosque sonoro a su lado.) Dryden. (Del otro lado el alarmado Satán / junta su poder dilatado se presenta de pie/ como Tenerife o Atlas en plena presencia/ su estatura llegaba al cielo.) Milton. **Stafford**, 1988, pp. 137-138.

de las versiones originales. Parecidas a la relación que tienen las voces de los muertos con los sonidos propios del paisaje y de la Naturaleza, las obras ya consagradas ponen en entredicho su valor ontológico, se desarticulan y se convierten en sombras. Gracias a las notas de pie de página, Cuchullin, por ejemplo, no es sólo el héroe ancestral de los celtas y una evocación poética de Ossian, sino simultáneamente es un espectro de la *Eneida* y del Satán de Milton.

Desarraigadas de sus contextos tradicionales, las imágenes poéticas de los clásicos se contagian del tono melancólico propio de *Ossian* y se convierten en fantasmas. Escapan al principio de imitación que, hasta entonces, sustentaba al arte, porque se adscriben a una condición de lo negativo para la cual el *a priori* que se emula, se define como una ausencia. En este caso, la melancolía no sólo estimula la imaginación y propicia los espejismos y las revelaciones místicas, sino que le confiere una silueta a la condición de lo negativo: lo habilita como un referente que remite continuamente hacia aquello que es inalcanzable y logra que la ausencia se convierta en un signo, en una *presencia fetiche* encadenada a los caprichos del deseo. A pesar de ser inmaterial y a la vez intangible, lo negativo se instituye como aquel punto en el que converge el universo entero.

Para Ossian, la ausencia es la única certeza posible, es aquel Absoluto irreducible del que emana el “potencial poético del que queda investida la palabra”.¹⁹⁹ Definida como una suerte de receptáculo de todos los tiempos, de todos los conocimientos y de todas las vivencias, tanto reales como posibles, esta ausencia tiende a unificar los dominios del saber, pero su capacidad cognoscitiva se deriva de una condición de lo negativo, lo que impide que se instaure como un *unicum* irrepetible, por lo que está condenada a ser “algo

¹⁹⁹ Agamben, 20021, p. 71.

sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra”.²⁰⁰

Es en este sentido que *Ossian* comparte el fundamento estético de los románticos que, aunque no cancelan el principio de imitación, sí distorsionan sus significados tradicionales. En su condición de absoluta, la ausencia le concede a la poesía una facultad creadora y la convierte en un acto fundacional y, por lo tanto, en característica intrínseca del nuevo mito fundamental. Se invierte así el modo en el que la Ilustración concebía la relación entre Belleza y Verdad: para los románticos el fenómeno poético no participa de la Verdad, sino que la instituye.²⁰¹ El poder que adquiere la poesía hacia mediados del siglo XVIII cambia el fundamento cosmovisor de las épocas anteriores. La poesía se convierte aquí en la antípoda de lo ausente, en la intuición trascendental primigenia de la que emana todo el conocimiento, y si algo imita, es la facultad creadora de la Naturaleza.²⁰²

Desafortunadamente las explicaciones teóricas de esta permuta ontológica se difundieron más de 20 años después de la aparición de *Ossian*, demasiado tarde para poder ser utilizadas como parte de la argumentación para la defensa de la obra de Macpherson, quien, a pesar de su formación académica, no separó la poética de las demás preocupaciones filosóficas; borró las fronteras entre los diferentes órdenes establecidos a través del crisol de la melancolía y su relación con lo sublime e hizo imposible la distinción entre diferentes disciplinas. Los pies de página en *Ossian* incluyen analogías con respecto a los autores clásicos, comentarios alusivos a las costumbres tradicionales celtas, explicaciones acerca de los linajes, parentescos y de los sobrenombres típicos de la

²⁰⁰ Agamben, 20021, p. 72.

²⁰¹ Paolo D'Angelo se refiere a las propuestas de los estudiosos del círculo de Jena como una teórica de la “sinfilosofía” y de la “sinpoesía”. D'Angelo, 1999, p. 23.

²⁰² Esta idea es formulada por K. Ph. Moritz (1756-1793) y pone en evidencia que ya durante el siglo XVIII el concepto de imitación no sólo tenía como punto de partida los objetos naturales, sino un significado semántico más amplio.

mitología de Escocia e Irlanda, narraciones históricas, elucidaciones poéticas y referencias etimológicas. La poética puede definirse en este caso como una filosofía de la historia, como una antropología social, o como una exégesis de lo épico. Esto demuestra que *Ossian* es el receptáculo de muchas de las inquietudes de su tiempo y que si hablamos de una estética en el estricto sentido de la palabra, tendremos que tener presente que:

La estética, antes que una disciplina acabada, constituye en el siglo dieciocho una *actitud teórica* que se plasma en horizontes temáticos particulares, y cuyos límites, o bien, ni siquiera están marcados por completo o bien, en cualquier caso, caminan por la incierta senda de la analogía.²⁰³

El mérito de Macpherson radica en su capacidad de generar un ámbito onírico-reflexivo, en el que la imaginación, el ingenio y la sensibilidad logran la empatía necesaria para acceder a una inmaterialidad interior colectiva. Los prefacios que Macpherson coloca al principio de sus obras, al igual que las explicaciones a pie de página, muestran la necesidad que tenía el autor por compaginar el fenómeno poético con una reflexión conceptual que le sirviera de sustento teórico a las llamadas “literaturas primitivas” mediante las cuales trataba de justificar la legitimidad cultural de sus propias raíces. A pesar de haber propuesto una nueva cosmovisión a nivel poético, Macpherson no logró consolidar su propuesta teórica de manera convincente, por lo que su obra tuvo que ser defendida por pensadores afines²⁰⁴ quienes promovieron a *Ossian* como un poeta capaz de acceder a la Verdad desde el límite último del conocimiento. En 1805 Sir Walter Scott reconoce que *Ossian* tiene un valor fundacional que rebasa la polémica acerca de su autenticidad:

²⁰³ **Franzini**, 2000, p. 74.

²⁰⁴ Fiona Stafford dice lo siguiente: “Scottish aestheticians of the late eighteenth century, such as Hugh Blair, William Duff or James Beattie, did much to establish the fame of *Ossian*, exalting him as the great poet of Original Genius and Sublimity”. (Los estetas escoceses de finales del siglo XVIII, como Hugh Blair, William Duff o James Beattie, hicieron mucho por perpetuar la fama de *Ossian*, exaltándolo como el gran poeta de lo Original, del Genio y de lo Sublime.) **Stafford**, 1991, p. 49.

Pero, mientras que nos sentimos apremiados a renunciar a la idea “que Fingal vivió y Ossian cantó”, nuestra vanidad nacional puede sentirse igualmente halagada por el hecho que un rincón remoto y casi salvaje de Escocia produjo durante el siglo XVIII a un bardo capaz, no sólo de impresionar de manera entusiasta a todas las mentes susceptibles a la belleza poética, sino de generar un nuevo tono poético para toda Europa.²⁰⁵

Este “nuevo tono poético” al que se refiere Scott es, en el fondo, la recopilación de los ecos de una tradición literaria milenaria que, deformada y a la vez reconstruida por la melancolía, se convierte en el umbral hacia lo inédito y hace posible un re-planteamiento del orden cósmico que a la vez perpetúa y rompe con las certezas ontológicas establecidas. La transición entre la cosmovisión ilustrada y las nuevas propuestas románticas debe concebirse como una paradoja entre continuidad y ruptura que fomentó un nuevo vínculo con el tiempo e instauró un nuevo tipo de autoconciencia.

A pesar de que *Ossian* y sus ecos juegan un papel importante en este proceso e influyen en los poetas y pensadores de la época, sería un error aseverar que la obra de Macpherson fue el único referente al respecto. Más bien hay que interpretarla como una especie de receptáculo de las complicadas inquietudes ontológicas que dominaron el panorama intelectual durante la segunda mitad del siglo XVIII y que encontraron en la condición de “lo ausente” la posibilidad de fundamentar una nueva teoría del conocimiento capaz de unificar las artes con las ciencias.

La coyuntura cultural dentro de la que se publicó *Ossian* y las implicaciones sociopolíticas de la época facilitaron la difusión de la obra. En especial, la descripción poética de una estirpe de héroes ancestrales que podía servir de modelo a las sociedades del

²⁰⁵ “But, while we are compelled to renounce the pleasing idea, “that Fingal lived and Ossian sung”, our national vanity may be equally flattered by the fact, that a remote, and almost barbarous corner of Scotland, produced, in the 18th century, a bard, capable not only of making an enthusiastic impression on every mind susceptible of poetical beauty, but of giving a new tone to poetry throughout all Europe”. **Stafford**, 1991, p. 50.

momento, tuvo un gran atractivo para las propuestas nacionalistas emergentes, no sólo en Escocia, sino en Europa en general. Junto con la noción de “lo popular”,²⁰⁶ los relatos de culturas marginadas u olvidadas se convirtieron en los depositarios de una teoría estética formulada en sus inicios por Johann Gottfried Herder²⁰⁷ y desarrollada más adelante por los primeros románticos.²⁰⁸

²⁰⁶ Hago referencia al concepto alemán de *Volk*, un término íntimamente ligado a la estética romántica en el que se apoyaron las propuestas nacionalistas.

²⁰⁷ A lo largo de treinta años, Herder se ocupó de *Ossian* y publicó sus teorías en dos escritos: *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder anderer Völker*. (1773) y *Homer und Ossian* (1795). Estas tesis fueron claves para la interpretación de la obra de Macpherson dentro del ámbito alemán.

²⁰⁸ Me refiero en especial a los hermanos Schlegel y la serie de propuestas estéticas que formulan a partir de las concepciones acerca de “lo popular” pertenecientes a Herder.

CAPÍTULO 4

La repercusión de Ossian en el ámbito alemán

El éxito que tuvo Macpherson en Escocia provocó, casi de manera instantánea, una fuerte reacción por parte de la crítica que, como ya mencioné, generó una controversia acerca de la autenticidad de *Ossian*. El bagaje crítico-teórico configurado por los argumentos esgrimidos a favor y en contra de la épica (en general y como ossiánica en particular) al igual que las propuestas teóricas elaboradas por el propio Macpherson en sus prefacios y sus notas de pie de página, se dieron a conocer en Europa de manera simultánea a la obra y convirtieron a *Ossian* en un instrumento para justificar el nuevo modelo cósmico.

En el ámbito alemán, la polémica acerca de la autenticidad de las traducciones de Macpherson fue atenuada en especial por la postura de éste y de su amigo Hugh Blair que evade la discusión acerca de la originalidad de la obra desde la perspectiva filológico-histórica; para legitimar la antigüedad de los poemas publicados, relaciona los poemas con un pasado tan remoto que resulta imposible reconstruirlo y proponen la calidad estética de la obra como una garantía de la condición ancestral de los poemas.

Macpherson introduce sus *Fragments of Ancient Poetry* de la siguiente manera:

El público puede confiar en que los siguientes fragmentos son vestigios genuinos de la antigua poesía escocesa. No se puede precisar con exactitud la fecha de su composición. La tradición del país en donde fueron escritos los remonta a una era de la más remota antigüedad; y esta tradición se apoya en el espíritu y el tenor de los poemas mismos; que abundan en aquellas ideas y pintan aquellas costumbres que pertenecen a los estados más antiguos de la sociedad.¹

¹ The public may depend on the following fragments as genuine remains of ancient Scottish poetry. The date of their composition cannot be exactly ascertained: Tradition, in the country where they were written, refers them to an aera of the most remote antiquity; and this tradition is supported by the spirit and strain of the poems themselves; which abound with those ideas, and paint those manners, that belong to the most early state of society. J. Macpherson, en **Gaskill**, 1991, p. 5.

y Hugh Blair dice lo siguiente:

Las composiciones de Ossian están tan fuertemente marcadas con los caracteres de la antigüedad que, a pesar de que no exista prueba externa para apoyar esta última, difícilmente un lector con juicio y gusto pudiese dudar en remitirlas a una época muy remota.²

Las categorías filosóficas del “juicio” y del “gusto” que Blair utiliza para argumentar a favor de la antigüedad de los poemas no gozaban durante el siglo XVIII de una definición unívoca, sino que, atadas a la experiencia de lo sensible desde el siglo XVII, habían ampliado sus significados semánticos y ofrecían un amplio espectro de interpretaciones posibles.³ Podemos deducir de las explicaciones de Macpherson y de las opiniones de Blair, que ambos autores relacionaban estas categorías con la condición de “lo poético”, la cual valoraban como una alternativa gnoseológica a la “Razón” sobre la que descansaba el conocimiento de las ciencias exactas. Planteaban la emoción como una tentativa válida para acceder, no sólo al ámbito de lo bello, sino también a un tiempo primigenio utópico. “Juicio” y “gusto” se relacionan en ambos casos claramente con la imaginación y con los sentimientos que, templados a través de la “sensatez” y el “decoro”,⁴

² The compositions of Ossian are so strongly marked with characters of antiquity, that although there were no external proof to support that antiquity, hardly any reader of judgment and taste, could hesitate in referring them to a very remote area. **Blair**, 1996, p. 353.

³ Elio Franzini nos muestra cómo la relación entre la razón y la experiencia sensible se convirtió en uno de los principales conflictos filosóficos del siglo XVII y utiliza como ejemplo a Leibniz cuyo “no-sé que” de las pequeñas percepciones inconscientes conducen hacia el poder trascendental del juicio, mientras que los análisis psicológicos de las operaciones del intelecto de John Locke vinculan al juicio con el *wit*, un tipo de ingenio dotado de posibilidades imaginativas y constructivas. **Franzini**, 2000, pp. 27-29. También el gusto se ve influido por las propuestas empírico- psicológicas y no consiste en nada exacto. Basados en las premisas empiristas, Hume y Burke le atribuyen al gusto del individuo el poder de determinar la belleza y lo relacionan con la genialidad. **Franzini**, 2000, p. 141. Esto lo retoman los románticos alemanes y lo llevan a límite. Para Schelling, por ejemplo, gusto y genio no son más dos facultades distintas, sino que se interpretan como especificaciones de la misma capacidad. **D’Angelo**, 1999, pp. 146-160.

⁴ “Sense” and “propriety”. Según John Dwyer, estas categorías se plantean durante el siglo XVIII como los ingredientes necesarios para equilibrar las pasiones y lograr el balance necesario para una obra de arte. Dwyer apunta que los argumentos esgrimidos por Macpherson en su introducción a *Temora (Book VII)* guardan

consolidaron una nueva manera de acceder a la Verdad, término que también amplió sus significados semánticos y adquirió las connotaciones estéticas que hicieron posible que lo “poético” se valorara como la categoría fundacional por excelencia.⁵ La des-definición de significados semánticos de los conceptos que hacen posible estos cambios en el mito fundamental, son consecuencia de los efectos subversivos de la melancolía que, por ser un vínculo con una “ontología de lo negativo”,⁶ pone en entredicho las bases de los paradigmas comunes convirtiendo cualquier planteamiento teórico en una mera contingencia, por lo que la misma condición melancólica, cifrada en la frase “the joy of grief”, adquiere una importancia clave dentro de las propuestas poéticas de la época como la única certeza posible. El bardo ciego que añora lo irrecuperable se convierte así en el modelo del único valor universal defendible, y el universo perdido que evoca en su poesía deja de ser sólo la manifestación de la desesperanza y el arrepentimiento, y se erige como el ejemplo de lo que debería ser. Con ello la obra de Macpherson se utilizará, especialmente en el ámbito alemán, como un ideal atemporal, aplicable a otras culturas perdidas en los albores del tiempo (como los germanos o los vikingos) que, por azar o por desventura, habían caído en el olvido.

El deseo de rescatar este patrimonio ancestral relegado, opacado por la tradición greco-latina, proyectó la imagen del “salvaje melancólico” hacia el futuro y convirtió al

similitud con aquéllos, que Thomas Reid apunta en *Essay on the Intellectual Powers of Man*. Ambos plantean que en una obra de arte, el juicio y el genio deben de ser inseparables, y que una imaginación madura es un “instrumento racional finamente afinado” (imagination is a finely honed instrument). **Dwyer**, 1991, p. 172.

⁵ Podemos observar que cuando menos desde Platón existe una estrecha relación entre Verdad y Belleza. Hay que aclarar que, inspirados por la lectura de *Ossian*, los primeros románticos alemanes como Novalis y Hölderlin, así como el poeta inglés William Wordsworth invirtieron la idea tradicional de que lo verdadero es bello en la medida en que antes que nada es verdadero y plantearon que lo bello es verdadero en la medida en que antes que nada es bello. Con esto la belleza instituye la Verdad y no participa de ella por lo que se convierte en un elemento fundacional que instaura a la facultad estética como única facultad cognoscitiva válida.

⁶ Ver capítulo anterior.

pasado irrecuperable en una estética a imitar. *Ossian* incursiona con esto en las dinámicas de la utopía y expande su influencia a prácticamente todos los ámbitos filosóficos.⁷

Al margen de la concepción del acontecer histórico propia de la Ilustración,⁸ la poesía ossiánica constituye, dentro del contexto alemán, una posibilidad real de acceder a un tiempo primigenio legitimado por una “estética de la nostalgia” que, apoyado en las tesis de Michel Foucault,⁹ Wolf Gerhard Schmidt califica como una “estética de la ambivalencia”¹⁰ y plantea que la obra de Macpherson oscila entre la utopía y la heterotropía.¹¹ *Ossian* se consolida así como un paradigma que es a la vez tranquilizador e inquietante:

En ellos (los poemas) se presenta lo ajeno a la luz de lo conocido, lo divergente y lo fragmentado dentro del brillo de un ideal que pertenece al pasado. [...] En el discurso de lo sublime en *Ossian* se complementan las evocaciones de un paisaje indómito de índole diastólico con la sístole del discurso referente al *joy of grief* y a los *tearful eyes*.¹²

Esta particularidad hace que la obra de Macpherson sea simultáneamente la continuación y la ruptura de las propuestas míticas instauradas y sirva como eslabón entre lo que nos es familiar y lo desconocido; tiende un puente entre las vivencias pasionales del

⁷ Wolf Gerhard Schmidt pone de manifiesto el alcance que tuvo la influencia de *Ossian* dentro del ámbito alemán a través de un trabajo enciclopédico que no sólo se confina al fenómeno estético, sino que abarca un sinnúmero de aspectos. Analiza la recepción de la obra desde el punto de vista filológico, histórico, ético, político, mitológico, literario, filosófico etc. **Schmidt**, 2003.

⁸ La diferencia entre la propuesta histórica ilustrada y la romántica que se perfila a través de *Ossian* es que la primera confía en la reconstrucción de hechos para rescatar el pasado de manera objetiva, y la segunda concibe al pasado como una especie de *illo tempore* accesible a través de la sensibilidad estética y de la subjetividad empática.

⁹ **Foucault**, 1971.

¹⁰ *Ästhetik der Ambivalenz*.

¹¹ Según Foucault la diferencia entre estos dos términos consiste en que la utopía asila y consuela por insertarse dentro de una metanarrativa familiar, mientras que la heterotropía socava el valor semántico de las palabras y produce una sensación de desasosiego porque cancela los contextos míticos vigentes.

¹² In ihnen präsentiert sich das Fremde im Licht des Vertrauten, das Divergente und Fragmentierte im Glanz eines vergangenen Ideals [...] Im *Ossian* funktionieren der Diskurs des Sublimen, der mit seinen wilden Landschaftsevokationen eine diastolische Bewegung hervorbringt, und der eher systolisch formierte Diskurs der *tearful eyes* und der *joy of grief*, komplementär. **Schmidt**, 2003, p. 91-92.

ser humano y la indiferencia propia de las fuerzas naturales y equipara, a través de metáforas, el mundo interior con el exterior. Pero *Ossian* no sólo puede interpretarse como un enlace que concilia conceptos antagónicos, sino que forma, a partir de las intertextualidades, un punto ciego que genera una especie de “tierra de nadie” que los románticos aprovecharán para legitimar al fenómeno poético como un acto creador. Gracias a la condición fragmentaria de los poemas, al cambio súbito entre los géneros¹³ y, sobre todo, al carácter subversivo propio de la melancolía, resultó imposible aplicarle a *Ossian* los principios griegos tradicionales para el arte poético, por lo que los lectores se tomaron la licencia de desarrollar nuevos criterios teóricos para traducir y para entender la obra. Por lo tanto, para la segunda mitad del siglo XVIII, se observa dentro del ámbito alemán una gran variedad de propuestas “ossiánicas”, tanto teóricas como literarias; con Shakespeare y con Homero, la obra de Macpherson formó parte el “triunvirato de los más grandes genios”.¹⁴ Desprovista del aura icónica de las obras consagradas por estar inmersa en una controversia de autenticidad, esta obra ofreció una gran libertad interpretativa, lo que la convirtió en el instrumento idóneo para generar un vínculo poético entre la “Edad de la Sensibilidad” (Empfindsamkeit), la época de “Tormenta y Empuje” (Sturm und Drang) y el “Romanticismo” (Romantik).¹⁵

La condición ontológica negativa, garantizada en *Ossian* por la melancolía, evitó que la obra estuviera comprometida con una ideología política o con una propuesta moral

¹³ A partir de la facultad invocadora de la memoria muchas de las escenas bélicas se interrumpen para dar paso al recuerdo de las vivencias personales de los guerreros. Esto hace que el vuelo épico de la narración se vea constantemente interrumpida por fragmentos poéticos de orden lírico y se afecte el género de la obra que deja de ser unívoco.

¹⁴ “Triumvirat der grössten Genies”. Christian Heinrich Schmid, citado por **Schmidt**, 2003, p. 299.

¹⁵ Wolf Gerhard Schmidt pone de manifiesto el impacto que tuvo *Ossian* entre los pensadores alemanes y analiza la influencia que tuvo no sólo para los grandes clásicos alemanes como Goethe y Schiller, sino también para muchos otros como, por ejemplo, Novalis, Ludwig Tieck, Jean Paul, Hölderlin, Achim von Arnim, los hermanos Grimm, los hermanos Schlegel etc.

definidas, con lo que se generó aquel vacío metafísico indispensable para las nuevas teorías del “genio” y para las visiones estéticas que defendieron al Arte como “Creación”. Concebida como una suerte de “collage intertextual”¹⁶ la flexibilidad interpretativa de la obra dañó la rigidez de los cánones poéticos establecidos y amplió la esfera de acción del “genio” hasta convertirlo en una posibilidad creadora.¹⁷ Por esta razón, *Ossian* puede considerarse como la pieza clave que permitió la destrucción del principio mimético del Arte y cambió, de manera radical, la forma en la que concebimos “el Origen” o “lo original”.¹⁸ Esto no quiere decir que *Ossian* por sí sólo logró romper con una tradición estética milenaria (la crisis del concepto de *mimesis* se perfila ya desde los siglos XVI y XVII), sino que la obra de Macpherson sirvió, durante la segunda mitad del siglo XVIII, como depositario de una nueva propuesta estética con características fundacionales. En *Ossian*, las facultades como la intuición, la fantasía y la imaginación transmutan en componentes constructivos y creativos de un proceder estético que usurpa el lugar de la Verdad y se antepone a toda premisa cognoscitiva. Mientras que Macpherson (y en el fondo también Hugh Blair) busca justificar la condición “original” de los poemas de Ossian mediante argumentos que no descalifican del todo el principio de imitación, defendido durante el siglo XVIII principalmente por la tradición francesa, los alemanes aprovechan el potencial subversivo de *Ossian* para polemizar en contra de “lo francés” e interpretan al bardo celta como “un genio original *avant la lettre* que desacredita la rúbrica de la poesía

¹⁶ Wolf Gerhard Schmidt analiza a detalle este aspecto de *Ossian* en el capítulo titulado “Naturpoesie, Epos oder intertextuelle Collage: produktive Modifikationen in der Gattungstypologie” (Poesía natural, épica o collage intertextual: modificaciones productivas en la tipología de género). **Schmidt**, 2003, pp. 372-382.

