

Cuando
lo infinito
asoma
desde el

abismo

ESTUDIOS SOBRE EL
ROMANTICISMO EN
LENGUA ALEMANA
E INGLESA

Virginia Moratíel



Cuando lo infinito asoma desde el abismo

Virginia Moratíel

Cuando lo infinito asoma desde el abismo

*Estudios sobre el romanticismo
en lengua alemana e inglesa*



Taugenit
EDITORIAL

© Taugenit S.L., 2021
© Virginia López Domínguez, 2021

Diseño de cubierta: Gabriel Nunes
ISBN: 978-84-17786-11-3
DL: M-31045-2020

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).

www.taugenit.com

Impreso en Kadmos (P. I. El Tormes. Río Ubierna 12-14. 37003 Salamanca).
Printed in Spain - Impreso en España

Índice

1. Palabras previas	9
2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo ..	15
3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar	37
4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal ...	61
5. La romantización del mundo a través de la imaginación ...	91
6. Los dioses o las ideas intuitas realmente	119
7. El hombre microcosmos, el universo <i>macroánthropos</i> ...	147
8. Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche	179

1. Palabras previas

A pesar de su respectiva originalidad, las afinidades entre el movimiento romántico en lengua alemana e inglesa son realmente sorprendentes, si bien sus nexos de parentesco resultan intrincados y, por tanto, difíciles de desentrañar. Ello se debe en gran medida a que en aquella época las motivaciones e ideas fluían de un país a otro en un diálogo constante, componiendo un tejido cuyo hilo de Ariadna no siempre conocemos a ciencia cierta. En principio, parece que el caldo de cultivo del romanticismo se encontró en el alto grado de desarrollo alcanzado por la filosofía alemana del arte con Winckelmann, Herder, Lessing, Kant, Schiller y Goethe —entre otros—, en un puñado de genios que coincidieron en el tiempo, cuya brillantez e individualidad nos los hace complicados de clasificar, a pesar de que reconozcamos sus vinculaciones con la ilustración, el *Sturm und Drang*, la filosofía de la fe e incluso con el clasicismo. Curiosamente, del mismo modo que las ideas peregrinaban de un lado a otro acompañando a aquellos que deseaban abrirse a nuevas perspectivas y que, por entonces, comenzaban a desplazarse con cierta asiduidad, los inicios del romanticismo hay que buscarlos también en un viaje que —como todos los periplos auténticos— en esencia constituyó un deambular interior. En este caso, similar al que las almas enamoradas efectúan según el relato de Sócrates en *El Banquete* platónico, donde proceden desde la hermosura sensible y consiguen elevarse hasta alcanzar la idea de la belleza. En el verano de 1793 dos jóvenes, Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, recalaron en la Universidad de Erlangen e hicieron un recorrido a través del sur de Alemania, paseando por los bosques de árboles gigantescos en las montañas de Fichtel y visitando las ciudades medievales de Núremberg y

Bamberg con sus imponentes catedrales. Estos dos ámbitos, el de la naturaleza y el del arte, les parecieron semejantes, dos ejemplos paralelos, majestuosos e igualmente divinos, que les permitían elevarse hasta la belleza absoluta. A su regreso a Berlín intentaron continuar esta experiencia de diálogo y convivencia con otros miembros de su generación como Schleiermacher o los hermanos Schlegel —August Wilhelm, el filólogo; Friedrich, el escritor y filósofo—. Y lo que es aún más llamativo, por primera vez en la historia de la cultura integraron en el grupo a jóvenes mujeres, muchas de ellas judías, ya que en ese ambiente religioso tenían una mayor libertad para pensar y actuar, como Dorotea Mendelssohn-Veit-Schlegel, Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling —casadas varias veces, según se puede apreciar—, Henriette Herz o Rahel Levin. Ellas escribían, tomaban la palabra y oficiaban como maestras de ceremonias en las reuniones. De estas tertulias nació el primer círculo romántico, que terminó trasladándose a Jena, la ciudad con mayor brillo intelectual en la Alemania de esa época, donde algunos de sus integrantes se mudaron. Atraídos por la fascinación que ejercían las clases de Fichte en la Universidad, se acercaron hasta allí otros jóvenes, como los poetas Hölderlin y Novalis. Y de ese modo, en 1798 se formó el círculo romántico de Jena, también después de un viaje colectivo a Dresde para conocer un cuadro de Rafael: la *Madonna sixtina*. La asociación tuvo sus propios órganos de expresión y se rompió dos años más tarde. El filósofo del grupo era un jovencísimo pero ya famoso Schelling, profesor en la Universidad de Jena, quien construyó toda una visión del universo a partir de una ontología estética, basada en una intuición mística que hacía del arte una experiencia religiosa. Como resultado, convirtió al artista en un sacerdote que, mediante sus obras, facilita al común de los mortales el acceso a lo infinito para que puedan atisbar lo que en la filosofía se