¹⁷ Para las teorías estéticas del “Sturm und Drang” como para las de los románticos, los artistas y poetas debían no sólo poseer genio, sino ser genios.

¹⁸ Hugh Blair califica a Ossian en “A Critical Dissertation” de “genio original”. **Blair**, 1996, p. 378. Con ello convierte al bardo en una suerte de prototipo que le concede a “lo original” una nueva silueta.

tiesa y estrictamente reglamentada del clasicismo francés”.¹⁹ La analogía entre Homero y Ossian, presente tanto en los escritos de Macpherson como en los de Blair, le permitió a los intelectuales alemanes postular al bardo como “paradigma del genio original”²⁰ y fuente primigenia de inspiración, por lo que el modelo homérico fue relegado a un segundo plano. Wolf Gerhard Schmidt ilustra este cambio con el siguiente poema:

*Ich wüsste nicht warum?
Den griechischen Gesang nachahmen?-
Was er auch immer mir gefällt,
Nachahmen nicht; die Griechen kamen
Auch nur mit einer Nase auf die Welt.
Was kümmert mich ihre Kultur?
Ich lass die Henn´und das Ey,
Verlass mich auf Mutter Natur.
Ihr abgebrochner roher Schrey
Trift tiefer als die feinste Melodey,
Und fehlt nie seinen Mann
Das zeugt mein Vetter Ossian.*²¹

El genio puesto de manifiesto a través de la poesía ossiánica se equipara al espíritu indómito de la Naturaleza, claramente divinizada por los poetas alemanes, quienes le adjudican facultades creadoras²² y la convierten en demiurgo. Con esto, la idea de que el

¹⁹ “Der keltische Barde wird vielmehr zum “Originalgenie”, das *avant la lettre* die starren Vorschriften der Regelpoesie des französischen Klassizismus verabschiedet”. Schmidt, 2003, p. 304.

²⁰ “Primitives Genie-Paradigma”. Schmidt, 2003, p. 313.

²¹ “¿No sabría porqué?-¿Imitar el canto griego?- Aunque mucho me guste- no lo imitaré; los griegos también- sólo nacieron con una nariz.- ¿Qué me importa su cultura?- Dejaré a un lado a la gallina y al huevo- confiaré en la Madre Naturaleza –Su grito crudo y entrecortado– llega más profundo que la más fina melodía- y nunca traiciona -testigo de ello es mi primo *Ossian*.” Mattias Claudius: “Ich wüsste nicht warum” (1771), citado por Schmidt, 2003, p.340.

²² En principio el mundo natural de Macpherson contrasta claramente con las visiones panteístas, pues la muerte en el Ossian de Macpherson sólo puede ser trascendida a través de la estética. La Naturaleza se plantea como indómita y cruel, pero no hay evidencia de que se trate de una fuerza creadora. Nadie responde a los lamentos del bardo, salvo su propio eco. Sin embargo, las analogías poéticas generadas de cara a obras religiosas como la *Biblia* o como *Paradise Lost* de John Milton, funcionan de manera subversiva dentro de la obra y abren la posibilidad de rescatar, aunque sólo sea a partir de un eco, una religiosidad perdida. Muchos de los poetas alemanes, como por ejemplo Novalis o Hölderlin, aprovechan esta oportunidad y se ligan a una trascendencia. Wolf Gerhard Schmidt se ocupa de este tema en el capítulo “Zwischen Gottlosigkeit, Christentum und Phanthismus: Divergängen im ossianischem Lektürepradigma”. (Entre ausencia de Dios, Cristianismo y Panteísmo: Divergencias dentro de la lectura paradigmática de Ossian). Schmidt, 2003, pp. 383-393.

arte imita algo previamente dado le cede el lugar a la posibilidad mítica de imaginar un origen basado en la facultad poética del acto de nombrar, lo que marcará una clara distancia entre los románticos y sus predecesores.²³

A pesar de que el papel que desempeña *Ossian* en este proceso es crucial,²⁴ la obra no ocupa un lugar importante dentro de la historia de la literatura, y es mencionada por los historiadores y críticos de arte en general, sólo de manera marginal. No obstante, la controversia suscitada en torno a su autenticidad, que puso en duda la honestidad de Macpherson, no fue lo suficientemente tajante como para condenar la obra al olvido.²⁵ Más bien, gracias a esta controversia tuvo una enorme difusión tanto en Escocia e Inglaterra como en el resto de Europa, y se publicaron un gran número de ensayos al respecto. Lo que finalmente desacreditó los poemas y les vetó el derecho a ser considerados como “verdaderos” fue el mismo vínculo con la melancolía; en el ámbito alemán, sobre todo, podemos observar claramente cómo las primeras propuestas interpretativas (como la de Herder o la de Novalis) destacan el potencial estético-creador de la obra y utilizan la frase “the joy of grief”²⁶ como llave de acceso a un ámbito místico-poético, mientras que otras, un poco más tardías, resaltan el vínculo entre melancolía y demencia y utilizan los poemas como justificación para el suicidio (entre ellas la de Goethe que se popularizó a través de su obra *Los sufrimientos del joven Werther*). El efecto paralizador de la melancolía, la desesperanza y, finalmente la ausencia de un manuscrito antiguo que pudiese confirmar la antigüedad de las poesías, hizo que *Ossian* fuera desacreditado y sustituido, dentro del

²³ Sólo a partir de esta premisa tiene sentido hablar de “nuevas mitologías” y sólo a partir de esta idea podemos calificar a *Ossian* y a los *Nibelungos* como mitos románticos.

²⁴ Wolf Gerhard Schmidt considera la obra de Macpherson como “la madre del pensamiento romántico” (Mutter de Romantik).

²⁵ Ver el capítulo “El caso específico de Ossian” en este trabajo.

²⁶ En alemán esta frase se traduce por “süsse Wehmut” o “Wonne der Wehmut” o también como “sanfte Melancholie der Empfindsamkeit”.

ámbito de lo político, por la *Edda* y por el *Cantar de los Nibelungos* que sí podían sustentarse en un “ancestral” documento escrito, que supuestamente garantizaba su legitimidad de manera “objetiva” y que escapaba a la subjetividad del melancólico que conlleva el peligro de perder la cordura.²⁷

Sin embargo, el discurso estético que se gesta a partir de la propuesta de Macpherson no se cancela. Se convierte, dentro del discurso político-nacionalista alemán, en un instrumento de proselitismo efectivo que dará lugar a la “poética de los Estado-Nación,” que aprovecha las rupturas y la condición fragmentaria poéticas para manipular el sentido de las obras según su conveniencia.

4.1 *Ossian* y las nuevas propuestas estéticas: Johann Gottfried Herder y Johann Wolfgang von Goethe

El entusiasmo con el que *Ossian* fue recibido en el ámbito alemán, se debió principalmente a Johann Gottfried Herder, quien se apoyó en la obra de Macpherson para sustentar una nueva visión del mundo, dentro de la cual el lenguaje poético constituye el punto de convergencia cósmica por excelencia.²⁸ Postulada como el origen tanto del pensamiento como del sentimiento del hombre, la poesía (a la que Herder se refiere con el término *Dichtung*) se convierte aquí en una suerte de umbral hacia una “vivencia inicial” que se manifiesta a través de sonidos que concentran no sólo emociones, sino también las ideas y

²⁷ Denn je schwieriger die ethnische Integration Ossians und je fragwürdiger die Existenz der deutschen Barden ist, desto stärker wendet man sich mittelalterlichen und skandinavischen Vorlagen zu – insbesondere dann, wenn sich die Autoren zugleich von der Empfindsamkeit distanzieren möchten. **Schmidt**, 2003, p. 462.

²⁸ Incursionar en las propuestas filosófico-lingüísticas de Herder escapa a los intereses de este trabajo. El pensamiento de Herder es polifacético y está lleno de matices, por lo que no puede ser sistematizado dentro de una visión única. En alguna ocasión, el poeta alemán Jean Paul sugirió que Herder tenía “el defecto de no ser una estrella en particular de ninguna categoría, sino de ser un manojo de estrellas”. (Herder hatte den Fehler, dass er kein Stern erster oder sonstiger Größe war, sondern ein Bund von Sternen) Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, citado por **Irmischer**, 2001, p. 7.

las intenciones propias del ser humano. En su ensayo *Über den Ursprung der Sprache*²⁹ este pensador describe al lenguaje humano como una suerte de “nódulo” unificador en el que coinciden la capacidad autoreflexiva (*Besinnung*)³⁰ y la facultad sensorial-apreciativa (*Empfindung*)³¹ necesarias para que el hombre pueda articular la posición adversa que tiene con respecto al cosmos.³² Herder concibe al lenguaje como una condición de lo “primigenio”³³ que se hace vulnerable al tiempo, se inserta dentro del acontecer histórico y se torna susceptible a las particularidades del ser humano que “no sólo posee una historia, sino que tiene que existir históricamente para poder constituir su propia condición”.³⁴ Con esta premisa la historia misma se hace sensible a los afectos de cada individuo y se moldea de acuerdo con los contextos de cada época en específico y de cada pueblo en particular. Fragmentada y llena de discontinuidades, la historia del hombre se convierte en un cúmulo de signos capaces de revelarnos un acontecer cósmico global, hilvanado por particularidades, que forman un andar integral dentro del que se hermanan las rupturas y la continuidad.

Muchas veces las concepciones filosóficas de Herder se sustentan en imágenes poéticas que utiliza como metáforas para ilustrar sus pensamientos. Con respecto al acontecer histórico, recurre a la imagen de un río:

²⁹ **Herder**, 1978, t. 2, pp. 89-200.

³⁰ Este término no tiene un equivalente en español. Se trata de un razonamiento sensible introspectivo que se conecta con el estado melancólico.

³¹ Esta palabra tampoco tiene un equivalente en español. Se trata de una emoción afectiva que se relaciona con el efecto que tiene la percepción en el sentimiento.

³² Hans Dietrich Irmischer explica esta posición de la siguiente manera: “Der Mensch befindet sich, nach Herder im “Zusammenstoss der lebendigen Welt[...] Sein Verhältnis zur Wirklichkeit ist also nicht der Betrachtung eines Bildes zu vergleichen[...] sondern es ist eine Auseinandersetzung mit den oft unbekanntem, noch nicht identifizierten Kräften der Wirklichkeit. (Según Herder, el hombre se encuentra en un choque con el mundo vivo[...] Su relación no es comparable a la de la contemplación de un cuadro[...] sino que se trata de una confrontación con las fuerzas de la realidad, que, con frecuencia, todavía le son desconocidas). **Irmischer**, 2001, p. 68.

³³ “Zu beachten ist, dass der Begriff “Ursprung” von Herder überwiegend in der Bedeutung von “Wesen” verwendet wird”. (Hay que tomar en consideración que el término “Origen” es utilizado por Herder predominantemente en su acepción de “condición”). **Irmischer**, 2001, p. 58.

³⁴ “Der Mensch wird von Herder als das Wesen bestimmt, das nicht nur Geschichte *hat*, sondern zur Konstituierung seines Wesens geschichtlich existieren muss. **Irmischer**, 2001, p. 65.

Sollte es nicht offenbaren Fortgang und Entwicklung aber in einem höherem Sinne geben, als man gewöhnet hat? Siehst du diesen Strom fortschwimmen: wie er aus einer kleinen Quellen entsprang, wächst, dort abreisst, hier ansetzt, sich immer schlängelt und weiter und tiefer bohret- bleibt aber immer Wasser! Strom! Tropfe immer nur Tropfe, bis er ins Meer stürzt- wem so mit dem menschlichen Geschlechte wäre?³⁵

Esta metáfora sirve también para comprender en qué sentido entiende Herder la obra de Macpherson, pues las referencias intertextuales, al igual que su condición fragmentaria, remiten dentro de la interpretación de Herder a un “Todo” poético expresado a través de un nombrar que se revela como el origen de la Historia misma.³⁶ Si es cierto que, según Herder, el hombre se define a sí mismo y a su entorno a través del poder creador de la palabra, resulta importante señalar que también concibe a los nombres que utilizan los pueblos para comunicarse como una herencia ancestral de signos que configuran un código místico, cuyo desciframiento nos revelará la condición de lo humano:

Este es el error de los tiempos en que vivimos: el lenguaje se inventó antes que existiéramos; mil generaciones antes de la nuestra lo enriquecieron con conceptos refinados: nosotros aprendemos su lenguaje y recorremos con las palabras en dos minutos lo que ellas inventaron y comprendieron a lo largo de siglos.³⁷

³⁵ Pero ¿acaso no debería de haber una revelación de progreso y desarrollo en un sentido más alto de lo que se ha mencionado aquí? mira el fluir de este río: cómo surge de un pequeño manantial, crece, se interrumpe aquí, comienza allá, serpentea continuamente y taladra hacia lo profundo y la lejanía-; pero siempre es agua! ; río! La gota siempre sólo es gota hasta que se precipita al mar- ;Y si así fuera con la estirpe del hombre? **Irmscher**, 2001, p. 116.

³⁶ Irmscher es de la opinión que Herder quería descubrir la totalidad de la naturaleza humana en el acto primero que da origen al lenguaje. “Wenn der Mensch spricht, so bezeichnet er die Phänomene der Wirklichkeit mit ihrem Namen und drückt zugleich in dem selben Akt seine emotionale Betroffenheit von dieser Wirklichkeit aus”. (Cuando habla el ser humano enuncia los fenómenos de la realidad con su nombre y expresa a la vez, en el mismo acto, la afección emocional que le provoca esta realidad.) **Irmscher**, 2001, p. 70. También Herder dice: “Ich kann nicht den ersten menschlichen Gedanken denken, nicht das erste besonnene Urteil reihen, ohne dass ich in meiner Seele dialogiere[...] Das erste Merkmal das ich erfasse, ist Merkmal für mich und Mitteilungswort für andere!”(No puedo pensar el primer pensamiento, no puedo hilar el primer juicio reflexivo, sin que dialogue en el interior de mi alma[...] La primera señal que percibo es una palabra, para mí de memoria, y para los demás, de comunicación) **Irmscher**, 2001, p. 70.

³⁷ “Das ist der Fehler der Zeit in der wir leben: man hat lange vor uns eine Sprache erfunden, tausend Generationen vor uns haben sie mit feinen Begriffen bereichert: wir lernen ihre Sprache, gehen mit Worten in 2 Minuten durch, was sie in Jahrhunderten erfunden und verstehen gelernt haben”. **Irmscher**, 2001, p. 54.

Herder arremete en contra de las formas de los estudios literarios “tradicionales”, critica el excesivo énfasis que se le otorga a la gramática y al uso de los diccionarios y bosqueja una nueva propuesta pedagógica que busca abordar la herencia lingüística desde el sentimiento y la vivencia estética.³⁸ La lectura de *Ossian* se inscribe para Herder dentro de este contexto. Su acercamiento a la obra puede calificarse como analítico-sentimental, dentro del cual la empatía imaginativa se convierte en el elemento clave para la comprensión, no sólo de la poesía, sino también de la historia de la humanidad. Propone aquí, como instrumento crítico, una suerte de “hermenéutica de la compenetración”³⁹ con la que pretende lograr un acercamiento a *Ossian* que, a su vez, permita el desciframiento y la comprensión del cosmos desde una perspectiva que supere la subjetividad individual y la de los contextos específicos.⁴⁰ Según Wolf Gerhard Schmidt, el modelo argumentativo del que se deriva este planteamiento teórico, es el ensayo de Hugh Blair, *A Critical Dissertations on the Poems of Ossian*, en el que el fenómeno estético-literario se interpreta ya como una vía válida para acceder a las realidades socio-históricas de tiempos pasados.⁴¹ Sin embargo, este valor epistemológico atribuido a una manifestación cultural que se basa principalmente en la fantasía y en la imaginación, como la literatura, no sólo puede observarse en los

³⁸ Irmischer se refiere aquí al ensayo de Herder titulado “Über die Jugend und Veraltung menschlicher Seelen”. **Irmischer**, 2001, p. 54.

³⁹ “Einfühlungshermeneutik” es el término que usa el crítico Ralf Simon para calificar esta propuesta. Simon, citado por **Schmidt**, 2003, p. 651.

⁴⁰ En esta ocasión no se ahondará en la índole de esta hermenéutica, pero cabe decir que parte de la idea de que existe una “lengua natural” (Naturesprache) anterior a la escisión entre sujeto y objeto, que se convierte en el fundamento comunicador de todos los sentimientos y que permite una “empatía originaria” entre todos los seres humanos. Para poder emitir un juicio adecuado, el crítico deberá transportarse al contexto cultural del poeta y conocer su historia, al igual que la topografía, el clima y todas las demás circunstancias bajo las cuales se elaboró la obra. Sólo así se puede, según Herder, acceder a una verdadera empatía.

⁴¹ “In Hugh Blair sieht Herder das Ideal eines solchen Kritikers (der Einfühlungshermeneutik), der primitive Dichter nicht nur atemporal-akalok betrachtet, sondern poetische Besonderheiten aus dem “Geist ihrer Zeit”, der “Denkart ihres Volkes” und der “Nature ihrer Sprache” erklärt. (Herder vio en Hugh Blair el ideal de este tipo de crítico (de la hermenéutica de la compenetración) que no sólo contemplaba a los poetas primitivos de manera atemporal y sin una localización espacial definida, sino que los explicaba desde sus particularidades poéticas, desde el “espíritu de su tiempo”, desde “la forma de pensar de su pueblo” y desde la “Naturaleza de su lenguaje”. **Schmidt**, 2003, p. 652.

ensayos de Blair; también Macpherson hace hincapié en el valor histórico de la herencia poética ossiánica cuando dice: “Pero lo que hace que *Temora* sea infinitamente más valioso que *Fingal*, es la luz que arroja sobre la historia de los tiempos”.⁴²

Esta forma de argumentar pone de manifiesto un cambio en el mito fundamental, pues anteriormente el fenómeno literario poco tenía que ver con el sentido de la historia. El bagaje literario, como menciona Joep Leerssen, se interpretaba como una especie de canon atemporal, y no como algo inmerso dentro del devenir del tiempo. Las obras de autores como Homero, Milton o Shakespeare fundamentaban modelos formales y se estudiaban como si todos fueran contemporáneos.⁴³ Tanto Blair, como Macpherson y Herder vieron en los poemas de *Ossian* una “antigüedad” y habilitaron a la poesía ossiánica como un objeto, cuya función era no sólo la de enriquecer los cánones literarios, sino la de elucidar el pasado, por lo que la obra adquirió las características de una “ruina poética”.⁴⁴

La visión de Herder se inscribe, por lo tanto, dentro de las inquietudes de su época. La obsesión por rescatar “lo originario” de los estragos ocasionados por el devenir, tiñen sus propuestas de una nostalgia que las hacen partícipes de la ontología negativa propia de la

⁴² “But what renders *Temora* infinitely more valuable than *Fingal*, is the light it throws on the history of the times”. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 215.

⁴³ “Homer, Cicero, Dante, Tasso; Milton, Pope or Voltaire are seen, not as a stage in historical progress, but rather as citizens in a timeless Republic of Canonicity; all simultaneously available to the present day reader and therefore all, simultaneously, our virtual contemporaries”. (Homero, Cicerón, Dante, Tasso, Milton, Pope o Voltaire son vistos, no como una etapa en el progreso histórico, sino más bien como ciudadanos de una República del Canon atemporal; todos simultáneamente accesibles al lector actual y, por lo tanto, simultáneamente nuestros contemporáneos virtuales). **Leerssen**, 2004, p. 110.

⁴⁴ La visión de la poesía como ruina poética capaz de recuperar el pasado desde la vivencia estética la formula Blair de la siguiente manera: “Among the monuments remaining of the ancient state of nations, few are more valuable than their poems or songs. History, when it treats of remote and dark ages, is seldom very instructive. The beginnings of society, in every country, are involved in fabulous confusion[...] But, in every period of society, human manners are exhibited in the ancient poems of nations [...] these (the poems) present to us[...] the history of human imagination and passion”. (Entre los monumentos de naciones antiguas que permanecen, pocos son más valiosos que sus poemas o cantos. La historia rara vez instruye si se ocupa de edades oscuras y lejanas. Los albores de la sociedad de cualquier país están inmersos en confusiones fabulosas[...] pero, en cada período de la sociedad, las costumbres humanas se plasman en los poemas de las naciones.... éstos (los poemas) nos presentan[...] la historia de la pasión y de la imaginación humanas). **Blair**, 1996, p. 345.

melancolía. En su calidad de “ruina”, los poemas de Ossian se definen como fragmentos de un “Todo” desaparecido, por lo que Herder deja a un lado la discusión de tipo genérico, que para Blair constituye uno de los principales puntos a defender. Para Herder, el valor poético en *Fingal*, por ejemplo, no se deriva de la condición de una totalidad épica, o del apego al canon insaturado,⁴⁵ sino que radica en el efecto emocional (Wirkung)⁴⁶ que el poema ejerce sobre los lectores. Esto le permite a Herder desmentir el canon clásico vigente en el siglo XVIII, sin tener la necesidad de enfrascarse en una discusión acerca de la veracidad de los parámetros estéticos insaturados. Una vez insertos en el devenir del tiempo, estos parámetros, aparentemente inamovibles, se ven afectados por las emociones individuales y se convierten en vivencias. Durante un viaje a Nantes, en el que casi naufraga cerca de Den Haag en 1769, Herder relaciona la lectura de Ossian con una experiencia límite real y cree haber recuperado, gracias a la síntesis entre lo “natural” y lo “artificial”, provocada por la cercanía a la muerte, el “sentir original”.

Conoce la aventura de mi viaje en barco, pero nunca puede usted pensar el efecto que tiene una travesía un tanto larga; la manera en que ésta se vivencia. Expulsado de golpe[...] de un mundo burgués, de la cómoda silla del académico y del suave sofá de las reuniones sociales, [...]en medio del espectáculo de una Naturaleza distinta, viva; flotando entre el abismo y el cielo... créame, ¡así se dejan leer los escaldos y los bardos de una manera muy distinta que junto al púlpito del profesor!. Y el sentir de la noche sigue dentro de mí; cuando leía a Fingal, bañado por el mar y envuelto por el terror del viento de media noche, esperando por un mañana, a bordo de un barco

⁴⁵ En este caso me refiero a la *Iliada*. La comparación entre Homero y Ossian, para posteriormente justificar a *Fingal* como épica, es un recurso propio de la Ilustración. Tanto Macpherson como Blair hacen hincapié en las analogías entre estas dos obras para apoyar un modelo épico atemporal. Herder, en cambio, busca insertar la condición de lo “épico” en el devenir de la Historia. Hacia el final de su vida, Herder se interesó por los problemas de género y llegó a la conclusión de que la épica, según el modelo clásico, pertenece a un momento ya rebasado de la evolución humana. Para Herder lo “épico”, más que un género, es una fuerza hierofánica capaz de crear un mundo propio a través de la palabra. “[...]die Einwirkung des Himmels auf die Erde; das ist die Seele des epischen Gedichtes”. ([...]el influjo del cielo sobre la tierra, eso es el alma del poema épico). Herder, citado por **Irmischer**, 2001, p. 174.

⁴⁶ Del término “Wirkung” Herder deriva el concepto de realidad “Wirklichkeit” que equipara en ocasiones con “Wahrheit”, que significa “Verdad”.

a punto de zozobrar que ya no movía ni la tormenta ni la fuerza de la corriente[...] ⁴⁷

Herder utiliza la imagen de la tormenta como una metáfora de la condición indómita de la Naturaleza, ⁴⁸ que permite el acceso a la experiencia de “lo sublime” y fusiona al ser humano, de manera instantánea, con una condición de lo “primigenio”. Imágenes como la de la tormenta o la del viento de medianoche son utilizadas por Herder como elementos de una “heurística poética” ⁴⁹ que tiene la intención de ligar al individuo, aunque sea de manera pasajera, a su origen.

A diferencia de la obra de Macpherson en la que la Naturaleza se convierte en una suerte de “prisión de la inmanencia” que cancela toda esperanza, ⁵⁰ las propuestas de Herder funcionan como alicientes espirituales y sustentan una confianza ciega en el devenir. Tocados por la chispa de una trascendencia, ⁵¹ los fenómenos naturales no sólo se corresponden con el estado interior del ser humano, sino que participan de la condición divina de un espíritu cósmico accesible a través del sentimiento (Empfindung). Ossian se convierte aquí en un “elegido” inspirado, no por la musa o por los tiempos pasados, sino

⁴⁷ “Sie wissen das Abendteuer meiner Schiffsfahrt, aber sie können sich die Wirkung einer solchen etwas langen Schiffsahrt nichtso denken, wie man sie fühlt. Auf einmal aus [...] der bürgerlichen Welt, aus dem Lehnstuhl des Gelehrten und vom weichen Sofa der Gesellschaften weggeworfen, [...] mitten im Schauspiel einer ganz anderen, lebenden und webenden Natur, zwischen Abgrund und Himmel schwebend[...] Glaben Sie, da lassen sich die Skalden und Barden anders lessen als neben den Katheder des Professors! Und das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer bespült und mit Mitternachtswind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte[...]“ **Herder**, 1978, t. 2, pp. 238-239.

⁴⁸ La crítica Katharina Mommsen considera el ensayo “Journal meiner Reise im Jahr 1769” de Herder, como el primer documento del movimiento “Sturm und Drang” (Tormenta y Empuje). **Schmidt**, 2003, p. 656.

⁴⁹ Este término lo utiliza el propio Herder en relación con el fenómeno mitológico. Uno de sus ensayos se titula: “Vorschläge, die Mythologie als eine poetische Heuristik zu nutzen”. (Propuestas: utilizar la mitología como una heurística poética). **Herder**, 1978, t. 2, p. 56.

⁵⁰ Ver el capítulo “Ossian y la noción de lo sublime” en este trabajo.

⁵¹ “das Göttliche”.

por estar dotado de un “genio creador”⁵² que lo convierte en una especie de potencialidad que se proyecta hacia el futuro. Herder designa esta potencialidad como “fuerza” (Kraft) que actúa, en cuanto a *Ossian*, como una compensación⁵³ de la condición débil y decrepita del protagonista.⁵⁴

A diferencia de Blair, quien todavía defiende la genialidad de *Ossian* dentro del concepto tradicional de la *mimesis*, y trata de ver en ella una obra épica según el canon establecido, Herder opta por un relativismo poético; da prioridad a las vivencias personales y resalta las rupturas y las inconsistencias de la obra. Con ello concibe a *Ossian*, y también la obra de Homero, como poemas lírico-dramáticos cuyas normas estéticas no están definidas por un canon, sino por una espontaneidad “original” inherente a su naturaleza.⁵⁵ Esta postura debilita la autoridad clásica, pues pone en entredicho la posibilidad de legitimar el fenómeno estético a través de un discurso retórico-discursivo apoyado en reglas preconcebidas: Herder conecta al fenómeno estético con el genio; lo convierte en posibilidad creadora; en un *impromptu*⁵⁶ emocional que allana la historia en una

⁵² La recepción de *Ossian* está estrechamente ligada a las teorías románticas del “genio”. En esta ocasión no se ahondará en el tema, bastará con recordar que el genio para Herder es una fuerza mística y originaria que escapa a todo tipo de reglas y convenciones.

⁵³ La palabra “compensación” se traduciría como “Ausgleich” y se refiere también a “equilibrio”.

⁵⁴ Según Irmischer, Herder considera que aquello que se pierde en el olvido, porque es omitido por la fuerza de la tradición, se convierte en una potencialidad histórica aún no consumada. (eine historische Potentialität die noch nicht realisiert worden ist.). **Irmischer**, 2001, p. 118. Esto hace que, por ejemplo, las palabras finales en el poema “Berrathon” no sean de desesperanza, sino de un optimismo exacerbado: “Fingal himself passed away; and the halls of his fathers forgot his steps. – And shalt thou remain, aged bard! When the mighty have failed?” (El propio Fingal murió; y las salas de sus ancestros olvidaron sus pasos. – ¡Y permanecerás tú, bardo viejo! ¿Cuando los poderosos han fallado?-) Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 198.

⁵⁵ “Sein herrliches Ganzes ist nicht Epopee, sondern ζ $\epsilon\pi\omicron\varsigma$. Märchen, Sage, lebendige Volksgeschichte. Er setzt sich nicht auf Sammet nieder, um *Heldengedichte* in zweimal vier- und zwanzig Gesänge nach Aristoteles Regeln oder, so die Muse wollte, über die Regel hinaus, zu schreiben, sondern sang was er gehört, stellt dar was er gesehen und lebendig erfasst hatte. (Su maravilloso Todo no es epopeya, sino $\epsilon\pi\omicron\varsigma$, cuento de hadas, saga, historia popular viva. No se sienta en Sammet para escribir poesía heroica, según las reglas de Aristoteles, en -dos veces cuatro- y veinte cantos, o rebasa las reglas si así lo dispone la musa, sino canta lo que escuchó, representa lo que vio, aquello que aprehendió de manera viva. Gottfried August Bürger “Zu den Wechselwirkungen zwischen Homer- und Ossianrezeption”, citado **Schmidt**, 2003, p. 678.

⁵⁶ Herder califica tanto la obra homérica como la de *Ossian* como un *impromptu*. “Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam Impromptus, weil man damals noch von nichts als Impromptus der Rede

fulguración extática intermitente que nos devela una especie de “alianza entre el alma y la boca”. Enunciar, vivenciar y reflexionar convergen, así, en un punto ciego que se sume en el silencio y que provoca rupturas y discontinuidades discursivas. De esta manera se define lo inefable y el silencio adquiere una silueta hierofánica a partir de la cual puede reconocerse el alma de las cosas en general y el espíritu de cada pueblo en particular. La certeza de que las rupturas y las imágenes poéticas son umbrales hacia lo numinoso⁵⁷ sustenta en Herder una confianza en el devenir histórico, al cual asume como un “todo” que sólo puede ser aprehendido a través de “lo fragmentario”. Son precisamente las inconsistencias, los saltos, los cambios abruptos dentro de los cantos, los que garantizan el vínculo con lo originario. Herder comenta al respecto:

Si se trata de experiencia y autoridad, le tengo que decir en primer lugar que, no hay nada en el mundo que tenga más saltos, proyecciones atrevidas y giros que la canción popular... ¡Testigo de ello son todas las canciones antiguas! De Laponia y Estonia, lituanas y polacas, escocesas y alemanas; y todas las que conozco; entre más antiguas, más populares, más vivas, más atrevidas, mayores son sus proyecciones y más atrevidos sus saltos”.⁵⁸

La falta de continuidad en la poesía es, para Herder, la señal de que se trata de un fenómeno vivo y espontáneo, contrario a las secuencias artificiales propias de los

wusste”. (Las rapsodias de Homero y las canciones de Ossian era ambas *impromptus*, porque en aquel tiempo no se sabía nada del habla, con excepción del *Impromptus*.) **Herder**, 1978, t. 2, p. 252.

⁵⁷ Herder estaba convencido de que el devenir mismo era la manifestación de un espíritu. Como ejemplo tenemos los siguientes ensayos: “Vom Geist der Völkergeschichte” (Del espíritu de la historia de los pueblos) o también “Vom einzigen wahren Geist der Geschichte”. (Del único espíritu verdadero de la historia) **Herder**, 1978, t. 2, pp. 184-190.

⁵⁸ “Zuerst muss ich Ihnen also, wenn es auf Erfahrung und Autorität ankommt, sagen, dass nichts in der Welt mehr Sprünge und kühnere Würfe hat als das Lied des Volkes... Alle alten Lieder sind meine Zeugen! Aus Lapp- und Estland, lettisch und polnisch und schottisch und deutsch und die ich nur kenne, je alter, je volksmässiger, je lebendiger, desto kühner, desto werfender. **Herder**, 1978, t. 2, pp. 255-256.

decadentes escritos académicos que han perdido su frescura a causa del canon que pretenden imitar, por lo que pasan a ser parte de las letras muertas. *Ossian* no es el único ejemplo de esta nueva propuesta poética viva. Herder desarrolla su teoría acerca de una poesía popular originaria después de haberse acercado a la Biblia, no como “Sagrada Escritura”, sino como una antigüedad literaria y después de haber leído otras obras, según él, “ancestrales”, entre las que figuran una parte de la obra del peruano Garcilaso de la Vega y algunas canciones letonas rescatadas por Lessing.⁵⁹

La inquietud por remontarse a los albores de un tiempo originario, durante el cual se gesta el lenguaje humano, puede considerarse como parte de una época en la que los países pretendían legitimar el derecho de su soberanía mediante propuestas nacionalistas fincadas en la existencia de una tradición poético-estética local, que pudiera rastrearse a través de la historia hasta lo “inmemorial”.⁶⁰

Dentro del ámbito alemán, la denominación “times of old” utilizada por Macpherson para referirse a lo “ya transcurrido”, es traducida con el neologismo “Vorzeit”(ante-tiempo),⁶¹ un término que recalca una ruptura en la continuidad del acontecer histórico y marca la diferencia entre aquello que está a nuestro alcance y lo que nos es negado a causa del deterioro provocado por el tiempo. “Vorzeit” se refiere a una duración que se evidencia a través de ausencias y que nos remite a lo fragmentario, por lo que la

⁵⁹ Schmidt, 2003, p. 644.

⁶⁰ Dentro del ámbito alemán podemos mencionar a Justus Mörser, a Johann Georg Hamman, a Johannes Riest, a Friedrich Gottfried Klopstock y a muchos más. El gusto por las sagas medievales puede rastrearse hasta el siglo XVII cuando, gracias principalmente a los escritos de Tácito, surgió un interés por culturas que no pertenecían a la tradición grecorromana, que tuvo como consecuencia el re-descubrimiento de muchos manuscritos que se encontraban olvidados en los estantes de las bibliotecas. Como ejemplo podemos mencionar el redescubrimiento de la *Edda Mayor* en 1643. No ahondaremos, en este caso, en el tema. Baste con recordar que también el redescubrimiento de los manuscritos medievales del *Cantar de los Nibelungos* por Jacob Hermann Obereit en 1756 forma parte de este fenómeno.

⁶¹ Schmidt rastrea el término hasta la primera traducción de *Ossian* al alemán hecha por Michael Denis en 1768/1769. Schmidt, 2003, p. 323.

condición de lo “inmemorial” adquiere facultades creadoras;⁶² por esta razón no sólo *Ossian*, sino el rescate del arte medieval hecho desde el ámbito alemán del siglo XVIII, se inscriben dentro de una temporalidad especial que no puede calificarse como originaria⁶³ ni como estrictamente histórica. Con esto, el *illo tempore* deja de concebirse como un “eterno presente”, accesible a través de rituales, como lo plantea Mircea Eliade⁶⁴, y se convierte en una experiencia viva, íntimamente ligada al “yo” y a su contexto. La condición de lo “primigenio”(Ur), deja de ser aquí un modelo ejemplar inamovible, pues se transmuta en una fuente de inspiración capaz de generar una “nueva” mitología.

¡Una gran parte de la mitología es alegoría, personificación de la Naturaleza o sabiduría adornada! [...] En vez de conformaros con aquella asquerosa pintura vomitada por Homero, fortalezcan su cabeza para beber, sin palidecer, del océano de invenciones y especialidades que os rodea. [...] En breve, queremos estudiar la mitología de los antiguos como una heurística poética, para convertirnos, a nosotros mismos, en inventores... para crear una mitología nueva. [...] el saber generar para nosotros un mundo nuevo, a partir de las imágenes de los antiguos, es más sencillo; pues alza por encima del imitador y marca al poeta.⁶⁵

La propuesta de una mitología poético-creadora fue un tema central para los románticos, en especial para Friedrich Schlegel, quien concebía a la “Vorzeit” como una especie de tiempo poético-mitológico a partir del cual se podía legitimar a la nación alemana.⁶⁶ Cabe señalar aquí que, no sólo en el ámbito alemán, sino en el resto de Europa,

⁶² Friedrich Schlegel utiliza el concepto de “poetische Vorzeit” para designar una temporalidad en la que el lenguaje poético se erige como único acceso a lo que es verdadero. **Martin**, 1992, p. 8.

⁶³ “Urzeit”.

⁶⁴ **Eliade**, 1988, p. 17.

⁶⁵ “Ein grosser Teil der Mythologie ist Allegorie, personifizierte Natur oder eingekleidete Weisheit. [...] Statt dass ihr, nach jenem ekelhaften Gemälde das, Homer gespien hat, euch belieben lasset, so stärkt euer Haupt, um aus dem Ozean von Erfindungen und Besonderheiten, der euch umfließt, zu trinken, ohne zu erblassen. [...] Kurz, als poetische Heuristik wollen wir die Mythologie der Alten studieren, um selbst Erfinder zu werden. [...] aus der Bilderwelt der Alten gleichsam eine neue uns zu finden wissen, das ist leichter, das erhebt über Nachahmer und zeichnet den Dichter. **Herder**, 1978, t. 2, pp. 58

⁶⁶ “Friedrich Schlegel versteht das *Nibelungenlied* als ein Werk ‘poetischer Vorzeit’, sieht es als das strahlende Produkt einer Zeit, in der ‘die Nation unter den weltbeherrschenden die ihr angemessene Stelle’ eingenommen hat”. (Friedrich Schlegel entiendo al *Cantar de los Nibelungos* como una obra de un “ante-

se buscaba consolidar las identidades nacionales a través de obras literarias locales como por ejemplo, la *Kallevalla*, el *Poema del Mio Cid* o los *Luisiadas* y que también *Ossian* formaba parte de este fenómeno, pues como hemos mencionado con anterioridad, los mitos celtas fueron utilizados durante el siglo XVIII para afianzar un poder político escocés que le hiciera contrapeso a la corona inglesa. Sobre todo para el Herder joven, la obra de Macpherson constituye un modelo literario capaz de legitimar propuestas nacionalistas. Basado en la noción de la canción popular (Volkslied)⁶⁷ desarrolla una estética encaminada a explorar las posibilidades poéticas a futuro.

A pesar de resaltar siempre las particularidades específicas de cada grupo étnico (Volk),⁶⁸ y de poner especial atención en los contextos geográficos, climatológicos y topográficos, Herder no defendió una nacionalidad específica, ya que para él las diferentes manifestaciones poéticas de lo popular eran fragmentos de un “Todo” cosmopolita, capaz de hermanar el Arte y la Naturaleza.⁶⁹ Este estado de lo “primigenio”⁷⁰ es, en esta línea de pensamiento, el mismo para todas las culturas porque Herder lo concibe como un ámbito creador para el que no puede existir un canon literario específico. Definido como una libertad irrestricta, regida sólo por los impulsos naturales, el estado de lo “primigenio” no

tiempo poético”, lo ve como el producto brillante de una temporalidad en la que “la nación ocupaba una posición adecuada entre aquéllos que dominaban el mundo.) **Martín**, 1992, p. 8.

⁶⁷ Este término lo acuñó Herder, no como un neologismo, sino como un concepto avalado por una tradición ancestral. Se refiere a *Ossian* como “kostbares Überbleibsel der Vorwelt”(reminiscencia valiosa del antemundo). El concepto “Volkslied” llamó la atención a muchos de sus contemporáneos, quienes sustentaron sus propuestas nacionalistas en esta visión poética del mundo.

⁶⁸ El valor semántico de este término no está claramente definido en Herder. Distingue entre Volk (pueblo) y Pöbel (plebe). Además, como lo señala Wolf Gerhard Schmidt, utiliza la palabra “Volk” tanto para una cultura nacional específica como para toda la humanidad. “Herders Volkbegriff ist ambivalent Er bezeichnet sowohl eine Nationalkultur als auch die Menschheit insgesamt, wobei der Terminus weniger soziologisch funktioniert, als vielmehr zivilisationskritisch und historisch-genetisch”. (La palabra de “Volk” en Herder es ambivalente. Designa tanto a la cultura nacional como a la humanidad en general. El término funciona más como un concepto crítico-civilizador y genético-histórico y no como una noción sociológica). **Schmidt**, 2003, p. 685.

⁶⁹ “Jeder Mensch hat freilich alle Fähigkeiten, die sein ganzes Geschlecht, und jede Nation die Fähigkeiten, die alle Nationen haben”. (Cada hombre tiene todas las facultades propias de su género, y cada Nación tiene las facultades que tienen todas las naciones). **Herder**, 1978, t. 2, p. 195.

⁷⁰ “poetischer Urzustand”

consolida en un modelo formal específico, sino que describe una condición de lo cualitativo, cuyo valor estético se manifiesta en la espontaneidad y la autenticidad del sentimiento y, por lo tanto, no vincula a ninguna obra en particular. Según Howard Gaskill, Herder bien hubiera podido desarrollar sus tesis con respecto a la poesía popular a partir de otras fuentes y sin recurrir a la obra de Macpherson, pero lo cierto es que, como lo señala Wolf Gerherd Schmidt,⁷¹ *Ossian* fue una obra crucial durante la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo para el discurso teórico de lo “primitivo”, y tuvo una importancia mucho mayor que cualquier otro escrito, incluyendo a la *Edda Mayor* y al *Cantar de los Nibelungos*. *Ossian* se erige aquí como el paradigma por excelencia, tanto de la poesía popular como de la “obra de arte natural” (Naturkunstwerk) y funciona como un elemento estratégico para cuestionar los cánones grecolatinos instaurados. Con ello se convirtió en el estandarte de una “tradición nórdica” ancestral, que le confirió a las nuevas teorías estéticas propuestas por los románticos un aura de “tradicional”.

La controversia acerca de la autenticidad del *Ossian* de Macpherson no perjudicó mayormente a Herder pues, para apoyar sus tesis, utilizó muchas manifestaciones diferentes de lo popular. Además, el evidente poder de *Ossian*, para transmitir sentimientos a pesar de las distorsiones propias de la traducción, hicieron que confiara en la originalidad de los poemas. Cuando, en una carta, Goethe le hace saber que hay discrepancias entre la supuesta traducción de Macpherson y las manifestaciones gaélicas tradicionales que afectan la musicalidad de la obra ⁷², Herder cambia su perspectiva y decreta que “de ahí en adelante

⁷¹ Schmidt, 2003, p. 651.

⁷² “Sie werden sehen, ob Sie mir einig sein können, wann ich sage, die Relicks und Ossians Schottisches machen ganz verschiedene Wirkungen auf Ohr und Seele”. (Vea si puede estar de acuerdo conmigo cuando digo que las reliquias y lo escocés de *Ossian* tienen un efecto muy distinto en el oído y el alma). Goethe, citado por Schmidt, 2003, p. 689. La musicalidad en la poesía ossiánica es un factor importantísimo para las nuevas propuestas estéticas, no sólo dentro del ámbito alemán, sino también en el resto de Europa. Herder habla de “Volklieder”(canciones populares) y hace hincapié en el aspecto musical del fenómeno. En este

Ossian se valorará según su “versión original” y no según la traducción al inglés hecha por Macpherson, pues en ésta se muestran las características de la poesía primitiva con mayor claridad”.⁷³ En 1778 escribe:

Sea que *Ossian* fuere muy antiguo, o solamente creado y compuesto por canciones antiguas: ¡qué alma tan suave mora dentro de él! ¡Un encantamiento de soledad y de amor, de valentía y respeto! Ahí se alternan las lágrimas y los más finos sonidos del arpa con la tormenta, la luz de la luna, la medianoche y las voces de los ancestros. Para nosotros estos cantos conservan mucho poder, ¡qué efecto pudieron haber tenido en su lugar, en su tiempo y en su lengua! ¡Oh, si tuviésemos todavía los cantos de los bardos! ¡si hubiese vivido un Ossian entre nuestros padres!⁷⁴

Herder estuvo convencido de la originalidad de los poemas ossiánicos hasta el final de su vida. Incluso no perdió la esperanza de poder traducir al alemán y publicar una versión galesa de los *Poems of Ossian* en la que se pudiera apreciar de una manera más directa el “lenguaje del corazón” dentro del que confluían, según sus tesis, la palabra (Wort), el sentimiento (Empfindung), el pensamiento (Gedanke) y la expresión (Ausdruck).⁷⁵

La manera en la que Herder aborda sus temas en general, el valor que le da a lo fragmentario y a las discontinuidades, así como el tejido intertextual en el que apoya sus teorías, hace difícil una interpretación coherente de su pensamiento. El vínculo que establece con *Ossian* no es una excepción. Wolf Gerhard Schmidt divide la función que

trabajo no se ahondará en el tema. Se recomienda para ello el extenso trabajo de Matthias Wessel *Die Ossian Dichtung in der musikalischen Komposition* así como el ensayo de Christoph Smith “Ossian in Music” en **Gaskill**, 2004, pp. 375-392.

⁷³ “Von nun an soll Ossian nicht mehr nach Macphersons englischer Übersetzung, sondern nach dem gälischen Urtext beurteilt werden, denn in diesem zeigen sich nach Herder die Charakteristika primitiver Dichtung am deutlichsten”. **Schmidt**, 2003, p. 690.

⁷⁴ “Sei *Ossian* ganz alt oder nur aus alten Gesängen zusammengesetzt und geschaffen: welch weichere Seele ist in ihm! Ein Zauber der Einsamkeit und Liebe, des Muths und der Schonung! Sturm und Mondlicht, Mitternacht und die Stimmen de Väter wechseln mit Thränen und mit den zartesten Tönen der Harfe. Für uns haben die Lieder noch so viel Macht; auf ihrer Stelle, zu ihrer Zeit, in ihrer Sprache, welche Wirkung müssen sie gehabt haben! O hätten wir noch die Gesänge der Barden! Hätte unter unseren Vätern ein Ossian gelebt! Herder, citado por **Schmidt**, 2003, pp. 694-695.

⁷⁵ **Schmidt**, 2003, p. 650.

cumple la obra dentro de las propuestas herderianas en tres etapas, a partir de las cuales analiza los puntos más importantes para la recepción de *Ossian* en el ámbito alemán: una temprana, en la que estos poemas se utilizan para legitimar las propuestas literarias nórdicas “primitivas”;⁷⁶ una etapa principal en la que se recalcan las facultades que tienen los poemas de generar empatías y se analiza en detalle el papel que juega *Ossian* dentro del discurso amoroso;⁷⁷ y una etapa tardía en la que Herder se concentra en el contraste que existe entre *Ossian* y Homero.⁷⁸ Sin embargo, resulta imposible confinar las sutilezas y las innovaciones semánticas presentes en la obra de este autor a épocas específicas de su vida, pues, aunque haya períodos durante los cuales trabajó más sobre unos temas que sobre otros, todas sus propuestas se interrelacionan y se acompañan a lo largo de toda su vida, y la influencia que tuvo dentro del pensamiento romántico es de un alcance inusitado. Isaiah Berlin⁷⁹ lo considera como uno de los padres del movimiento romántico y co-creador⁸⁰ de una nueva estética para la que la polivalencia interpretativa hace imposible una distinción entre distintas disciplinas. Dentro del contexto herderiano, *Ossian* se convirtió en el prototipo del “poeta-genio” (Naturdichter) capaz de acceder al “alma”(Seele) de las cosas, lo que permitió que el bardo ciego se desvinculara de la obra de Macpherson y se actualizara como un modelo heroico⁸¹ a seguir por los poetas modernos. El mismo recuerdo poético que en la obra de Macpherson pone de manifiesto la desesperanza de un anciano decrepito desahuciado por el tiempo, se transmuta en Herder en posibilidad creadora y

⁷⁶ *Ossian* als primitivistische Legitimationsinstanz des literarischen Nordens. **Schmidt**, 2003, p. 644.

⁷⁷ Herders Programm einer sympathischen Literaturrezeption. **Schmidt**, 2003, p. 651.

⁷⁸ Fragment und Diskontinuität- ´subjektiver´Ossian versus ´objektiver´Homer. **Schmidt**, 2003, p. 698.

⁷⁹ **Berlin**, 2000, p. 96.

⁸⁰ Berlin le da una importancia muy grande a Georg Hamann, quien fuera maestro de Herder y en cuyo trabajo se esbozan muchas de las ideas que Herder desarrollará más adelante.

⁸¹ En este sentido *Ossian* se convierte en un arquetipo que legitima el valor de la poesía nórdica en general y funciona no sólo como modelo para los bardos, sino también para los escaldos y los indios americanos. Herder habla de *Ossian* como “nuestro hermano”.

desemboca en un entusiasmo por una propuesta estética que encuentra en lo irremediablemente perdido una nueva manera de estimular la imaginación. En el caso de Herder, la melancolía se valora de una forma positiva: como un estado anímico introspectivo que, a través de lo efímero, se conecta a un ámbito que es “todo posibilidad” y a la vez “todo naturaleza”, y que propicia la creación poética.

Lo principal que debemos de aprender de los bardos, es el espíritu interior de las canciones, su labor interna. El cantar justo con esa inventiva, con esa verdad, dignidad y fortaleza; convertir las imágenes desnudas de nuestra patria y nuestra historia en riqueza, fidelidad y plurivalencia [...] Desaprender el palabreo empalagoso que tenemos quién sabe de dónde, pero no de nuestra naturaleza nórdica, y permitir que hable el hecho, la imagen y el espíritu, eso sería canto bardo- y nada más.⁸²

A los ojos de Herder, la poesía popular a través de la que se revela el “alma” de las diferentes naciones nunca debe convertirse en un modelo a seguir, pues, en ese caso, perdería su frescura.

No están (los cantos populares) a la disposición para convertirse en muestra [...] (sino) para regresarnos a la inventiva y a la naturaleza, sin querer recuperar la aspereza y lo inoportuno de aquellos tiempos.⁸³

A diferencia de muchos de los pensadores románticos, como por ejemplo, Klopstock o Friedrich Schlegel, Herder no utilizó su propuesta poética para establecer normas ético-didácticas.

⁸² “Die Hauptsache, die wie von den Barden lernen sollten, ist innerer Geist des Liedes, innere Bearbeitung: Mit eben der Einfalt, Wahrheit, Würde und Stärke zu singen: die nackten Bilder unseres Vaterlandes und unserer Geschichte so true und so reich und vielsagend zu machen[...] Das süsse Geschwätz zu verlernen, was wir, ich weiss nicht woher? Nur nicht von der nordischen Natur herhaben und That, Bild und Geist sprechen zu lasen, das wära Bardengesang—nichts mehr! Herder, citado por **Schmidt**, 2003, p. 656. Habrá que recordar que para Macpherson como para Blair, Ossian no accede a una trascendencia. Al bardo sólo le contesta su propio eco y no tiene acceso a un espíritu verdadero como lo plantea Herder.

⁸³ “Sie sind (die Volkslieder) nicht herausgegeben, um Muster zu werden [...] (sondern um) zur Einfalt und Natur zurrückzufinden, ohne das Rauhe und Unpassende aus solchen Zeiten wiederbringen zu wollen”. Herder, citado por **Schmidt**, 2003, p. 681.

La ética de Fingal no es una receta de patente para el siglo XVIII. Desde este contexto, Herder está expresamente en contra de conferirle un valor de “religiosidad” a una mitología pagana –como la que encontramos sugerida en Macpherson- con la finalidad de darle a la obra mayor “credibilidad” y “verdad” para aplicarla a situaciones concretas de comportamiento.⁸⁴

A pesar de que Herder conciba al “todo originario” como un punto de convergencia cósmica dentro del que se hermanan todas las disciplinas, privilegia el aspecto estético-fragmentario, al que coloca por encima de todas las cosas: la poesía, en su calidad de creadora, se erige como una fuerza vital y, a la vez, como un valor fundacional ajeno a todo tipo de canon.

Hasta una oración corriente y una verdad luída, no pueden ser tratadas por un pueblo vivo de otra manera, más que de una forma vital y audaz, equivalente a la de las voces que entonan las canciones; el pueblo no conoce de las andanzas y modos de enseñanza de un Locus dogmático, y, de seguro, se dormiría si tuviera que guiarse de acuerdo con sus parámetros.⁸⁵

A diferencia de Goethe, cuya lucidez discursiva dota a la poesía de Macpherson de un sentido claro que permite la consolidación de un modelo de comportamiento a seguir, Herder privilegia el lado oscuro de la poesía en el que lo primigenio se abisma dentro del sinsentido de una indefinición ontológica. Herder y Goethe se ocupan de la obra de Macpherson de manera simultánea;⁸⁶ aunque es bien sabido que Herder influyó a Goethe con sus pensamientos.

⁸⁴ Fingals Ethik ist kein Patentrezept für das 18. Jahrhundert. Vor diesem Hintergrund spricht sich Herder auch dagegen aus, der heidnischen Mythologie- wie sie in Ansätzen bei Macpherson begegnet- einen “Religionsweth”beizumessen, um dem Werk mehr “Glaubwürdigkeit”und “Wahrheit”zu verleihen und es für konkrete Handlungszusammenhänge nutzbar zu machen. **Schmidt**, 2003, p. 688.

⁸⁵ “Selbst ein allgemeiner Satz, eine abgezogene Wahrheit kann ein lebendiges Volk im Liede, im Gesang nicht anders als auch so lebendig und kühn behandeln; es weiss von der Lehrart und dem Gange eines dogmatischen Locus nichts, und es schläft gewiss ein, wenn es denselben geführt werden soll”. **Herder**, 1978, t. 2, p. 267.

⁸⁶ No se sabe a ciencia cierta cuándo Goethe tiene el primer contacto con *Ossian*. Wolf Gerhard Schmidt sugiere que es probable que haya conocido la traducción de Denis en 1768, año en el que Herder logra tener acceso a la obra. **Schmidt**, 2003, pp. 724-725.

Las ideas de Herder son una revelación para Goethe y permanecerán actuantes en su espíritu mucho después de su ruptura con el hosco y atrabiliario sermoneador acaecida en 1803. Al joven poeta que se le confía, le revela Herder, sólo cinco años mayor que él, el secreto de la poesía del pueblo, de todos los pueblos, poesía que es grito de la naturaleza y tiene la simplicidad de la voz de la primera infancia; le incita a adentrarse en las obras de Shakespeare, a estudiar y admirar los poemas populares y los grandes poetas primitivos como Homero y Ossian.⁸⁷

Existen diferencias importantes en la forma en la que ambos autores se vinculan a *Ossian*. Mientras que Herder, como ya se dijo, utiliza la obra de Macpherson como un ejemplo para sus tesis acerca de la poesía natural (Naturpoesie) y de la canción popular (Volkslied) y concibe las rupturas e inconsistencias como una prueba de “originalidad”, Goethe centra su interés en el potencial poético-creador del tejido intertextual, al que convierte (en especial en *Los sufrimientos del joven Werther*) en el origen mismo de esta obra literaria.⁸⁸

A pesar de que *Los sufrimientos del joven Werther* no fue la única obra en la que Goethe se vio influido por Macpherson,⁸⁹ se puede afirmar que fue crucial para las propuestas estéticas de la época por la enorme difusión que tuvo.⁹⁰

⁸⁷ **Montes de Oca**, 1974. p. xiii.

⁸⁸ “Im Gegensatz zu Herder[...] ist Goethes Ossianrezeption primär produktiver Natur. Das bedeutet, das intertextuelle Muster bei der Genese neuer Kunstwerke verwendet werden”. (En contraste con Herder[...] el acercamiento a *Ossian* por parte de Goethe, es, en primera instancia, de una naturaleza productiva. Esto significa que los patrones intertextuales se utilizan en la creación de nuevas obras de arte). **Schmidt**, 2003, p. 724.

⁸⁹ Entre las obras más influidas por la estética de *Ossian* está, como lo señala Wolf Georg Schmidt, *Gottfried (Götz) von Berlichingen* en la que hay una correspondencia, no tanto en el campo de las intertextualidades, sino en las imágenes: A la imagen inicial de “Fingal” “Cuchullin sat by Tura’s wall; by the tree of the russling leaf.—His spear leaned against the mossy rock. His shield lay by him on the grass”(Cuchullin estaba sentado junto al muro de Tura; junto al árbol de las hojas crujientes – Su lanza apoyada en la roca musgosa. Su escudo yacía junto a él sobre el césped), le corresponde: “*Unter einer Linde Tisch und Bänke, Gottfried auf der Bank in voller Rüstung, seine Lanze an Baum gelehnt, den Helm auf den Tisch*”(Bajo un árbol de tilo, mesa y sillas Gottfried con armadura completa, sentado sobre una banca, su lanza apoyada en el árbol, su casco sobre la mesa). **Schmidt**, 2003, p. 744.

⁹⁰ Incluso hoy en día se conoce a Ossian principalmente gracias al *Werther* de Goethe.

El pensamiento de Herder es diametralmente opuesto al de Werther, el personaje de la obra de Goethe, a través del cual el mito de Ossian se convirtió en el detonador de una ola de suicidios (tanto imaginarios como reales) que inundó no sólo al ámbito alemán, sino también al resto de Europa.

En *Los Sufrimientos del joven Werther*, Goethe le confiere a la vivencia cotidiana una dimensión de lo sublime que se manifiesta mediante una “penumbra poética” que envuelve al personaje principal y lo lleva al suicidio. Goethe utiliza aquí el ámbito melancólico propio de la obra de Macpherson para borrar, a través de una ontología de lo negativo,⁹¹ los límites entre la cordura y la demencia, y para invertir la relación entre realidad e imaginación. En esta propuesta interpretativa, la melancolía, transmutada ya en experiencia poética, es extrapolada hasta convertirse en un fenómeno de autodestrucción, a diferencia de la propuesta herderiana, para la que la sensibilidad (*Empfindung*) y la autorreflexión (*Besinnung*) adquieren sentido sólo dentro del contexto de una vivencia “real” del individuo. Goethe presenta a un hombre que vive experiencias ajenas, pues Werther se apropia de un mundo de ficción poética que usurpa el lugar de la realidad en la que vive; privilegia el artificio estético a la comunión con la Naturaleza a la que interpreta a través del lente poético de Homero y de Ossian⁹². El personaje de Goethe reduce así los fenómenos naturales a meras metáforas de sus experiencias literarias, y trunca con ello su propio potencial creador:

⁹¹ Ver el capítulo “Ossian y la melancolía” de este trabajo.

⁹² En este personaje de Goethe se perfilan ya las tesis postuladas por Baudelaire, en las que las vivencias cotidianas pasan por un proceso de extrañamiento que las aparta de su “condición original”. Se convierten así en fetiches del tiempo, en una “incesante soldadura entre pasado y presente, viejo y nuevo, para hacer de la propia autonegación su única posibilidad de sobrevivencia [...] Sin[...] la milagrosa capacidad del objeto-fetiché de hacer presente lo ausente a través de su negación misma, acaso (Baudelaire) no se hubiera atrevido a asignar al arte la tarea más ambiciosa que el ser humano hubiese confiado nunca a una creación suya: la apropiación misma de la irrealidad. **Agamben**, 2001, pp. 88-89.

[...] meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele, dass ich keinen Umriss packen kann; aber ich bilde mir ein, wenn ich Ton hätte, oder Wachs, so wollt ich´s wohl herausbilden [...] ⁹³

Werther es una figura trágica porque, por ser artísticamente estéril, se ve obligado a evadir la realidad y a sojuzgar su entorno para adecuarlo a su imaginación. Su muerte es un artificio cuidadosamente preparado, pues no fallece en un momento de irracionalidad pasional, sino elige atentar en contra de su vida en un acto de fidelidad a su propia identidad poética. Se consume en su propio deseo sin jamás acceder a una experiencia mística, por lo que sus cartas están plagadas de verbos en tiempo subjuntivo:

Oh sässe ich zu ihren Füßen in dem lieben vertraulichen Zimmerchen, und unsere kleinen Lieben wälzen sich miteinander um mich herum, und wenn sie Ihnen zu laut würden, wollte ich sie mit einem schauerlichen Märchen um mich zur Ruhe versammeln. ⁹⁴

Lieber, wenn nur das Kleinod nicht ebenso zerbrechlich wäre, als es schön und kostbar ist. ⁹⁵

La melancolía adquiere así un matiz distinto al que se puede observar en la obra de Macpherson y también en la interpretación herderiana: no propicia la empatía para acceder a tiempos pasados, ni funge como una fuerza creadora, sino que se abisma en un solipsismo voluntario que distiende la auto-percepción del yo hasta convertirlo en víctima de su propio deseo. A diferencia de Ossian, cuya impotencia melancólica es la consecuencia de su desventura o, bien, la obra del azar, Werther busca intencionalmente el aislamiento y la soledad, lee a Homero y a Ossian y exagera el vínculo amoroso con Lotte, para

⁹³ “[...] mi fuerza imaginativa es tan débil, todo flota; se tambalea delante de mi alma de tal manera que no puedo apoderarme de ninguna silueta; pero me fabrico quimeras y pienso que si tuviera barro, o cera, querría formarla[...].” **Agamben**, 2001, p. 766.

⁹⁴ “¡Ah, si yo me encontrase sentado a vuestros pies en vuestro pequeño y familiar cuarto y nuestros queridos niños estuviesen retozando a nuestro alrededor y os incomodasen con su ruido y algazara, yo los reuniría en un rincón para calmarlos, les contaría algún cuento de terror”. **Goethe**, 1987, p. 78.

⁹⁵ “Querido amigo, si sólo este tesoro no fuese tan frágil como bello y valioso”. **Goethe**, 1987, p.79.

desembocar finalmente en una grandilocuencia ajena a toda naturalidad que justifique el suicidio.

La postura wertheriana, que privilegia lo estético-artístico sobre lo natural, afectó de manera contundente el modelo del mito fundamental de la época. La regresión narcisista que suplanta la empatía meditativa del modelo ossiánico en la obra de Goethe, le permite al individuo postularse (tanto a sí mismo como a sus hazañas y vivencias) como una obra de arte. Werther se convierte, hacia finales del siglo XVIII, en un nuevo modelo mítico que elige el estado melancólico con el fin de reconocerse hacia la poesía. Se convierte así en el defensor y guardián de una “estética de lo pasional” dentro de la que la sensibilidad (*Empfindung*) y la introspección racional (*Besinnung*) se habilitan como instrumentos argumentativos para justificar una “sacralidad” suicida basada en el libre arbitrio. Werther, a diferencia de Ossian, escoge morir joven y se auto-asume como un sacrificio para la felicidad de otros.⁹⁶ De esta forma el personaje adquiere connotaciones de redentor, se funde con figuras mítico-religiosas (como la de Cristo o la de Prometeo), y se instituye como un modelo de lo heroico nuevo, compuesto por varias tradiciones distintas, en el que se apoyarán las nuevas religiones de Estado.⁹⁷

Sin embargo, el aspecto de esta obra que más repercutió en el mito fundamental emergente no fue la figura del Werther, sino la actitud que asumió el personaje frente al fenómeno estético y que anula toda distancia crítica posible. Toda experiencia (sea literaria,

⁹⁶ “[...] ich will sterben!- Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewissheit, dass ich ausgetragen habe, und dass ich mich opfere für dich”. ([...]¡quiero morir!- No es desesperación, sino un certeza de que he llegado a término, y que me sacrifico por ti.) **Goethe**, 1987, pp. 126-127. En la obra de Macpherson, el suicidio no es un tema importante. La única referencia que tenemos al respecto es una nota a pie de página en el poema de *Dar-thula* en la que Macpherson confronta su versión con una versión tradicional en la que la personaje principal se suicida sobre el cadáver de su amado. Macpherson, en **Gaskill**, 1996, p. 451. Por lo general las muertes en la obra de Macpherson no son voluntarias, sino accidentales.

⁹⁷ No es una casualidad que Napoleón Bonaparte fuera admirador, no sólo de la obra de Macpherson, sino también del *Werther* de Goethe, Tanto *Ossian* como *Werther* obedecen a la misma estética que él utilizó para legitimar su derecho al poder.

paisajística o amorosa) converge aquí en una exasperación de lo sensible que cancela toda posibilidad de ruptura o de discontinuidad;⁹⁸ pues el entusiasmo (*Begeisterung*)⁹⁹ que muestra Wether con respecto a su entorno, funge como un aglutinante poderoso capaz de crear un punto ciego y de instaurar una nueva forma de “autenticidad”. En esta novela de Goethe, la pasión (*Leidenschaft*) con la que Werther se aboca a leer algunos pasajes de *Ossian*¹⁰⁰ socava las distancias intertextuales y destruye la necesidad de empatía, pues, en vez de entrar en consonancia con “the times of old”, el personaje de Goethe se apodera del tiempo ossiánico y usurpa el lugar de los protagonistas: en su interior, es el propio Werther quien se enfrenta a las inclemencias climáticas de los “Highlands” y quien siente la desesperanza de un anciano decrepito, con tal viveza, que le llega a estorbar su propia juventud y hasta su misma existencia.

Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt! Zu wandern über die Heide, umsaust vom Sturmwinde, der im dampfenden Nebel die Geister der Väter im dämmerndem Lichte des Mondes hinführt. Zu hören vom Gebirge her mit Gebrülle des Waldstroms halb verwehtes Ächzen der Geister aus ihren Höhlen, und die Wehklagen des zu Tode sich jammernden Mädchens, um die vier moosbedeckten grabbewachsenene Steine des Edelgefallenen, ihres Geliebten.¹⁰¹

Las referencias a *Ossian* en este caso son tan evidentes, que puede decirse se trata de un préstamo casi textual de la obra de Macpherson, pero como Goethe no marca una diferencia entre lo que Werther experimenta como lectura y lo que realmente vive, los

⁹⁸ “Würfe und Sprünge”(lanzamientos y saltos), tan defendidos por Herder.

⁹⁹ Es imposible traducir este término al español sin que se afecte su valor semántico. Contiene la palabra “Geist”, que hace del entusiasmo una condición del espíritu.

¹⁰⁰ Principalmente del poema “The Songs of Selma”.

¹⁰¹ Ossian ha desplazado a Homero en mi corazón. ¡Qué mundo, al que me conduce el espléndido! Caminar a través del brezal, asediado por el viento de la tormenta, que conduce a los fantasmas de los ancestros a través del vapor de la niebla, hacia la luz crepuscular de la luna. Oír en el rugido del torrente que baja por el bosque desde las montañas los tenues gemidos de los espíritus que provienen de sus cuevas; el lamento desesperado de una joven que muere alrededor de las cuatro piedras cubiertas de hierba y musgo que marcan la noble muerte de su amado.

pasajes literarios adquieren la misma inmediatez que tienen las vivencias directas. De esta manera se borran no sólo las fronteras entre realidad, recuerdo e imaginación como en la obra de Macpherson, sino también se afecta la distancia que hay entre el poeta, el protagonista y el lector, lo que hace imposible asumir una actitud crítica con respecto a la obra. Prueba de esto son las apasionadas opiniones con respecto al Werther emitidas durante el siglo XVIII (tanto positivas como negativas) y la subsecuente ola de suicidios reales que provocó la lectura de esta obra de Goethe entre los románticos.

Los sufrimientos del joven Werther es la obra que canceló de una vez por todas las premisas estéticas de la Ilustración: a partir de este modelo se descartaron el aspecto formal de las obras, las influencias de otros escritores y el canon universal en el cual se debía basar el juicio; sólo importó el potencial que mostraban las obras para confrontar al individuo consigo mismo.¹⁰²

La ambivalencia ontológica que permite en la obra de Macpherson concebir al mundo de lo fantasmagórico como el producto de un estado melancólico-meditativo, se ve afectada en Werther por una exacerbación pasional del sufrimiento (*Leidenschaft*), que no sólo justifica al suicidio como un sacrificio último, sino que acaba con toda incertidumbre. Dentro del pensamiento wertheriano, el estado melancólico se cuaja en una postura dogmática que acaba por otorgarle a los fantasmas del imaginario una categoría de “Verdad”. La ontología de lo negativo pierde, por ende, sus facultades invocadoras y se

¹⁰² Diese Distanzlosigkeit der Kritiker zu ihrem Gegenstand ist typisch für die Abwendung von der Aufklärungsästhetik. Die Rezeption weigert sich zu kritisieren, die Rezeption des Werkes führt den Rezipienten in die Konfrontation mit sich selbst. “Dass man aber mit eben dem kalten Blute sich hinsetzt und nach der Moral der Leiden des jungen Werthers fragt, da mir, als ich’s las die Sinne vergingen: Das kann ich nicht vertragen”. (J.M.R. Lenz). (La falta de distancia del crítico con respecto a su objeto es un rasgo típico del alejamiento de la estética de la Ilustración. El receptor se niega a asumir una postura crítica, la recepción de la obra conduce al receptor a una confrontación consigo mismo. “Que uno pueda sentarse e indagar acerca de la moral de los sufrimientos del joven Werther con sangre fría, cuando yo perdí toda cordura a la hora de leerlo: eso no puedo soportarlo”. (J.M.R. Lenz). **Hein**, 1997, p. 75.

erige como el modelo de un nuevo “Absoluto” en el que la ausencia es avalada como un instrumento al servicio del deseo:¹⁰³

“Ach, diese Lücke! diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle!- Ich denke oft, wenn du sie nur *einmal*, nur *einmal* an dieses Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt sein.”¹⁰⁴

Goethe sabía en todo momento que su obra causaría controversias por no respetar la distancia entre la ficción literaria y la vida real; su postura con respecto al Werther fue siempre ambivalente y osciló entre el amor y el odio: “Trabajo mi situación como un espectáculo y como un desafío a Dios y al Hombre. Sé lo que dirá Lotte cuando lo vea, y sé también lo que yo le responderé”; en 1779 dice: “Se me pregunta, si no pienso escribir más obras de este tipo y yo digo que Dios me ampare para no reincidir en el caso de escribir un Werther y de poder llevarlo a cabo”.¹⁰⁵ Sin embargo, en 1813, habla de la experiencia melancólica de su juventud con beneplácito cuando describe a Charlotte Buff y a Christian Kestner, quienes inspiraron los personajes literarios de Lotte y Albert :

“Así pasaron el espléndido verano, dentro de un idilio típicamente alemán, en el que la tierra fértil favoreció la prosa y una inclinación pura hacia la poesía.[...] Y así un día en común se engarzaba a otro, y todos los días parecieron ser días de fiesta; todo el calendario debió de haber sido impreso en rojo”.¹⁰⁶

¹⁰³ En esto se basan todas las propuestas nihilistas del Romanticismo.

¹⁰⁴ ¡Ay, este hueco[...] este terrible hueco que siento aquí en mi pecho! –Pienso a menudo que si pudiese estrecharla *una vez*, una *sola vez* sobre este corazón, el hueco completo se colmaría. Goethe. *Die Leiden des jungen Werther*. Hein, 1997, p. 99.

¹⁰⁵ “Ich bearbeite meine Situation zum Schauspiel, zum Trutz Gottes und der Menschen. Ich weiss, was Lotte sagen wird, wenn sie´s zu sehen kriegt, und ich weiss auch, was ich antworten werde”. (...) “Man fragt mich, ob ich nicht mehr dergleichen schreibe, und ich sage: Gott möge mich behüten, dass ich nicht je wieder in den Fall komme, einen Werther zu schreiben und schieben zu können”. (an Charlotte Stein) Goethe, citado por. Hein, 1997, pp. 82-83.

¹⁰⁶ “So lebten sie den herrlichen Sommer hin, eine echte deutsche Idylle, wozu das fruchtbare Land die Prosa und eine reine Neigung zur Poesie ergab. [...] Und so nahm ein gemeinsamer Tag den anderen auf, und alle schienen Festtage zu sein; der ganze Kalender hätte müssen rot gedruckt werden”. Hein, 1997, p. 83.

Si bien para Goethe la experiencia wertheriana se mueve entre el dolor y el placer y no puede ser definida con precisión, el estado melancólico lo concibe como una enfermedad que lleva a los hombres a la locura. La primera vez que re-lee su propia novela exclama: “Algo así, no se escribe con la piel entera”.¹⁰⁷

Para entender el papel que *Ossian* jugó dentro de esta nueva propuesta estética tenemos que hacer referencia a la célebre declaración que hace Goethe, más de cincuenta años después de la publicación de su novela, en una conversación con Henry Crabb Robinson en 1829: “Habló de Ossian con desdén y dijo: nadie cayó en cuenta que, cuando Werther está cuerdo, habla de Homero, y sólo después de que enloquece, ama a Ossian”.¹⁰⁸

Los sufrimientos del joven Werther marca un punto límite dentro del pensamiento de Goethe. Los excesos pasionales y la imposibilidad de asumir una postura crítica con respecto al fenómeno literario pusieron en evidencia el potencial subversivo que tienen las intertextualidades cuando se utilizan como base para nuevas creaciones poéticas. En su obra *Torquato Tasso* (1789), el personaje no se deja llevar ya por la melancolía hasta su último límite, sino que ofrece resistencia. El solipsismo de Tasso se ve afectado por el contacto con el mundo exterior que le permitirá generar la suficiente distancia para poderse aferrar a un modelo histórico, y equilibrar así la relación entre el recuerdo de “lo realmente acaecido” y las ficciones del deseo. *Torquato Tasso* se acerca mucho más a los personajes de Macpherson que el Werther y delata la intención de Goethe de rescatar, aunque sólo de manera parcial, las viejas propuestas ilustradas que se orientaban por ideales y modelos, y no por arrebatos pasionales. Goethe encamina sus esfuerzos hacia una síntesis propositiva,

¹⁰⁷ “So etwas schribt man nicht mit heiler Haut”. Hein, 1997, p. 83.

¹⁰⁸ “He spoke of Ossian with contempt and said: No one remarked that while Werther is in his senses he talks about Homer and only after he grows mad is in love with Ossian”. Henry Crabb Robinson, citado por Schmidt, 2003, p. 760.

por lo que “no copia la forma griega, ni repite la interpretación vital y cosmogónica de la Antigüedad,” sino que “exalta el ideal de una humanidad, en la que se funden la moralidad refinada del Occidente cristiano con la nostalgia por la belleza del arte griego”.¹⁰⁹ Se aleja así de sus propuestas de juventud para inscribirse dentro de la tradición clásica alemana, y deja a un lado a los románticos, quienes seguirán por la línea de lo “pasional- subjetivo” apoyada en *Los sufrimientos del joven Werther*.

La forma en la que Goethe utilizó a *Ossian* en sus obras influyó de manera decisiva en las propuestas estéticas encausadas a legitimar a los Estados- Nación, pues estos últimos se inscribieron dentro de las tesis herderianas formuladas como “espíritu popular”(Volksgeist) y como la “poesía popular”(Volksdichtung), para las que *Ossian* se había convertido en el paradigma por excelencia. En especial el ejemplo de Werther le dejó el camino libre al deseo y a las experiencias pasionales y así restarle importancia a la precisión histórica de las propuestas. Entonces, el *illo tempore* se interpretó con frecuencia, según el término schlegeliano de “poetische Vorzeit”(ante-tiempo poético) dentro del cual la Verdad era avalada por el “efecto estético”(Wirkung) de lo narrado y no por la veracidad de los hechos.

Escaldos, celtas y germanos se hermanaron bajo el auspicio poético de *Ossian* y se interpretaron como una alternativa estética ancestral y legítima, ajena a la rigidez formal propia de la tradición clásica. Los manuscritos antiguos que se encontraron en las bibliotecas como la *Edda Mayor* y como *El Cantar de los Nibelugos*, fueron asumidos como una posibilidad real de acceder a una duración “mágica” capaz de sintetizar lo ancestral con lo nuevo y se asociaron con “lo salvaje- refinado”, que en el fondo no es más

¹⁰⁹ “[Goethe] kopiert nicht griechische Form und wiederholt nicht antike Welt- und Lebensdeutung”, sondern “verherrlicht das Ideal einer Menschlichkeit, in der sich die verfeinerte Sittlichkeit christlichen Abendlandes mit der Sehnsucht nach der Schönheit griechischer Kunst verbindet”. **Grabert y Mulot**, 1973, p. 188.

que una construcción intelectual de un “origen” generada durante el siglo XVIII. W. J. Mc Cormack utiliza el neologismo “Celticism”(celticismo)¹¹⁰ para referirse a la pasión por un modelo de lo “primigenio” en el que los bardos adquieren dimensiones heroicas, y que estuvo vigente en Europa durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX.¹¹¹ Es precisamente este modelo el que se asocia a las tradiciones nórdico- alemanas,¹¹² y aunque hubo personas empeñadas en disociar lo celta de lo alemán, lo celta y lo nórdico fueron utilizados igualmente como una forma de proponer una tradición popular autóctona, que rompiera con las tradiciones greco-latinas, y que legitimara un origen literario local. Herder, en especial, trató de emparentar entre sí las tradiciones nórdicas y, aunque distingue claramente entre las particularidades de cada pueblo (Volk), habla de un origen alemán que, según él, comparten todas las tradiciones del norte de Europa.

Si en un principio consideramos a los británicos como un pueblo aparte con su propio lenguaje y su propia poesía, tal y como lo representan los vestigios de la poesía y de la historia galesa, sabremos que los anglosajones eran alemanes en su origen, y por tanto que el tronco de la nación en cuanto a la manera de pensar y al lenguaje es igualmente alemán. Además de los británicos con los que se mezclaron, existieron colonias danesas que pasaron en hordas a las islas; éstos eran alemanes nórdicos pertenecientes al mismo tronco común. Más adelante, el país se inundó de normandos quienes se esparcieron por toda Inglaterra y les impusieron sus costumbres nórdicas que habían transformado en el sur; o sea que la forma de pensar alemana y nórdica les llegó a través de tres diferentes pueblos, épocas y grados

¹¹⁰ Este término es utilizado de una manera similar a la de “orientalismo”, ideado por Edward D. Said para denominar una construcción intelectual-fantásica hecha en Occidente que funge como un modelo de inspiración para la interpretación de las culturas no occidentales. **Schmidt**, 2003, p. 450.

¹¹¹ “Since the eighteenth century, ‘the Celt’ has been a construction of urban intellectuals imposed on predominantly rural denizens of what has come to be called ‘the Celtic fringe’. It may be a term of abuse, synonymous with words like, ‘animal’, ‘anarchic’, ‘superstitious’ ‘violent’ or an honorific label such as ‘natural’, ‘creative’ ‘spiritual’, ‘untamed’. “(Desde el siglo XVIII, ‘lo celta’ ha sido una construcción de intelectuales urbanos, acerca de una población predominantemente rural, a la que se le ha llamado ‘la periferia celta’. Puede ser un término que implique el abuso, sinónimo de ‘animal’, anárquico’, ‘supersticioso’, ‘violento’, o bien, una etiqueta de honor como ‘natural’, ‘creativo’, ‘espiritual’, ‘indomable’). **Schmidt**, 2003, p. 450.

¹¹² Wolf Gerhard Schmidt señala que en el siglo XVIII, la palabra “germanisch” (germánico) todavía no existía.

culturales; ¿no será acaso que Inglaterra se haya convertido también en un núcleo de la poesía y la lengua nórdicas, gracias a esta mezcla triple?¹¹³

A pesar de que los intereses nacionales en la obra de Macpherson no son muy explícitos, y habla de los poemas de Ossian como un “legado de los antiguos”(accounts of the old), equivalente a otros legados (como por ejemplo el de la tradición clásica), sí se observa una predilección por lo celta que, según Macpherson, era la herencia cultural de los escoceses de las Tierras Altas, a los que consideraba como los descendientes directos de los antiguos caledonios a los que concebía una “raza pura”: “Su lengua es pura y original, y sus costumbres son las de una raza de hombres antigua y sin mezcla”.¹¹⁴ Para defender este aspecto, se atreve a contradecir a Tácito:

Tácito era de la opinión que los antiguos caledonios eran de extracto germánico [Hay una nota a pie de página hecha por Macpherson en la que aclara que el origen germánico es galo]. Si tomamos en cuenta la lengua y las costumbres que siempre han prevalecido en el norte de Escocia, y que indudablemente son celtas, uno estaría tentado a diferir de la opinión de este escritor tan célebre [Hay una nota a pie de Howard Gaskill que recuerda que esta frase fue omitida en publicaciones posteriores] Los alemanes [hay una nota a pie de página de Macpherson que aclara que se refiere a los alemanes actuales y no a los antiguos], apropiadamente así llamados, no son los mismos que los antiguos celtas. Las maneras y costumbres de ambas naciones fueron similares, pero la lengua era diferente.¹¹⁵

¹¹³ “Wenn wir gleich anfangs die alten Briten als ein eigenes Volk an Sprache und Dichtungsart absondern, wie die Reste der walischen Poesie und ihre Gedichte es darstellt, so wissen wir, dass die Angelsachsen ursprünglich Deutsche waren, mithin der Stamm der Nation an Sprache und Denkart deutsch ward. Ausser den Briten, mit denen sie sich mengten, kamen bald dänische Kolonien in Horden herüber; dies waren nördliche Deutsche, noch desselben Völkerstammes. Späterhin kam der Überguss der Normänner, die ganz England umkehrten und ihre nordische, in Süden umgebildete Sitten ihm abermals aufdrangen; also kam nordische, deutsche Denkart in drei Völkern, Zeitläuften und Graden der Kultur herüber; ist nicht auch England recht ein Kernhalt nordischer Poesie und Sprache in dieser dreifachen Mischung worden?“ **Herder**, 1978, t. 2, p. 280.

¹¹⁴ “Their language is pure and original, and their manners are those of an ancient and unmixed race of man”. Macpherson, “Temora”, en **Gaskill**, 1991, p. 206.

¹¹⁵ “Tacitus was of the opinion that the ancient Caledonians were of German extract. (extract; but even the ancient Germans were Gauls). By the language and customs which always prevailed in the North of Scotland, and which are undoubtedly Celtic, one would be tempted to differ in opinion from that celebrated writer. ([By...writer] deleted, 1773.) The Germans (the present Germans) properly so called, were not the same with the ancient Celtae. The manners and costumes of the two nations were similar; but their language was different”. Macpherson, “Fingal”, en **Gaskill**, 1991, p. 44.

Las controversias del siglo XVIII con respecto al origen de los pueblos nórdicos y a sus mutuas influencias y mezclas dieron pie a un sinnúmero de estudios que impulsaron a la filología como una ciencia,¹¹⁶ y fueron utilizadas para argumentar a favor de una predominancia cultural nacional. Siguiendo el modelo inglés y escocés de recolectar poesía popular local para avalar finalmente una tradición cultural propia, los alemanes soñaron con descubrir para su literatura una especie de Ossian alemán.¹¹⁷ Sin embargo la poca probabilidad de encontrar un “Homero del Norte” idéntico al modelo celta, hizo que estos pensadores se distanciaran de Ossian y buscaran el apoyo de otras obras literarias medievales para definir la identidad cultural alemana.

Para finales del siglo XVIII, la intención de rescatar cantos, poesías y cuentos, tanto de las tradiciones orales como de los estantes de las bibliotecas, fue no sólo la de generar un contrapeso con respecto a una postura académica apoyada en los clásicos greco-latinos, sino también de crear “objetos de culto” con la finalidad de afianzar identidades nacionales específicas. Los poemas de Ossian, al igual que el resto de los poemas y de las canciones populares vinculados al ante-tiempo poético (poetische Vorzeit), dejaron de ser primordialmente una manifestación literaria y se convirtieron en emblemas míticos de una “religiosidad de Estado”. El antecedente directo para el nacionalismo alemán es, irónicamente, Napoleón Bonaparte. El Rey Sol, quien fuera en su momento el paradigma de

¹¹⁶ “So schiebt Friedlieb Rausch in 1864: ‘ Durch die Frage O s s i a n, diesen einzigen Moment in der allgemeinen Literaturgeschichte der Völker, wurden die Wissenschaften in unglaublicher Weise bereichert. Namentlich Philologie, diese für germanische, keltische und hochnordische Forschungen noch so junge Wissenschaft, mit ihren schönen Fächern der Ethnologie und Etymologie, machte einen bedeutenden Fortschritt”. (Así escribe Friedlieb Rausch en 1864: ‘ Gracias a la pregunta O s s i a n , que representa un solo momento en la historia general de la literatura de los pueblos, se enriqueció la ciencia de una manera increíble. Concretamente la filología, esta ciencia todavía tan joven, con sus bellas materias como la etnología y la etimología, abocada a la investigación de lo germano, celta y nórdico hizo grandes progresos). **Schmidt**, 2003, pp. 452-453.

¹¹⁷ “nichts weniger als ein deutscher Ossian”(nada menos que un Ossian alemán). Herder, citado por **Schmidt**, 2003, p. 456.

gobernante para los príncipes alemanes (Fürsten), fue sustituido por un nuevo modelo de héroe que legitimó una vez más un gobierno totalitario. El fenómeno de Napoleón se hace posible a partir de una imagen en la que se conjugan la estética intertextual de *Ossian*, las tesis filosóficas de Herder y la disposición al sacrificio propia del Wether de Goethe; Napoleón logra erigirse no sólo como un modelo de héroe nacional, sino que también consigue convertir a su persona en un objeto de culto.

La enemistad política entre alemanes y franceses, que ya habían explotado la propuesta ossiánica con fines nacionalistas, al igual que la controversia acerca de la autenticidad que se suscitó en torno a la obra de Macpherson, le sabotearon a *Ossian* la posibilidad de convertirse en el fundamento de la identidad alemana. El *Ossian* de Macpherson fue considerado como una quimera de un “texto original”(Urtext) perdido, y como una distorsión literaria de un documento “auténtico” cuya ausencia física lo convertía en un fantasma.¹¹⁸ Además, cabe mencionar que la confusión creada por los filólogos y los historiadores con respecto al origen y a la relación entre celtas y germanos, propició el rescate de fuentes no involucradas en esta polémica, por lo que las obras medievales escandinavas adquirieron cada vez más importancia.¹¹⁹ Wolf Gerhard Schmidt menciona a Friedrich David Gräter (1791) como el primer autor alemán que privilegia el *Cantar de los Nibelungos* y la *Edda* sobre del ya instaurado modelo ossiánico,¹²⁰ pero también August Wilhlem Schlegel y los hermanos Grimm se declararon en contra de la obra de

¹¹⁸ Apoyado en fuentes de la época, Wolf Gerhard Schmidt dice lo siguiente: “der Leser rezeptiert ‘statt eines Götterbildes nur Wolken und Dunst’. Die deutschsprachigen Fassungen sind sogar nur ‘Copiern einer Copie’, oder philosophisch gesprochen: Erscheinungen der Erscheinung. (En vez de acceder a ‘una imagen de dioses,’ el lector sólo percibe nubes y bruma. Las versiones en alemán son únicamente ‘copias de una copia’ o, si hablamos en términos filosóficos, son apariciones de la aparición). **Schmidt**, 2003, p. 472.

¹¹⁹ **Schmidt**, 2003, p. 462.

¹²⁰ “Mit Gräter beginnt die Aufwertung von *Edda* und *Nibelungenlied* gegenüber einem als undeutsch empfundenen und stark mit der Empfindsamkeit assoziierten *Ossian*. (Con Gräter comienza la reevaluación de la *Edda* y del *Cantar de los Nibelungos*, con respecto a un *Ossian* vinculado estrechamente con la sensibilidad y considerado como no alemán) **Schmidt**, 2003, p. 457.

Macpherson. A.W. Schlegel consideró a *Ossian* como un producto artificial de la “época de la sensibilidad” (empfindsames Machwerk), que desmerece si se le compara con la “aspereza indómita” (herbe Wildheit) con la que cuentan los cantos populares de origen alemán,¹²¹ mientras que Wilhelm Grimm dice lo siguiente:

Acabo de leer la nueva traducción de *Ossian* [se refiere a la traducción por Ahlwardt] y tengo que valorar mucho más a la *Edda*, la poesía tiene mayor cuerpo y fuerza. Hay un indudable parecido entre ambas obras, como el que existe entre hermanos que no son iguales, pero sentimos de manera muy clara, en algunos instantes iluminados por los rayos del sol, su similitud y parentesco¹²²

Esta aseveración permite entender hasta qué punto la obra de Macpherson se había convertido en un canon. Las similitudes entre *Ossian* y la *Edda Mayor*, a la que se refiere Wilhelm Grimm son prácticamente nulas, y los “instantes iluminados por los rayos del sol”, de los que habla, son más el producto del deseo que una realidad literaria. La intertextualidad propia de la propuesta estética en *Ossian*, su condición fragmentaria y , sobre todo, su aspecto melancólico, permitieron que la obra funcionara como una suerte de eco literario que se relacionara con, básicamente, todos los textos de los autores consagrados de la época. Esta obra, por lo demás, carece de una metanarrativa definida, pues el bardo ciego y moribundo no se vincula más que a la Naturaleza la cual, como hemos visto, se concibe como “inmanencia pura” y no se liga a ningún tipo específico de trascendencia. Por lo tanto, *Ossian* puede considerarse como una suerte de “tierra de nadie”

¹²¹ A. W. Schlegel, citado por **Schmidt**, 2003, p. 458.

¹²²“Ich habe eben den Ossian nach neuer Uebersetzung durchgelesen (i.e.die Ausgabe von Ahlwardt), ich muss doch die Edda viel höher setzen, die Dichtung ist leiblicher und gewaltiger darin, es ist eine unzweifelhafte Uebereinstimmung zwischen beiden, wie zwischen zwei Brüdern, die sich gleichen, und deren Aenlichkeit und Verwandtschaft man dennoch ganz klar in Augenblicken fühlt, wo die Sonne gerade ein Strahl darauf wirft. W. Grimm, citado por **Schmidt**, 2003, p. 1080.

o bien “tierra de todos” y como una invitación a la especulación no sólo racional, sino imaginaria y hasta fantástica.

Dentro del ámbito alemán, la obra de Macpherson se entendió como una fuente de inspiración poética, en la que prevalece un ámbito de penumbra que metafóricamente designa al estado mítico- primigenio del hombre, un estado anterior a la ruptura de razón y sentimiento, desde el cual se puede nombrar la realidad. Además, gracias a Herder, *Ossian* se convirtió en el “modelo ejemplar” para la poesía popular a semejanza del cual deberían de manifestarse todas las poesías populares posibles, y aunque Herder trató de cambiar este modelo más adelante para sustituirlo por el del *Ossian* original (Ur- *Ossian*), no logró su cometido: los cantos celtas tradicionales nunca asumieron la posición epistemológica de la obra de Macpherson, y su estética no se instauró como un modelo a seguir.

Ahora bien, si *Ossian*, como modelo de lo popular, se concebía como una ruina de “lo poético”, cuyo valor radicaba en ser una fuente de inspiración para todo tipo de especulaciones, todas las tradiciones populares adquirieron este mismo valor. Por ende, la *Edda*, la *Völsunga*, la *Canción de Atila (Atlakvida)*, la *Saga de Teodorico (Thidrekssaga)*, *El Cantar de los Nibelungos* y todos los demás manuscritos medievales de esta índole, no fueron respetados como obras consumadas, sino que se interpretaron como una base para la improvisación poética. Los literatos de la época se sintieron con derecho a utilizar ciertos pasajes, o ciertos personajes de estos documentos, para configurar sus propios y muy particulares planteamientos estéticos. Wolf Gerhard Schmidt habla de una “textualización ossiánica”(ossianische Textualisierung)¹²³ cuando encontramos versiones de las sagas nórdicas, elaboradas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en las que las imágenes y

¹²³ Por ejemplo en su capítulos “Paradigma des Romantischen: Ludwig Uhland und *Ossian*”(Paradigma de lo romántico: Ludwig Uhland y *Ossian*). **Schmidt**, 2003, p. 1069.

la descripción del paisaje o los personajes puedan ser remitidos a la estética de *Ossian*. Tal es el caso de muchos de los poetas románticos, entre los que figuran Ludwig Uhland, Achim von Arnim, Friedrich de la Motte Fouqué, y muchos más, entre otros, Richard Wagner con sus óperas.

Para justificar la inclusión de fuentes nórdicas como la *Edda*, o la *Canción de Atila* desde la perspectiva filológica germanista, las lenguas escandinavas fueron consideradas como lenguas “originarias” antecedentes del alemán. Por ejemplo, el filósofo Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) dice al respecto: “El alemán es, en primera instancia, una estirpe de los germanos en general”, pero como los pueblos escandinavos son de la “misma ascendencia germana” pueden “ser considerados indudablemente como alemanes”.¹²⁴ Este hecho es de gran importancia para el papel que desempeñó *El Cantar de los Nibelungos* dentro de las propuestas nacionales alemanas, pues los personajes principales de este Cantar son mencionados con frecuencia en las fuentes medievales nórdicas. Los alemanes defendieron la visión de un origen pan-germánico para toda Europa e inclusive lo celta fue integrado a esta propuesta gracias a las obras de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), quien estaba convencido que los caledonios ossiánicos eran de origen alemán y que todos los bardos, en un principio, eran bardos alemanes. Con el fin de restaurar una poética de lo “originario”, Klopstock experimentó con la lengua alemana y descubrió, según él, un tipo de verso ancestral que combinaba el hexámetro con una medida silábica libre a la que consideraba como la lengua original de *Ossian*.¹²⁵

¹²⁴ Schmidt, 2003, p. 1012.

¹²⁵ “Ossian sang in englischen Jamben, oder weil dis, wo nicht föllig, doch beina einerlei ist, in deutschen”. (“Ossian cantó en jambas inglesas porque son casi idénticas que las alemanas”), Schmidt, 2003, p. 516. Escapa al interés de este trabajo el analizar en detalle este tipo de verso, pero es importante señalar que tanto Herder como Goethe consideraban el verso de Klopstock más apropiado para la traducción de *Ossian* que el verso alejandrino utilizado por Michael Denis.

El origen pan-germánico de todos los pueblos europeos fue el elemento clave en el que los alemanes basaron sus propuestas nacionalistas y, por lo tanto, la estética ossiánica no fue descartada del todo. El fortalecimiento del poder de la burguesía, y la subsiguiente consolidación de los “Estados–Nación” instauró, primero en algunas partes de Europa y después en el resto del mundo, una nueva metafísica basada en la trascendencia de los grandes acontecimientos, que llevó a Friedrich Hegel (1770-1831) a postular a la misma historia como una hipóstasis. El modelo ossiánico tuvo que ser adaptado a esta nueva “religiosidad de Estado”. Concretamente en el ámbito alemán, el asunto pan-germánico no fue abordado desde la perspectiva crítico-analítica, sino desde la pasión (Begeisterung), lo que transformó la tesis filológica en un objeto de idolatría. La premisa de lo estético como valor fundacional perdió fuerza, y las facultades introspectivas de Ossian, al igual que su actitud pasiva y su condición melancólica, fueron desplazadas a favor de la acción heroica de los personajes que recuerda, como Fingal y Oscar, quienes adquirieron cada vez más importancia. Esta tendencia se perfila ya en la obra de Goethe *Gottfried (Götz) von Berlichingen* quien, como Fingal, es el más noble entre los hombres;¹²⁶ pero Goethe todavía plantea la situación de este personaje como trágica y no participa del entusiasmo bélico (Kampflust) en el que desembocará más adelante la propuesta ossiánica y para la cual el *Cantar de los Nibelungos* se utilizará como depositario de una heroicidad nacionalista.¹²⁷

¹²⁶“Denn wie Fingal, ‘the first of man’ ist auch Gottfried ist er der ‘edelste unter den Menschen’ (pues como Fingal es ‘el primero de los hombres’, también Gottfried es ‘el más noble de entre los hombres’). **Schmidt**, 2003, p. 745.

¹²⁷ “Die allgemeine Begeisterung für keltische Barden zeigt sich auch darin, dass man immer häufiger ossianische Namen verwendet[...] So heisst Otto von Bismarcks Schwester ‘Malvina’[...] Der Name ‘Oskar’ ist im deutschsprachigen Europa bis heute noch präsent“. (El entusiasmo general con respecto a los bardos celtas se evidencia también a través del uso de nombres ossiánicos [...] Así la hermana de Otto von Bismarck se llamaba ‘Malvina’[...] El nombre ‘Oscar’ está presente hasta la fecha dentro del ámbito de habla alemana).

4.2 Hacia una poética del Estado

Sería un error aseverar que el intento de utilizar las narraciones míticas como una propaganda política es una novedad propia del siglo XVIII, pues todos los relatos de esta índole tienen la facultad en potencia de legitimar el orden cósmico y, con ello, de avalar las dinámicas del poder. Por lo general, nos referimos como “ancestral” a un legado que, por provenir de un tiempo distinto al nuestro, y por vincularnos a nuestros orígenes, consideramos sagrado. De no ser así, lo “ancestral” no podría calificarse como valioso o digno de ser conservado y, por lo tanto, su pérdida no tendría importancia.

La obsesión del siglo XVIII por rescatar los documentos literarios del olvido puede explicarse sólo a través de lo mítico- religioso, pues, como hemos visto en otros capítulos, se trata de una empresa mesiánica que intenta acceder a una temporalidad primigenia, capaz de redimir al presente de los estragos causados por la degeneración propia del mundo civilizado e industrializado, que requiere de un compromiso emocional.

En su libro *Mitos, Sueños y Religión*¹²⁸ Campbell distingue cuatro funciones propias de los fenómenos míticos. La primera es una función mística que abre la posibilidad de redención. En este contexto las personas buscan relacionar el mundo en que viven con una imagen utópica del mundo a la que llaman “estado prístino” o algo equivalente, y que se cree es un estado real perdido en el tiempo, que debe de ser re-instaurado. La segunda función la califica Campbell como cosmológica y consiste en vincular al mundo de lo tangible con la esfera de lo sagrado. La tercera se refiere a las relaciones interpersonales y la llama sociológica. La cuarta se apoya en la condición de lo individual y la llama

Schmidt, 2003, 471. Más adelante, también los nombres de los personajes del *Cantar de los Nibelungos* fueron comunes entre la burguesía alemana.

¹²⁸ Campbell, 1997, pp. 124-127.

psicológica. A ésta última la considera como la raíz de las primeras tres, pues lo que avala al mito es un acto de fe que se vincula a las personas en particular. Según la tesis de Campbell, esta última función da forma a los individuos para que alcancen los ideales de los grupos sociales a los que pertenecen, por lo que esta última categoría tiene un vínculo estrecho con las convicciones personales.

El individuo, por sí solo, no instaaura las relaciones de poder, pues para que una historia sea acreditada como verdad colectiva requiere, además del acto de fe individual, de las dinámicas y de las presiones sociales que surgen de las necesidades ontológicas que manifiesta el grupo humano en cuestión. Por lo tanto, el factor psicológico no puede entenderse como un fenómeno aislado pues depende del contexto social que lo enmarca. Además, habría que mencionar que, para poder definir su posición no sólo social, sino también cósmica, el mito debe satisfacer los requerimientos metafísicos de sacralidad y trascendencia que son inherentes a la condición de lo humano, por lo que habría que incluir los dos primeros factores que menciona Campbell en su propuesta.

Los mitos son formas de nombrar y modelos de comportamiento, que en otros tiempos y bajo otras circunstancias se valoraron como Verdad. Elementos que hoy entendemos como imaginarios o como fantásticos, como por ejemplo gigantes, dragones o capas mágicas, fueron en su momento parte de la realidad de una cosmovisión ajena a la nuestra.

Una forma de relacionarnos con mitos que no pertenecen a nuestro contexto actual y que no están avalados por un acto de fe, es a través de la teoría del conocimiento que permite el acercamiento a fenómenos religiosos ajenos, sin tener que romper con el esquema vigente para nosotros. Aparentemente, la teoría del conocimiento nos permite una valoración objetiva, parcial y teórica de un fenómeno que requiere, en el fondo, de un

compromiso emocional. Sin embargo, esta teoría no escapa a la dinámica de los mitos, ya que, dentro de nuestra cosmovisión, creemos firmemente que el conocimiento nos conducirá a la Verdad.

El esquema mítico en el que actualmente estamos inmersos concibe al tiempo como histórico, es decir, ordenamos el Pasado dentro de un modelo temporal lineal que es “referencia universal” para catalogar “grandes acontecimientos” y sirve para legitimar a los Estados-Nación. Con el fin de aclarar esta propuesta citaremos a Kurt Hübner:

Una nación se define por su historia y el espacio dentro del cual ésta se desenvuelve [...] Pero ¿qué se entiende por la historia mediante la cual se define una nación o un grupo análogo, y que hace fundirse con ellos un espacio determinado hasta constituir una unidad? Esta historia no es una serie de acontecimientos definitivamente pasados, sino que consiste en acontecimientos particularmente importantes cuyo significado se hace permanente y a los que se consagra una memoria duradera.¹²⁹

El surgimiento de los Estados-Nación le confirió al modelo histórico características numinosas y lo concibió como una “revelación”, por lo que la condición de “lo poético” perdió su lugar como valor fundacional. Thomas Nipperdey dice al respecto:

¿Por qué le confiero a las naciones y a los nacionalismos características míticas y hasta los llamo mitos? La nación es una estructura particular que se sustrae a la comprensión racional de las ciencias, es, como lo plantea Burke, una comunidad de personas muertas, vivas y por nacer, o sea una relación que rebasa lo individual y que hasta transgrede la frontera entre los vivos y los muertos... Si una nación se convierte en el objeto de un fe política, adquiere rasgos numinosos [...] ¹³⁰

¹²⁹ Hübner, 1996, p. 345.

¹³⁰ “Warum spreche ich der Nation unde den Nationalismen mythische Züge zu und nenne sie sogar Mythos. Nation ist ein eigentümliches Gebilde, das sich dem rationalistischen Wissenschaftsverständnis nur schwer fügt, sie ist, so hat Burke gesagt, eine Gemeinschaft der Lebenden, der Toten und der Kommenden, also ein über individueller Zusammenhang der sogar die Grenzen zwischen Lebenden und Toten überschreitet... Wenn eine Nation zum Gegenstand des politischen Glaubens wurde, gewann sie numinose Züge[...]”, Thomas Nipperdey, citado por Martin, 1992, p.37.

Las propuestas estéticas se politizaron y su potencial seductor fue utilizado como parte de un proselitismo con el que se difundió un nuevo tipo de sacralidad mítica que, como tal, requirió de un conjunto de rituales y de una “liturgia” para poder instaurarse.

El nacimiento del nacionalismo alemán está estrechamente relacionado con una crisis cosmogónica ocasionada por el descubrimiento de América que debilitó el poder de la Iglesia Católica y que desembocó en una lucha armada entre católicos y protestantes, que no sólo se limitó a un problema de confesión, sino que involucró a las potencias políticas quienes se disputaron el poder sobre suelo alemán. Esta época se conoce por el nombre de la guerra de los treinta años (1618-1648) y culminó con los tratados de paz de Westfalia y con el ascenso al trono de Luis XIV (1643- 1715), quien se convirtió en el modelo por excelencia para los gobernantes (Fürsten) dentro del ámbito alemán.

Mientras que el pueblo sufría los estragos de la guerra, se desarrolló en las cortes alemanas un estilo de vida, según el modelo francés, cuyo último representante fue Federico de Prusia, que puso en evidencia la ausencia de una identidad propia. Aparece entonces, dentro de la literatura barroca protestante, el llamado “teutonismo”, un movimiento literario que, inspirado en las figuras de Germán el Cherusco¹³¹, Arminio¹³² y de Federico Barbarossa,¹³³ buscó consolidar una identidad alemana. A este movimiento perteneció Martín Opitz (1597-1639) quien en su tratado *Buch von der deutschen Poeterey* (*Libro de la poesía alemana*) impartió lecciones de poesía con el fin de que los alemanes adquieran el refinamiento poético necesario para estar a la altura de otros países europeos.

¹³¹ Tácito se refiere a este personaje como *libertator Germaniae*, pero no existe ningún relato que pudiese ser habilitado como una narración mítica. **Von See**, 1991, p. 44.

¹³² Se trata de un héroe perteneciente a la tribu de los cheruscos que evitó que los romanos corrieran su frontera hasta el Elba.

¹³³ Este personaje histórico se vincula a una leyenda popular según la cual Federico Barbarossa está hechizado. Se encuentra dormido dentro de una montaña en la región de Tubinga y su barba crece año con año. Despertará sólo cuando retornen los días gloriosos de su imperio.

Ya en esta obra se mencionan a los bardos, vates y druidas como alternativas para la literatura neo-latina.¹³⁴ Aún antes de la publicación de la obra de Macpherson, existe en Alemania una inquietud con respecto al origen bardo de los germanos,¹³⁵ lo que nos explica la importancia que adquirió *Ossian* para la formación de la identidad nacional alemana.

Poco antes de la aparición de la obra de Macpherson, en 1755, se descubrieron los primeros manuscritos del *Cantar de los Nibelungos* en la biblioteca de Hohenems, pero la publicación fragmentaria de esta obra que corrió a cargo de Johann Jacob Bodmer, dos años más tarde, no tuvo eco entre los lectores alemanes. Diez años más tarde Bodmer intentó llamar la atención de los lectores de la época y publicó un fragmento del *Cantar de los Nibelungos*, en esta ocasión como una traducción del medio-alto alemán al alemán moderno, en forma de verso alejandrino, para emparentar el manuscrito con la *Ilíada* que, como hemos visto con anterioridad, se valoraba como el modelo por excelencia de la épica. Este proceder no tuvo mayor éxito, pues el manuscrito adquirió el valor de una “curiosidad” y sólo pudo despertar el interés de algunos académicos. La subsiguiente publicación del documento completo por Christoph Heinrich Myller, un alumno de Bodmer, no corrió mejor suerte,¹³⁶ mientras que *Ossian* adquirió, entre 1770 y 1810, una fama insólita y tuvo un éxito económico inusitado. Para la primera década del siglo XIX, las ediciones emitidas de las traducciones de la obra completa al alemán, superaron en

¹³⁴ El libro de Opitz se conoce también como *Prosodia Germanica*. Este autor populariza el término “bardo” dentro de la literatura alemana. **Schmidt**, 2003, pp. 435-436.

¹³⁵ Ya Tácito describe algunos cantos germanos como “barditum”. Como ejemplo de esta inquietud podemos mencionar el título *Unterrichts von der teutschen Sprache und Poesie (Lecciones de la lengua y la poesía alemanas)*, publicado en 1700, en el que Georg Morhof menciona a los bardos en *Historische Abhandlung von den Druiden der Deutschen, worin erwiesen wird, dass die Deutschen und Celten ebenso wie die Gallier ihre eigenen Druiden gehabt. (Tratado histórico de los druidas alemanes, en el que se comprueba que tanto los alemanes, como los celtas y los galos tuvieron druidas)*, que publica Friedrich Groschuf en 1759, antes de la aparición de *Ossian*. **Schmidt**, 2003, p. 436.

¹³⁶ Herder, quien conoció esa edición comenta que le faltaron “Lusst und Musse”(calma y ganas) de ocuparse de la obra de la que leyó muy poco, y Goethe la califica de “roh”(cruda) y que no despertó pasión alguna en él, como en el resto del mundo. (so stumpf dagegen wie die übrige Welt) Herder y Goethe citados por **Von See**, 1991, p. 56.

número al conjunto de todas las traducciones de Shakespeare¹³⁷, lo que sugiere que no se trataba ya de un fenómeno literario, sino de una especie de culto hacia un tipo de bardo que asilaba el modelo de una tradición literaria nórdica que cumplía con las expectativas de la época. Todavía en 1811, la editora de los Nibelungos, Frederike Helen Unger se quejaba de las escasas ventas que había tenido la obra. Le escribe a A. W. Schlegel que los ejemplares “yacen en las bodegas como plomo”.¹³⁸

Si bien el *Cantar de los Nibelungos* no contaba con el encanto poético de *Ossian* y no se adaptaba al gusto de la época, tenía la ventaja de ser un manuscrito medieval real y con ello podía interpretarse como un documento “original”, lo que representaba alguna primacía sobre la obra de Macpherson.¹³⁹ Ya Johann Jacob Bodmer y Christoph Heinrich Myller subrayan esta ventaja que tiene el *Cantar de los Nibelungos*, pues dentro de la polémica acerca de la autenticidad de *Ossian*, el hecho de que existiera un texto originario unificador en forma escrita (Urtext) era algo contundente para todo tipo de argumentación. Incluso Myller trató de convencer a algunos aristócratas de utilizar el Cantar como una prueba de su abolengo,¹⁴⁰ y dedica su edición a Federico el Grande, quien, como amante de

¹³⁷ Von See, 1991, pp. 468-469.

¹³⁸ Junkers y Puel, 1998.

¹³⁹ Dentro del ámbito alemán la discusión acerca de la autenticidad de *Ossian* puede dividirse en cuatro grupos: el primero dentro del que podemos nombrar a Herder, que creyó en la autenticidad de la obra, no sólo por su antigüedad histórica, sino por sus cualidades estéticas y por sus planteamientos éticos; el segundo que estaba convencido que las fuentes de Macpherson eran originales, pero que en *Ossian* Macpherson se había tomado la libertad de traducir a su gusto personal (a este grupo pertenece Friedrich Schlegel); el tercero que consideraba a *Ossian* como una falsificación, pero reconocía su valor en el campo de la estética (como Gerstenberg); y el cuarto, que además de estar convencido de que se trataba de una falsificación, no consideraba a *Ossian* como una obra lograda desde la perspectiva estética (podemos mencionar aquí a Heinrich Heine y a August Wilhelm Schlegel).

¹⁴⁰ Dice al respecto: “Manch adligens Haus findet seine Vorfahren, findet Beglaubigung seines Adels, die überzeugender ist, als ein halb verfaultes Pergament; historische Begebenheiten, die sich auf Sitte und Gebräuche beziehen, finden Erläuterungen darin[...].” (Algunas casas aristócratas legitiman su abolengo con documentos que son más convincentes que un pergamino semi-podrido; con acontecimientos históricos de los cuales se pueden explicar tradiciones y costumbres[...]). Martín, 1992, p. 6.

la cultura francesa, no pudo identificarse con lo medieval. Su opinión acerca del Cantar es citada con frecuencia:

Ustedes juzgan de forma en exceso ventajosa los poemas del siglo XII, XIII y XIV. Han propiciado su impresión y piensan que son útiles para el enriquecimiento de la lengua alemana. En mi opinión, éstos no valen ni una carga de pólvora y no merecen ser rescatados del polvo del olvido.¹⁴¹

Sin embargo, Myller tuvo un éxito relativo en otros reinos de Alemania, en especial en el de Federico II de Hessen- Kassel, quien promovió al Cantar como un documento legitimador desde el punto de vista histórico, y convirtió así la narración pseudo- fantástica del *Cantar de los Nibelungos* en una historia *de facto*. El reino de Hessen- Kassel juega un papel clave para la difusión de los Nibelungos. El sucesor de Federico II, Guillermo IX, se ensañó con los franceses y promovió de manera explícita el nacionalismo alemán. En 1786 corrió a todos los franceses de su corte, prohibió la representación de la comedia francesa al igual que las funciones de ballet en su reino y convirtió el estudio de las poesías medievales en el principal tema para la investigación.¹⁴²

Esta postura anti- francesa se acentuó después de la derrota del ejército prusiano en Jena. La humillación que sufrieron los alemanes a causa de este fracaso militar alimentó su necesidad de consolidar una identidad cultural propia, legitimada a través de una épica local que pudiese funcionar como una base para la literatura alemana: difundir una lengua en común y justificar las tradiciones y usanzas alemanas. Tanto los hermanos Schlegel, como uno de sus alumnos, Fiedrich Heinrich von der Hagen, se concentraron para ello en el estudio del *Cantar de los Nibelungos*, a pesar de que esa obra, redactada en medio- alto

¹⁴¹ “Ihr urtheilt viel zu vorteilhaft, von den Gedichten des 12. 13. und 14. Seculo, deren Druck Ihr befördert habet, und zur Bereicherung der Teutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach, sind solche, nicht ein Schuss Pulver werth; und verdienen nicht aus dem Staube de Vergessenheit gezogen zu werden“. Este comentario lo hace Federico II con respecto a la literatura en general, pero puede ser atribuido al *Cantar de los Nibelungos*. **Martin**, 1992, p. 6.

¹⁴² **Junkers y Puel**, 1998, p. 1.

alemán, se prestaba muy poco para esos propósitos. Los hermanos Schlegel propusieron un plan educativo para el fomento del sentimiento nacionalista en el que los Nibelungos se concebían como la “piedra angular” de toda la germanidad y como una especie de *Iliada* germánica en potencia, es decir, una épica en la que estaban asilados las costumbres y los valores éticos de la Nación. Con ello el texto medieval adquirió las funciones que la obra de Macpherson había tomado para Escocia algunos años antes, en este caso con la ventaja que efectivamente existía un manuscrito que pudiese legitimar cualquier traducción.

A cincuenta años de la publicación de *Ossian*, sin embargo, las premisas para legitimar una obra ancestral habían cambiado. El concepto de *mimesis* ya se había cuestionado y, por lo tanto, las facultades poético- creadoras podían considerarse como aval suficiente para legitimar cualquier obra antigua.

Friedrich Schlegel consideró que el *Cantar de los Nibelungos* pertenecía a un ante- tiempo poético (*poetische Vorzeit*) en el que Alemania había vivido su máximo esplendor y vinculó con ello al *Cantar de los Nibelungos* a un modelo utópico, el cual definió la posición que ocupó el Cantar dentro del mito nacionalista alemán, y esto a pesar de que la historia narrada en ese documento trata de los problemas domésticos de la estirpe de los burgundos y no tiene relación alguna con lo patriótico.¹⁴³

August Wilhelm Schlegel cambió el matiz de la propuesta de su hermano y, en lugar de posicionar al Cantar en un “ante-tiempo”, lo colocó dentro de una “temporalidad

¹⁴³ Klaus von See califica al *Cantar de los Nibelungos* como: “eine abstrus- peinliche Betrugskomödie, die sich dank der undisciplinierten oder auch nur törichtigen Schwatzhafigkeit ihrer Protagonisten zur Ehe tragödie auswächst und später an einem fernab gelegenen östlichen Barbarenhof, wo die Ehefrau des Ermordeten, gestützt auf die Macht des untätig zusehenden zweiten Ehemanns, ihren lang gehegten Rachplan ins Werk setzen kann, ein schaurig- blutiges Ende findet. (una comedia de engaños abstrusa y embarazosa que se convierte en una tragedia matrimonial, gracias a la indiscreción indisciplinada o quizá sólo imprudente de los protagonistas, y que más tarde se desenlaza en un pavoroso y sangriento final, porque la esposa del asesinado logra llevar a cabo su plan de venganza, largamente ideado. Acaba así con toda su estirpe apoyada en el poder de su segundo marido quien toma el papel de espectador inactivo.) Von See, 1991, pp. 59-60.

histórica” convirtiéndolo en un reflejo de “hechos históricos”, acaecidos en una época anterior al Sacro Imperio Romano- Germánico:

Uno se remonta, cuando mucho a Carlomagno, pero del tiempo anterior a éste no se quiere saber nada; y sin embargo no podemos negar que el carácter nacional alemán ya estaba presente en su máximo esplendor en la primera manifestación de la historia nueva, que arranca justo después de la era de las grandes migraciones.¹⁴⁴

A diferencia de Friedrich, quien defiende a la poesía como creación, para August Schlegel la propuesta poética no es una creación *ex nihilo*, sino que obedece a razones históricas: “antes de que haya una gran poesía, tiene que suceder algo grande”¹⁴⁵ Ambos hermanos tenían la intención de convertir al *Cantar de los Nibelungos* en una especie de libro de cabecera para todo estudiante alemán, por lo que fusionaron el discurso estético-poético basado en la noción creadora de la “nada”(das Nichts) con el político- nacionalista, que entendió a la Historia como una suerte de hierofanía capaz de revelar el alma de los pueblos por medio de la poesía (Volks poesie).¹⁴⁶ La intención del plan educativo de los hermanos Schlegel era la de extirpar, de una vez por todas, el amor a lo extranjero, y en especial el amor a lo francés,¹⁴⁷ por lo que pensaban re- elaborar el Canto en forma de obras de teatro con el fin de conmover al público y hacerlo accesible para toda la población. Friedrich Heinrich von der Hagen, su alumno, jugó un papel crucial en la empresa de convertir al Canto en una imposición académica. Siguiendo el ejemplo del proyecto educativo que tuvo que idear Lutero para sustituir la educación clerical católica en épocas de la Reforma, propuso una refundición del manuscrito medieval en un alemán moderno que sirviera como base para la consolidación, no sólo de una lengua nacional, sino también

¹⁴⁴ Bis auf Karl den Grossen geht man zurrück, aber von früheren Zeiten will man durchaus nichts wissen: und dennoch ist es unlegbar, dass der duetsche Nationalcharakter (den die Römer natürlich verleumden mussten) bei der ersten Erscheinung in der neuen Geschichte, so kurz nach der Völkerwanderung, im grössten Stiel ausgeprägt ist. A. W. Schlegel, citado por **Martin**, 1992, pp. 8-9.

¹⁴⁵ “Erst muss etwas Grosses Geschehen, ehe etws Grosses gedichtet werden soll”, **Martin**, 1992, p. 9.

¹⁴⁶ **Arnaldo**, 1987.

¹⁴⁷ **Steenbock**, 2002, p. 16.

para una serie de virtudes que definieran la identidad alemana.¹⁴⁸ Von der Hagen tomó como modelo la traducción de la *Biblia* hecha por Lutero, quien se negó en su momento a hacer una traducción literal, porque estaba convencido de que toda traducción se debía basar en la fuerza del corazón;¹⁴⁹ y pudo emparentar al *Cantar de los Nibelungos* con “the poetry of the heart”¹⁵⁰, frase que utiliza Hugh Blair, para calificar a la poesía de Ossian. Von der Hagen se cuidó mucho de no citar textualmente el manuscrito medieval porque sabía que, comparado con la poética de *Ossian*, muy de moda en aquel momento por estar adaptado al gusto de la época, los versos nibelungos iban a desmerecer. Además, dentro de la narrativa medieval del *Cantar*, las virtudes que trataba de defender como auténticamente alemanas no eran evidentes, ya que el primero en transgredir este catálogo de virtudes es el propio Siegfried.¹⁵¹ Las premisas morales que enaltece von der Hagen son más afines a la ética que conocemos de *Ossian* que a cualquier personaje que aparece en el *Cantar* y pueden ser atribuibles con facilidad a Fingal.

Ninguna otra canción (*El Cantar de los Nibelungos*) puede conmover, tocar a un corazón patriota de manera más profunda, puede deleitar y fortalecerlo como ésta [...] en la que se le manifiesta a un joven la belleza y la gracia de las figuras heroicas [...] y en la que se representa a un amor eterno e inolvidable que está sobre todas las cosas que finalmente sucumbe ante una fatalidad entrelazada con otro amor tierno, en todo su esplendor, que igualmente se destruye porque es arrastrado perennemente por el destino hacia su propio exterminio; pero que sin embargo nos revela en su caída las más esplendorosas virtudes masculinas: hospitalidad, probidad, rectitud, fidelidad y amistad hasta la muerte, humanidad, piedad y grandeza en los avatares de la batalla, sentido heroico, tenacidad, valor sobrehumano, audacia y disposición para el sacrificio en defensa del honor, el deber y

¹⁴⁸ **Martin**, 1992, pp. 11-13.

¹⁴⁹ “Man muss nicht die buchstaben inn lateinischen sprachen fragen, wie man soll deutsch reden[...] Aus dem überfluss des herzen redet der mund[...] (no debe uno de preguntarle a las letras latinas de cómo hablar en alemán[...] la boca habla desde el desbordamiento del corazón[...]). **Grabert y Mulot**, 1973, p. 91.

¹⁵⁰ **Blair**, 1996, p. 356. Véase también el capítulo “Ossian y la melancolía”.

¹⁵¹ El *Cantar de los Nibelungos* no puede funcionar como un modelo ético, porque se trata de una obra medieval en la que los viejos valores de las culturas nórdicas chocan con las premisas morales del código caballeresco, por lo que no existe un modelo de comportamiento lo suficientemente definido como para servir de ejemplo. Más que modelos éticos, todos los personajes ponen de manifiesto disyuntivas morales que convierten a los héroes del *Cantar* en víctimas de un conflicto que surge como consecuencia de dos visiones míticas diferentes.

el derecho; virtudes que, entrelazadas con las pasiones indómitas de los poderes oscuros ; de la venganza, la ira, el rencor, la rabia y el cruel goce de muerte, aparecen aún más grandiosas y versátiles[...]¹⁵²

La diferencia fundamental entre esta propuesta y la que Macpherson plasma en *Ossian*, es la forma en la que se maneja la violencia. En *Ossian* los pasajes trágicos están siempre atenuados a través del recuerdo y la fatalidad; no es algo avasallador, sino una desventura acompasada por la melancolía de la que se desprende el paradigma “the joy of grief”. En la propuesta de von der Hagen, en cambio, el aspecto crudo y violento del *Cantar de los Nibelungos* es exacerbado hacia un estado frenético que enaltece la aniquilación masiva con la que termina el Cantar, pues la revelación de la verdadera condición del hombre se logra a partir de un terror extremo, que no permite ya distanciamiento crítico alguno, y se reconoce hacia un Absoluto, dentro del cual el sentimiento patriótico se consolida como la única Verdad posible. La intención de von der Hagen de convertir al *Cantar de los Nibelungos* en una suerte de épica redentora, hizo que la obra literaria formara parte de un fenómeno mesiánico cuya misión principal era la de “liberar” al idioma alemán del yugo impuesto por las influencias extranjeras, por lo que el Cantar fue asumido como un objeto de veneración, es decir, como el legado histórico de una identidad espiritual capaz de manifestarse sólo a través de la experiencia apocalíptica y con una tal intensidad que destruye toda posibilidad poética. El *Cantar de los Nibelungos*

¹⁵² Kein anderes Lied mag ein väterländisches Herz so rühren und ergreifen, so ergötzen und stärken als dieses [---] worin dem Jünglinge die Schönheit und Anmuth jugendlicher Heldengestalten [...] und über alles eine unvergessliche, ewige Liebe sich darstellen, und worin endlich ein durch dieselbe grauenvoll zusammengeschlagenes Vehängnis eine andere zarte Liebe in der Blüthe zerstört und alles unaufhaltsam in den Untergang resist, aber eben in diesem Sturze die herrlichsten männlichen Tugenden offenbart: Gastlichkeit, Biederkeit, Redlichkeit, Treue und Freundschaft bis ib den Tod, Menschlichkeit, Milde und Grossmuth in des Kampfes Noth, Heldensinn, unerschüttlichen Standmuth, übermenschliche Tapferkeit, Kühnheit, und willigw Opferung für Ehre, Pflicht und Recht; Tugenden, die in der Verschlingung mit den wilden Leidenschaften der düsteren Gewalten de Rache, des Zorns des Grimmes, de Wuth und der grausen Todeslust nur noch glänzender un mannigfaltiger erscheinen[...] Von der Hagen, citado por **Martin**, 1992, p. 12.

adquiere así facultades numinosas, que Von der Hagen defiende mediante analogías con la *Biblia*, a la que esta vez no interpreta como obra literaria,¹⁵³ sino como Sagrada Escritura.

A pesar de que hacia 1820 se observó un enfriamiento en cuanto a la euforia nacionalista, y los filólogos germanistas asumieron nuevamente actitudes crítico- analíticas con respecto al Cantar, nadie se molestó en desmentir la visión de Von der Hagen, a excepción de algunos aristócratas quienes se sintieron amenazados por la postura republicana que ese autor defendía a nivel político; pero con el auge de la burguesía sus críticas no trascendieron.¹⁵⁴ Para 1848, el *Cantar de los Nibelungos* se había instaurado ya como la épica nacional alemana por excelencia.¹⁵⁵

La derrota del ejército francés, en 1871, posibilitó la fundación de una nación alemana a un nivel político real. El antiguo orden de poder que se apoyaba en un sinnúmero de pequeños reinos (Fürstentümer) fue sustituido, a iniciativa de la burguesía, por el concepto de “Nación”, para lo que se requirió de un aparato propagandístico que afianzara la identidad burguesa y legitimara su nueva posición dentro de las dinámicas del poder. “Lo germano” se igualó a “lo alemán” y el *Cantar de los Nibelungos* se utilizó como prueba de la superioridad moral de una clase social media, que se identificó plenamente con la propuesta de “lo popular” planteada, años atrás, por Herder.

Dentro de este contexto, el héroe Siegfried se convierte en el símbolo por excelencia de la recuperación de una fuerza ancestral, capaz de instaurar en el futuro aquellas condiciones que Friedrich Schlegel había ubicado en el ante- tiempo poético. Esto

¹⁵³ Cabe mencionar aquí que Hugh Blair compara a *Ossian* con la *Biblia* y con la *Ilíada* haciendo énfasis en las cualidades literarias de estas obras, mientras que von der Hagen eleva también a la *Ilíada* a la categoría de “sagrada”.

¹⁵⁴ Estos aristócratas argumentaban que los personajes del Cantar no necesariamente eran germanos desde la perspectiva histórico- filológica, pues consideraban a los burgundos como “nur bedigt germanisch”(germanos con cierta reserva) y a los hunos como “nichtgermanisch”(no germánicos). **Martin**, 1992, pp. 13-14.

¹⁵⁵ Sybille Olí, citada por **Martin**, 1992, pp. 13-14.

quiere decir que lo que en un principio perteneció al mundo de lo onírico adquirió la posibilidad de ser realizado de manera sustancial en el porvenir. La nueva antetemporalidad poética obligó a la condición de lo “arcaico” a insertarse en el devenir de la historia y afectó así la atemporalidad propia de los modelos míticos tradicionales.

El ante-tiempo poético (poetische Vorzeit) guarda siempre una distancia con respecto a la temporalidad de lo primigenio (Urzeit), porque nombra al Universo desde la nostalgia y no desde lo in-nombrado; se ancla así en una ontología de lo negativo, propia de la melancolía, para la que el recuerdo de lo inmemorial se convierte en una paradoja que funciona como una escatología y al mismo tiempo como una posibilidad renovadora capaz de legitimar una “nueva ancestralidad”.¹⁵⁶ El ante-tiempo poético desdice así la linealidad del devenir histórico y transforma al presente en una manifestación supratemporal y sagrada que no sólo comprende diferentes tipos de temporalidades, sino también incluye al espacio y a los individuos que participan de ella y que, por esta misma razón, ya no se autoconciben como humanos, sino como seres míticos.

Dentro del ámbito de lo político esto se manifestó a través de una gigantomanía discursiva que exacerbó el sentimiento nacionalista hasta convertirlo en un verdadero “fervor patrio”, para el que el *Cantar de los Nibelungos* se constituye en un reto histórico y un pretexto para poder mostrarle al mundo la grandeza de “lo alemán”.¹⁵⁷ De este fenómeno participó principalmente la geografía, pues los sitios descritos en las narraciones medievales se relacionaron con el espíritu nacional adquiriendo significados emblemáticos. En Alemania, en particular el río Rin y el Danubio dejaron de ser sólo parte del paisaje y se

¹⁵⁶ Sólo así pueden sustentarse las tesis románticas de F. Schlegel y de Schelling acerca de una “nueva”mitología. A su vez, la noción de ante-tiempo le permite a los románticos ser simultáneamente progresistas y reaccionarios.

¹⁵⁷ **Martin**, 1992, p. 17.

interpretaron como una manifestación de lo numinoso a través de la cual se revelaba el espíritu de “lo alemán”.¹⁵⁸

El vínculo sentimental entre los emblemas nacionales y la población a la que éstos estaban dirigidos se logró gracias a una “poética de la penumbra”,¹⁵⁹ a la que se adecuaron las poesías y las múltiples versiones literarias y educativas que se elaboraron durante los siglos XIX y XX en torno al *Cantar de los Nibelungos*. Como ejemplo podemos mencionar Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) y su trilogía *Der Held des Nordens* (*El héroe del Norte*), que anticipa la tetralogía operística de Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*), que es la obra que jugó un papel crucial en la difusión temática de los Nibelungos. Fouqué se define a sí mismo como el poeta que concentra su “ojo de águila en los héroes del ante- tiempo” y en “las imágenes que prefiguran un futuro entusiasta”,¹⁶⁰ por lo que se inscribe dentro del fenómeno nacionalista arriba mencionado. La Motte Fouqué no concibió a los germanos como un grupo étnico distinto al de los celtas o de los escandinavos, pues a todos los consideraba como alemanes, por lo que no tuvo problema alguno para combinar en su obra a los héroes de Ossian con los del *Cantar de los Nibelungos*. Las referencias a la estética ossiánica en su obra son muy numerosas, pero a diferencia de la obra de Macpherson en la que la animación espiritual del paisaje desemboca en una desesperanza, Fouqué liga al páramo poético con la revelación

¹⁵⁸ Si bien nos referimos aquí a Alemania en particular, este fenómeno puede hacerse extensivo a todas las propuestas nacionalistas. En México, por ejemplo, observamos que las montañas Popocatepetl e Iztaccíhuatl adquieren el mismo sentido numinoso- emblemático, que a nivel literario se apoya con la Leyenda de los Volcanes que se supone pertenece a la tradición popular, pero que guarda una sospechosa semejanza con las historias relatadas en *Ossian*. Con respecto al ante- tiempo poético podemos mencionar al rey- poeta Nezahualcōyotl con cuyo reinado se identifica una “Época de Oro” del arte precolombino.

¹⁵⁹ Wolf Gerhard Schmidt demuestra cómo Goethe se inspira en el ámbito fantasmagórico presente en la obra de Macpherson para desarrollar una estética de la penumbra con características trascendentales. Escapa al interés de este trabajo ahondar detalladamente en el tema. **Schmidt**, 2003, pp. 796-807.

¹⁶⁰ “Fouque versteht sich als ein Schriftsteller der sein “Adlerauge auf die Heldengestalten de Vorzeit” und “auf ahnende Bider einer begiesterten Zukunft”richtet. **Schmidt**, 2003, p. 1023-1024.

del espíritu alemán (Volksgeist) que, a través del paisaje, se apropia de la omnipresencia que Macpherson le atribuye a la Naturaleza y que se proyecta hacia una a-temporalidad universal en la que se hermanan presente y futuro. Lo que a causa de la desventura y del azar no pudieron lograr los héroes del ante-tiempo, deberá de ser retomado por la modernidad para que se cumpla en destino del héroe:

Wer von den Helden
Steht hier auf, um die Blume
Heimzutragen gen Selma?
Heim in die herrlichen Trümmer,
Das aufblühe sie liebesklar
Und in zärtlicher Freude sich
Wieder von mondlicher Wolke
Zu ihr neige des Heldens Geist.¹⁶¹

De manera similar a la de la trama en el *Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner, en las obras de Fouqué se cierra el círculo del tiempo que en el *Ossian* de Macpherson permanece abierto. La condición de lo fragmentario que permite la entrada del azar y en la que se sustenta la relación con la ausencia se ve debilitada. Para efectos del mito fundamental esto significa un cambio en cuanto al Leitmotiv al que se adscribe la poesía ossiánica, pues la condición límite en la que se encuentra el bardo ciego confronta a Ossian con la desmesura propia del olvido; Ossian sabe que el suyo es un viaje sin retorno que le permite convertirse en el último eslabón de su estirpe que, precisamente, por no poder retornar a las glorias del pasado, se ve obligado a asumirse como vértice de la Nada.

Cerrar el círculo del tiempo como lo hace la propuesta de la Motte Fouqué y como lo plantea también Richard Wagner en su tetralogía, implica sustituir la imagen del fragmento en la que se inspira Herder para hablar de “Würfe und Sprünge (lanzamientos y

¹⁶¹ ¿Quién de los héroes/ se levanta aquí para/ retornar la flor hacia Selma?/A casa , a las ruinas grandiosas/ para que florezca en la transparencia del amor/ y se incline sobre ella/ desde la nube lunar y en tierno júbilo/ nuevamente el espíritu del héroe. La Motte Fouqué, citado por **Schmidt**, 2003, p. 1032.

saltos), por la del círculo o del anillo; una imagen que cancela la relación con el infinito porque inscribe al fenómeno poético dentro de la dinámica del “eterno retorno”, propia de los mitos. Condicionado por lo ya predeterminado, la poesía pierde su facultad creadora y la estética ossiánica se consolida como un canon a seguir. El estado melancólico se convierte así en una premisa indispensable para toda propuesta artística, en un dogma impuesto por las diversas dinámicas del poder que conciben al poeta como un vínculo con un ante-tiempo cuya misión es la de legitimar ambiciones políticas a través de “nuevas” propuestas ancestrales.

Esta dogmatización de lo poético permitió la elaboración de liturgias y ritos que se apoyaron en el gusto de la época para justificar, no sólo desde la perspectiva estética, sino también ética, las acciones bélicas emprendidas en aras de la Nación.

La controversia acerca de la autenticidad de *Ossian* y la condena de Macpherson por parte del mundo de la Academia hizo que la obra de la que se deriva el canon estético de los nacionalismos fuera marginada dentro del ámbito de la Historia de la Literatura y desplazada en parte por autores que conformaron su intertextualidad (como Shakespeare o Milton), y en parte por autores que fueron herederos directos de las propuestas de Macpherson (como William Blake, o como Lord Byron). Casi siempre la obra de Macpherson se menciona como parte de la propuesta goethiana de Werther; pocos son los críticos literarios que le otorgan a la obra la importancia que tuvo en su momento. Hay algunos intentos aislados, como el de Otto Jiriczek, quien publica una edición crítica de la obra en 1940; pero el pionero en el tema es definitivamente el Dr. Howard Gaskill cuyo libro *The Poems of Ossian and Related Works* se ha convertido en fuente de inspiración para una serie de investigaciones hechas principalmente a partir de los años noventa. Para

esta tesis cabe mencionar en especial la investigación exhaustiva de la recepción de *Ossian* dentro del ámbito alemán de Wolf Gerhard Schmidt, publicada en el 2003.

Con respecto a los Nibelungos habría que señalar que este mito se utilizó durante el Tercer Reich como una especie de cliché propagandístico, por lo que después de 1945 desapareció del escenario socio-político y fue confinado al ámbito de la Academia, que se centró especialmente en los manuscritos medievales del *Cantar de los Nibelungos* y dejó a un lado las versiones de corte ossiánico generadas a lo largo de los siglos XVIII, XIX y primera mitad del siglo XX. Estas últimas se mencionan en las Historias de la Literatura dentro del contexto de la poesía popular (Volksdichtung) y se relacionan muchas veces como parte de la literatura fantástica. Fuera del ámbito académico, los Nibelungos se conocen gracias a la tetralogía de Richard Wagner que se inscribe, como hemos visto, dentro de la estética ossiánica, que sobrevive, de manera subrepticia, en todas las propuestas nacionalistas.

A manera de conclusión

Como hemos visto a lo largo de esta tesis, la estética, de la que tanto *Ossian* como *El Cantar de los Nibelungos* son depositarios, constituye la base para las propuestas nacionalistas que, a pesar de los esfuerzos de globalización que podemos observar a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, siguen vigentes. Entendida como paradigma de la poesía popular (Volkspoesie), esta estética determina, en gran medida, los significados emblemáticos que le otorgamos a nuestro entorno y forma parte de nuestra identidad actual, tanto en el ámbito de lo personal, como en el de lo colectivo. Así, por ejemplo, nuestra sensación de arraigo depende claramente de la simbología que atribuimos al paisaje que nos rodea, pues dentro de una “religiosidad de Estado” las montañas, los valles y los ríos dejan de ser sólo elementos topográficos para convertirse en una especie de hierofanías que ponen de manifiesto el alma de la Nación o, cuando menos, en presencias “eternas” y capaces de revelarnos nuestra condición efímera, y de despertar, en nuestro interior, una nostalgia por lo irremediamente perdido.

La influencia de esta estética no sólo se hace sentir en el terreno de lo geográfico, sino que incurre también en el campo de la ética, en donde consolida una condición específica de lo heroico. Muchos de los modelos que usamos como ejemplos de comportamientos a seguir provienen de intertextualidades mítico-poéticas articuladas en los personajes de Macpherson. Así los atributos que hoy en día le conferimos a un hombre probo están presentes en Fingal, pues este personaje combina la fuerza bruta propia del “buen salvaje” rousseauino con un refinamiento poético que lo convierte en el prototipo de un hombre de acción, cuya vulnerabilidad emocional lo hace sensible al amor y le confiere la compasión necesaria para proceder con autoridad y delicadeza a la vez; y en

cuanto a los modelos femeninos podemos decir que todavía hoy sigue vigente el paradigma de Malvina, la mujer refinada de melena rubia, metáfora de la luz, que suspira y sufre por el amado ausente y que se convierte, en su desolación, en la musa del poeta; incluso resulta curioso que muchas de las ilustraciones que conocemos de la heroína Kriemhild del *Cantar de los Nibelungos* siguen ese patrón, a pesar de que en la narración propia del Cantar es una mujer de una crueldad infinita.¹

Sería, sin embargo, un error reducir esta estética a un prototipo utópico que se utiliza para legitimar el derecho al poder de los Estados-Nación, y para sustentar una identidad burguesa, pues, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto *Ossian* como *El Cantar de los Nibelungos* (al igual que todas las demás obras literarias nórdicas) se identifican con el origen mítico de la misma poesía. Estas obras se apropian así de un potencial epifánico atribuido anteriormente sólo al acto primigenio del nombrar y se erigen como los últimos vértices del conocimiento humano desde el cual es posible instaurar- para decirlo en palabras de George Steiner- nuevas “gramáticas de la creación”. En este proceso *Ossian* se entrona, desde el siglo XVIII, como el texto “originario” por excelencia cuyo valor arquetípico, alternativo al de la *Iliada*, no sólo se aplica a la literatura escocesa, sino a la literatura universal. Como icono de lo “primigenio” (Naturpoesie), *Ossian* adquiere una posición fundacional mítica, que rebasa la discusión acerca de la honestidad de su autor, e inhabilita la controversia suscitada en torno a su autenticidad. Es precisamente a partir del pensamiento de Herder, que la obra de Macpherson se convierte en una especie de ventana hacia una poesía ancestral (Ur-Ossian)² que, según Herder, pervivía en los cantos de las

¹ Véanse las ilustraciones de Peter Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld y Josef Hegenbarth entre otros.

² Ver el capítulo 4.2 de este trabajo.

tradiciones orales y podía ser rescatada del olvido.³ En este sentido, *Ossian* no es más que una disyuntiva precedida por el azar, carente de solidez fáctica, que carcome el acceso al orden de lo “primigenio” y que traiciona lo establecido. Las desventuras que sufre lo “primigenio” en manos de Macpherson, y que desatan la discusión acerca de la veracidad de la obra, desarticulan el canon establecido por la Ilustración con respecto a la condición de lo “auténtico” y lo delegan hacia el ámbito de lo inefable. Con ello, lo auténtico-verdadero ha trascendido a la palabra misma, se hace innombrable y escapa a toda postura crítica o analítica. El hecho de que el *Ossian* de Macpherson sea una falsificación, una distorsión o una imitación existente de algo perdido, lo convierte en el umbral último hacia un “no ser” que define la palabra como la eterna consorte de lo ausente y transforma al origen en un delirio articulado por fragmentos unidos a capricho de su autor. El azar, en este caso, somete al orden cósmico, preside la realidad y convierte al Pasado en una nostalgia por lo “no vivido”; el azar asume al “origen” posibilidad poética subjetiva donde fantasía y realidad fungen como juguetes del deseo.

De aquí deriva el título de esta tesis, pues los mitos románticos fundamentan una imagen del Cosmos dentro de la cual el azar y la desventura se articulan en una estética de la melancolía, donde lo “falso original” permite que el poeta se convierta en demiurgo. Lo “falso-original” no es más que un atavío de la ausencia, una manifestación del azar que concreta en lo poético el anhelo por lo “original- verdadero”. La condición ontológica de lo negativo, inherente a la melancolía, desafía la tradición y desdice la Historia, pues al anclar en la nostalgia y sostener que todo tiempo pasado fue mejor, obliga al poeta a asumirse

³ “[...]dass mit Hülfe der Kenntniss Gallischer Sprache, Gallischer Sylbenmaasse und dem ganzen Gefühl Deutscher Ahnenstärke und Einfalt, noch einmal ein anderer, ganz neuer Ossian entstehen werde, der an äusserer Gestalt wenig von diesem an sich haben möchte”. ([...]que, con la ayuda del conocimiento de la lengua y de la medida silábica galesa y con el auxilio de la fuerza ancestral y la candidez alemanas, surgirá un Ossian distinto y nuevo que se parecerá poco en su forma exterior al Ossian que conocemos.) Herder, citado por **Schmidt**, 2003, p. 691.

como un héroe en rebeldía perenne; el Pasado se le revela a través de la memoria que sustenta la quimera del recuerdo, en la que confluyen los sueños y las realidades, los hechos y las fantasías.

El papel que la obra de Macpherson jugó durante la segunda mitad del siglo XVIII puede calificarse como prometeico, pues al transgredir la frontera entre lo real y lo fantasmagórico, liberó la imaginación y permitió que se instauraran nuevos modelos cósmicos en los que lo fragmentario funge como un acceso hacia una modalidad específica de lo “inédito” condicionada por una “gramática de intertextualidades”⁴ Si bien, como hemos visto a lo largo de esta tesis, la búsqueda de un origen que determine y legitime una identidad hunde sus raíces en la noche de los tiempos, ésta, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se configura como el juego espectral de un Pasado, producto de la melancolía, que concretiza en una estética postulada como Verdad.

La obsesión que los románticos desarrollan con respecto al origen, y que denominan a través del prefijo *Ur*, se deriva fundamentalmente de una angustia generada por lo “falso-original” que se convirtió en un asunto común para los pensadores alemanes del siglo XVIII. La enorme popularidad de la obra de Macpherson, al igual que la polémica acerca de su autenticidad, inquietaron a la mayoría de los intelectuales de la época, con lo que se incrementó la cantidad de posturas, explicaciones, argumentos y opiniones acerca de este tema. Cabe mencionar que en el ámbito alemán prevalecieron las elucidaciones formuladas en los ensayos de Hugh Blair, por lo que predominó la opinión que la evidente calidad poética de la obra era suficiente para acreditarla como “original-verdadera”, a pesar de

⁴ Cesarotti, quien tradujo a *Ossian* al italiano, califica a *Ossian* como un “collage” y defiende su condición fragmentaria como una prueba de la calidad poética, mientras que otros autores, como por ejemplo, August Wilhelm Schlegel, interpretan esta misma intertextualidad como una prueba de que no se trata de una obra “primigenia”, sino de un artificio. A. W. Schlegel califica al *Ossian* de Macpherson como “ein empfindsames, gestaltloses, zusammengeborgtes Machwerk” (una obra artificial sensiblera informe y llena de préstamos) Schmidt, 2003, pp. 377-378.

haber sufrido alteraciones a manos de los traductores.⁵ Sin embargo, esta argumentación, basada en el criterio estético, fue cuestionada y la persistente ausencia del famoso manuscrito del que Macpherson supuestamente había traducido la obra acrecentó la desconfianza en *Ossian* como portadora de una poesía ancestral auténtica. Por esto, el hallazgo de los manuscritos medievales del *Cantar de los Nibelungos* cobró una gran importancia, ya que, en contraste con *Ossian*, esta obra poética sí se sustentaba en manuscritos de cuya existencia no había duda alguna; sólo que, nuevamente por desventura, este Cantar estaba escrito en medio-alto alemán y no cumplía con las expectativas estéticas de la época. Además, no se trataba de un manuscrito único, sino de más de treinta pergaminos con versiones diferentes que, en su momento, no podían interpretarse todas como “originales”. Los esfuerzos por parte de los filólogos germanistas como Karl Lachmann, Friedrich Adolph Hotzmann, o Karl Bartsch, para fechar los manuscritos y definir cuál era la versión más antigua, fracasaron, porque no se pudieron unificar los criterios.⁶ Para la segunda mitad del siglo XIX, se popularizó la idea de que todos los manuscritos existentes del *Cantar de los Nibelungos* eran versiones parciales, más o menos distorsionadas, de una obra “primigenia” desaparecida, cuya calidad poética (considerada ya como superior a la de la *Ilíada* y a la de *Ossian* por el discurso nacionalista alemán), garantizaba su pertenencia a una especie de “Edad de Oro” (goldenes Zeitalter), que se concibió como medieval y, por lo tanto, emparentó con el tiempo heroico de *Ossian* quien, en la obra de Macpherson, es caracterizado como “el último de su estirpe”.⁷ Los

⁵ Tal y como lo indica Uwe Böker, dentro del ámbito alemán, *Ossian* se difundió mayoritariamente a través de traducciones y, en muchas ocasiones, sólo a través de fragmentos. Durante el siglo XVIII muy pocas personas hablaban o leían inglés. Goethe, por ejemplo, tuvo la suerte de poder pagar a un profesor particular, mientras que Herder tuvo que confiar en Hamann, y Bodmer en un libro de gramática para acceder al texto en inglés. Böker, 1991, p. 76.

⁶ Ver el capítulo “ Principales versiones de los Nibelungos” de esta tesis.

⁷ The last of his race.

manuscritos antiguos del *Cantar de los Nibelungos* se entendieron, al igual que la obra de Macpherson, como vestigios incompletos de una poética hierofánica⁸ desaparecida, y como puntos de enlace hacia una ausencia en la que lo “primigenio” (Ur) es, a la vez, sueño y parte del Pasado.

Gracias a la amplia difusión que tuvo *Ossian* durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, la imagen fantástica de un tiempo medieval de trovadores, dotado a la vez de fuerza y de sensibilidad, se propagó con rapidez e influyó en la interpretación de, prácticamente, todos los documentos medievales.⁹ El supuesto texto “original” del *Cantar de los Nibelungos*, que se creía perdido en algún estante de biblioteca, se convirtió entonces en el paradigma de una época utópico- profética dentro de la que las experiencias religiosas y las cualidades estéticas formaban parte de una misma Verdad.

Como hemos mencionado, a diferencia de la obra de Macpherson, los manuscritos existentes del *Cantar* no satisfacían las expectativas estéticas de la época, y el texto “original” del *Cantar de los Nibelungos* se imaginó según el modelo de la obra de Macpherson, lo que hizo que el prefijo “Ur” hiciera referencia a una “ontología de lo ancestral”, dentro de la que un esquema de lo heroico-medieval de corte ossiánico asume el papel de una epifanía de lo “primigenio”. Esta circunstancia hace que, en la actualidad, la mayoría de los discursos que se ocupan del “comienzo” de las cosas se vea influida por una obra literaria, *Ossian*, que pocos conocen, pero cuya autoridad condiciona nuestro imaginario, no sólo en el campo del Arte, sino también en el de la Ciencia. El vínculo generado durante el siglo XVIII entre la obra de Macpherson y lo primigenio expresado a

⁸ Hierofánica porque, según Herder, a través de ella se manifiesta el espíritu de los pueblos (Volksgeist).

⁹ Como ejemplo está Josef Görres (1776-1858) quien dice lo siguiente: “¡Qué época maravillosamente singular la edad media, cómo resplandecía en ella la tierra, caldeada por el amor y ebria de vida; qué fuertes eran los pueblos, aún stirpes jóvenes! [...] Devoción, amor y erotismo fluían en una misma corriente, que penetró en todos los espíritus fecundando una rica sensibilidad: floreció así el nuevo jardín de la poesía, el Edén del romanticismo”. J. Görres, citado por **D’Angelo**, 1999, p. 73.

través del prefijo de “Ur” convirtió al Origen en una cualidad estética, de la que se ocuparon, en especial, los grandes pensadores alemanes. George Steiner lo expresa de la siguiente manera:

La mentalidad germánica está fascinada, me atrevería a decir obsesionada, por la oscuridad turbulenta del inicio y la instauración. La “genealogía”, las invocaciones del monosílabo intraducible de un primordial *Ur*, son tan útiles para la antropología romántica de Hamann y Herder como son para la moralidad de Nietzsche y la psicología profunda de Freud. La ontología de Heidegger se puede leer como una ontología de la preexistencialidad, como la sugerencia de un ser primordial anterior a las particularidades de lo fenoménico. Precisamente, según Heidegger, esta “precedencia” ha dejado rastros enigmáticos, pero luminosos en el lenguaje y en el arte.¹⁰

Utilizar fragmentos para generar intertextualidades literarias y usarlas como paradigmas de lo fundacional es optar por un efecto contrario al del fluir de una dialéctica histórica de “tesis, antítesis y síntesis” que reduce al mundo de lo posible a sólo estos tres momentos que se suceden de manera lineal; es abrirse a los efectos exponenciales de las imbricaciones poéticas que, unidas por las circunstancias del azar, conspiran permanentemente en contra del orden establecido y convierten toda vivencia poética en espectros de la melancolía. La influencia de *Ossian* no sólo se hace sentir dentro del ámbito alemán, sino que trasciende toda frontera y se convierte en infinita. Sospechamos ecos de *Ossian* en la poesía del nicaragüense Rubén Darío, en las evocaciones proustianas, en el mundo espectral de James Joyce, en los monólogos interiores de Virginia Woolf, en la literatura de civilización y barbarie de Rómulo Gallegos, en las propuestas de identidad de Octavio Paz, en los fantasmas de la obra de Carlos Fuentes, en el paisaje escatológico de Juan Rulfo, en las épicas y los “thrillers” cinematográficos, en los anuncios comerciales de todo tipo de productos, en los panegíricos políticos de cualquier país...

¹⁰ Steiner, 2001, pp. 120-121.

Por ende, pretender poner un punto final a esta reflexión no puede ser más que un desacierto, un infortunio académico que se resuelve en una ironía romántica que siempre nos obliga a caminar al filo de la Nada.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2001.

Allan, David, *Scotland in the Eighteenth Century*, Pearson Education, London, 2002.

Allen, Paul M. y Joan de Ris Allen, *Fingal's Cave, The poems of Ossian and Celtic Christianity*, Continuum, New York, 1999.

Anónimo, *Edda Mayor*, traducción y edición Luis Lerate, Alianza, Madrid, 1984.

Arnaldo, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.

Arnold, Ludwig, *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Martín Luther*, Text und Kritik, München, 1883.

Azcona, Jesús, *Para comprender la Antropología*, Verbo divino, Navarra, 1987.

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Baden Baden, 1978.

Benjamin, Walter, *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.

Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Buenos Aires, 2000.

Blair, Hugh, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian" en *The Poems of Ossian and related works*, Howard Gaskill (ed.), with an Introduction by Fiona Stafford, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996, pp. 343-401.

Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1996.

Böker, Uwe, "The Marketing of Macpherson: The International Book Trade and the First Phase of German Ossian Reception", en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 73-93.

Bönnen, Gerold, "Nibelungenstadt, Nibelungenjahr, Nibelungenfestspiele: Aspekte der Rezeption in Worms von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg", en *Ein Lied von gestern? Wormser Symposium zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes*, Stadtarchiv Worms, 1999, pp. 37-82.

Bozal, Valeriano, "Sublime, Neoclásico, Romántico", en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Edmund Burke (ed.), Consejo de

Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1985, pp. 7-37.

Borges, Jorge Luis, *Antiguas Literaturas Germánicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Brackert, Helmut, *Beiträge zur Handschriftenkritik des Nibelungenliede*, Walter de Gruyter, Berlin, 1963.

Brackert, Helmut, *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*, Fischer, Frankfurt a. M., 1970.

Breyer, Ralf, “Das Lied vom Hürnen Seyfrid”, en *Das Lied vom Hürnen Seyfrid*, Siegfried Holzbauer, Wieser, Wien, 2001, pp. 69-102.

Bumke, Joachim, *Die vier Fassungen der Nibelungenklage*, de Walter de Gruyter, Berlin, 1996.

Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia, 1985.

Campbell, Joseph, *Mitos, sueños y religión*, Kairós, Barcelona, 1997.

Campbell, Joseph, *El Héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, México, 1943.

Cotterell, Arthur, *A Dictionary of World Mythology*, Oxford University Press, New York, 1990.

D'Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, Editorial. Visor, Madrid, 1999.

Degategno, Paul J. “The Source of Daily and Exalted Pleasure: Jefferson Reads the Poems of Ossian”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 94-108.

Deguy, Michel, “Le Grand-Dire”, en *Du Sublime*, Editions Berlin / Francia, 1988, pp. 7-35.

Dumézil, George, *Mito y epopeya*, Seix Barral, Barcelona, 1977.

Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, México, 1993.

Dwyer, John, “The Melancholy Savage: Text and Context in the Poems of Ossian”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 164-206.

Ehrismann, Otfried, *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*, Fink, München, 1975.

Eliade, Mircea, *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1968.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1983.

Eliade, Mircea, *Kosmos und Geschichte, Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.

Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Insel, Frankfurt a. M., 1987a.

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1987b.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1988.

Elias, Norbert, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19 und 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998.

Fanges, Jean Baptiste, *Para comprender a Levi-Strauss*, Amorrortu, Buenos Aires, 1972.

Fernau, Joachim, *Disteln für Hagen. Bestandaufnahme der deutschen Seele*, Ullstein, Berlin, 1966.

Foucault, Michel, *Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1971.

Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000.

Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Kröner, Stuttgart, 1992.

Gadamer, Hans Georg, *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997.

García Font, J., *La Magia de la imagen*, Creación y Realización, Barcelona, s/f.

García López, José (traducción y notas), *Demetrio, 'Sobre el Estilo' y Longino, 'Sobre lo Sublime'*, Gredos. Madrid, 1979.

Gargallo di Castel Lentini, Gioacchino, *Hegel historiador*, Fontamara, México, 1997

Gargallo di Castel Lentini Gioacchino, *Il Settecento*, Bulzoni, Roma, 1991.

Gaskill, Howard (ed.), *Ossian Revisited*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991.

Gaskill, Howard (ed.), *The Poems of Ossian and related works*, with an Introduction by Fiona Stafford, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

Gaskill, Howard (ed.), *The Reception of Ossian in Europe*, Thoemmes Continuum, London, 2004.

Gentry G., F. McConnell, W. Müller, U. Wunderlich, W. *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2002.

Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers*. Reclam, Stuttgart, 1987. p. 78.

Göttner-Abendroth, Heide, *Die Göttin und ihre Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung*, Frauenoffensive, München, 1980.

Grabert, W. y A. Mulot, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bayrischer Schulbuch, München, 1973.

Graves, Robert, *La diosa blanca*, Alianza, Madrid, 1986.

Hainz-Mohr, Gerd, *Lexikon der Symbole Bilder und Zeichen der Christlichen Kunst*, Eugen Dietrich, Köln, 1984.

Hansen, Walter, *Die Spuren des Sängers. Das Nibelungenlied und sein Dichter*, Gustav Lübbe, Bergisch- Gladbach, 1987.

Hebbel, Federico, *Los nibelungos*, Espasa-Calpe, México, 1993.

Hein, Edgar, *Oldenbourg Interpretationen. Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther*, Oldenbourg, München, 1997.

Heinz-B. Beller, "Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt. Fritz Langs Nibelungen- Film". Heinzle y Waldschmit, *Die Nibelungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, pp. 351-369.

Heinzle, Joachim y Anneliese Waldschmidt (eds.), *Die Nibelungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991.

Heinz-Mohr, Gerd, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Eugen Diedrichs, Köln, 1984.

Herder, Johann Gottfried, *Herders Werke in fünf Bänden*, Aufbau, Berlin, 5 t., 1978.

Herrera, Célida Godina, *De la melancolía*, en sitio web:
<http://www.idiogenes.buap.mx/revistas/arta3no/a3Ia5a5.htm>. Año 3No.5, enero- junio 2002.

Hight, Gilbert, *La tradición Clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

- Hipócrates**, *Tratados Hipocráticos*, Gredos, Madrid, 1997.
- Holzbauer**, Siegfried, *Das Lied vom Hürnen Seyfried*, Wieser, Wien, 2001.
- Homero**, *La Iliada*, traducción de Luis Segala Estalella, Porrúa, México, 1973.
- Hopster**, Norbert, "Herder im 'Dritten Reich'", en *Arbitrium*, Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft, n. 3, 1995, pp. 397-400.
- Hübner**, Kurt, *La verdad del mito*, Siglo XXI, México, 1996.
- Irmscher**, Hans Dietrich, *Johann Gottfried Herder*, Reclam, Stuttgart, 2001.
- Jiriczec**, Otto, *James Macphersons Ossian. Facsimile-Neudruck der Erstausgabe von 1762-63 mit Begleitband: die Varianten*, n. 3, Bände, Heidelberg, 1940.
- Jung**, G. Karl, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969.
- Junkers**, Stephanie y Dirk Puel. www. Stephanie Junkers y Dirk Puel. "Die Nibelungen als Nationalepos?" *Sommersemester 1998. Mythos und Gedichte: Deutsche und skandinavische Nibelungensage und -dichtung*. Hausarbeiten.de/faecher/hausarbit/lim./237.hotmail.
- Kastner**, Jörg, *Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Passavia Universitätsverlag, Passau, 1986.
- Keim**, Franz, *Die Nibelungen*, Insel, Baden Baden, 1972.
- Koenig**, Gustav Adolf, *Ossian und Goethe*, Marburg, 1959.
- Krüger**, K., *Mittelalter und Frühe Neuzeit*, Ernst Klett, Stuttgart, 1971.
- Laing**, Malcom, "The Melancholy Savage", en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991.
- Lechner**, Auguste, *Die Nibelungen*, Tyrolia, Wien, 1994.
- Leerssen**, Joep, "Ossian and the Rise of Literary Historicism", en Howard Gaskill (ed.), *The Reception of Ossian in Europe*, Thoemmes Continuum, London, 2004, pp. 109-125.
- Longino**, *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979.
- Loriot**, *Loriot erzählt Richard Wagners Ring des Nibelungen am Beispiel der Aufnahme von Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker*, (CD), Polygramm Literatur, Hamburg, 1993.
- Lurker**, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart, 1985.

Luserke, Matthias, *Sturm und Drang*, Reclam, Stuttgart, 1997.

Macpherson, James, “Fragments of Ancient Poetry”, pp.1-7; “The Works of Ossian: Fingal: An Epic Poem in Six Books”, pp.53- 105; “The Works of Ossian. Temora: An Epic Poem in Eight Books”, pp. 225-293; así como un buen número de poemas. Como se trata de una sola propuesta poética, me permito la licencia hacer referencia a cualquier obra escrita por Macpherson como *Ossian*. Los textos se encuentran compilados en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991.

Mardones, José María, *El Retorno del Mito*, Síntesis, Madrid, 2000.

Martin, Bernhard, *Nibelungenmetamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*, Iudicum, München, 1992.

Marx, Carlos, *El Capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Meek, Donald E., “The Gaelic Ballads of Scotland: Creativity and Adaptation”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 19-48.

Montes de Oca, Francisco, “Introducción” en *J.W. Goethe. Fausto y Werther*, Porrúa, México, 1974, pp. ix-l.

Montiel, Isidoro, *Ossian en España*, Planeta, Barcelona, 1974.

Mudrak, Martin, *Die Sagen der Germanen*, Ensslin & Laibling, Reutlingen, 1961.

Müller, Ulrich y Peter Wapnewski, *Wagner Handbuch*, Kröner, Stuttgart, 1986.

Münkler, Herfried, “Siegfrieden–Politische Mythen um des Nibelungenlied”, en *Ein Lied von gestern?*, Gerold Bönnen y Volker Gallé (comps.), Stadtarchiv, Worms, 1999, pp. 141-158.

Nancy, Jean-Luc, “L’offrande sublime”, en *Du Sublime*, Michel Deguy (ed.), Éditions Berlin, 1988, pp. 7-10.

Niedner, Heinrich, *Mitología nórdica*, Edicomunicación, Barcelona, 1986.

Nutt, Alfred, *Ossian and the Ossianic Literature*. Popular Studies in Mythology Romance and Folklore #3, reprinted from the edition of 1899, London. Ams Press , New York 1972.

Oeste de Bopp, Marianne, *El Cantar de los nibelungos*, Sepan Cuantos..., México, 1975; Porrúa, México, 2000.

Ossian und die Kunst un 1800, (catálogo de la exposición), Hamburger Kunsthalle, 9 Mai bis 23 Juni 1974, Pretsel, Hamburgo, 1979.

Phillipson, N.T. y Rosalid Mitchison, *Scotland in the Age of Improvement*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

Price, John Vladimir, “Ossian and the Canon of Scottish Enlightenment”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 109-128.

Raynor, David, “Ossian and Hume”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 147-163.

Reyes, Alfonso, “Prólogo”, en *La Iliada*, traducción de Luis Segala Estalella, Porrúa, México, 1973, pp. ix- xxxiv.

Reynoso, Carlos, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, México, 1991.

Rizza, Steve, “A Bulky and Foolish Treatise? Hugh Blair’s’ Critical Dissertation ‘Reconsidered’”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 129-146.

Rudolf, Otto, *Lo santo lo racional y lo irracional en al idea de Dios*, Alianza, México, 1998.

Schneider, Norbert, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Reclam, Stuttgart, 1996.

Schmidt, Wolf Gerhard, *-Homer des Nordens- und- Mutter der Romantik-, James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur* (in 2 Bänden), De Gruyter, Berlin, 2003.

Schulte-Wülwer, Ulrich, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Anabas, Giesen, 1979.

Schulze, Ursula, *Das Nibelungenlied*, Reclam, Stuttgart, 1997.

Seitter, Walter, *Das politische Wissen im Nibelungenlied*, Merve, Berlin, 1990.

Sher, Richard B., “Percy, Shaw and Ferguson ‘Cheat’: National Prejudice in the Ossian Wars”, en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 207-245.

Stafford, Fiona, *The Sublime Savage. James Macpherson and the Poems of Ossian*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1988.

Stafford, Fiona J. "Dangerous Success" Ossian Wordsworth, and English Romantic Literature", en *Ossian Revisited*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1991, pp. 49-72.

Stafford, Fiona, "Introduction", en *The Poems of Ossian and related works*, Howard Gaskill (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996, pp. v-xxi.

Steenbock, Mónica, *Mito, historia y literatura: el fenómeno de los Nibelungos*, tesis para obtener el grado de Maestría en Literatura Comparada, UNAM, México, 2002.

Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid 2001.

Strich, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik*, Francke, Bern, 1962.

Strulson, Snorri, *La Edda Menor*, Alianza, Madrid, 1984.

Ternois, Daniel, "Zur Wirkung der Geschichte Ossians", en *Ossian und die Kunst un 1800*, (catálogo de la exposición), Hamburger Kunsthalle, 9 Mai bis 23 Juni 1974, Pretsel, Hamburgo, 1979, pp. 37-41.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Diálogo, México, 1998.

Virgilio, *La Eneida*, edición revisada por Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 1973.

Von See, Klaus, "Das Nibelungenlied- ein Nationalepos?“, en Heinze y Waldschmidt, *Die Nibelungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, pp- 43-110.

Weber, Gerd W, *Helden und Heldensage. Festschrift für Otto Gschantler*, Philologica Germanica, n. 11, Vienna, Fassbaender, 1990.

Wessel, Matthias, *Die ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, Laaber, Hameln, 1994.

Withers, Charles, *Gaelic in Scotland 1698-1981*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1984.

Yáñez, Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, Alianza, México, 1993.

Zima, Peter V., *Komparatistik*, Wilhelm Fink, Tübingen, 1992.