1. Palabras previas

mantiene inevitablemente interiorizado. Schelling presentó la genialidad como una chispa divina situada en lo más recóndito de cada uno, siendo lo genuino y esencial de todos los individuos, es decir, como idea del hombre en Dios. A su vez, elevó la imaginación a facultad suprema del conocer y propuso a la mitología como materia del arte. Pero esta visión directa de lo absoluto, que resquebraja toda posible mirada fulminando al individuo y colocándose por encima de cualquier consideración teórica o moral, también permitió que aflorase el trasfondo oculto e irracional que sostiene a la conciencia, ese lado oscuro sin el cual no podría existir la luz.

Los románticos ingleses, como Wordsworth y Coleridge, viajaron a Alemania para conocer de primera mano las ideas que se estaban gestando allí. Pero además, las lecciones de Schelling sobre filosofía del arte se transmitieron a Inglaterra gracias a los resúmenes que hacía uno de sus alumnos, el periodista Henry Crabb Robinson, quien también se las había explicado a Mme. de Staël. Profundamente impresionada por su enorme potencia especulativa y poética, la escritora diseminó por toda Europa los principios del sistema de Schelling, incluso algunas de las analogías utilizadas por él, por ejemplo, que la arquitectura es música congelada. Y a medida que esto se producía, también se expandió su visión de la naturaleza como poesía inconsciente del espíritu, la convicción de que el ser humano representa una disrupción en el mundo natural y por eso vive en permanente estado de inquietud, generando escisión consigo mismo y con los demás. Sin embargo, esas ideas, compartidas por tantos otros jóvenes intelectuales, fueron perdiendo la huella de su origen. Con el tiempo, ya nadie sabía quién las había acuñado, sobre todo, porque estos primeros románticos estaban convencidos de que el pensamiento era una empresa colectiva. A su vez, la evolución de los acontecimientos políticos también fue enturbiando el entusiasmo

inicial, fue nublando la promesa de recuperar la unidad perdida y la esperanza de vivir en una sociedad libre e igualitaria. Como consecuencia, la poesía se volvió más cruda y el romanticismo empezó a mostrar por todos lados su vertiente tenebrosa, expresando la finitud, la precariedad, la frustración, el dolor, el misterio, la alucinación, el sueño o la muerte, con Keats, Coleridge, Wordsworth, Wilde, Baudelaire, Leopardi... mientras el terror y la perplejidad se adueñaron de la narrativa en los cuentos de Hoffmann y en los personajes de Frankenstein, Dorian Gray, el Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Sin embargo, el desarrollo del romanticismo no puede considerarse una progresión lineal cuya fuente se encuentre en Alemania y desde allí mane hacia toda Europa, porque la cultura británica está a la base de su propio origen. Por ejemplo, en esa ferviente admiración del teatro pasional de Shakespeare y de la épica «celta» de Ossian, escrita por Macpherson, un deslumbramiento que cundió entre los jóvenes Goethe y Herder, quienes dieron el puntapié inicial para la construcción de una nueva literatura. La poesía alucinada y visionaria de William Blake es otro hito ineludible, porque ya aquí nos encontramos con la primacía de la imaginación sobre las demás facultades cognoscitivas y una mística que acepta el mal como un momento necesario en el despliegue de lo divino en el mundo. Y estas ideas ya no proceden de Schelling, porque Blake es anterior a él, sino que enraízan en la tradición inglesa, en el gnosticismo de John Milton y su *Paraíso perdido*.

Este libro intenta reconstruir el entramado cultural que se dio entre los filósofos y los poetas románticos de ambos países. Pero no sólo a causa de una influencia directa, porque a veces una idea casi idéntica aparecía en el mismo momento sin que existiera contacto entre los creadores, como si a través de ellos se estuviese difundiendo una única intuición transpersonal, casi mágica. Y aunque los filósofos operaban

1. Palabras previas

a priori, los poetas parecían llegar y adelantarse a sus planteamientos casi por telepatía, dando la impresión de que también en ellos se encarnaban los fenómenos básicos de la filosofía romántica de la naturaleza. Nada de esto tiene que sorprendernos, pues el pensamiento no es algo que surja por artificio, no es —según dijo Fichte— una vestimenta exterior que pueda usarse o dejarse a placer sino que depende y emana de lo que cada uno es. De este modo, sólo se puede ser romántico, si se vive románticamente, cuando se habita el mundo desde la autenticidad, en plena consonancia entre lo que se siente, se piensa, se dice y se hace. Sólo se puede ser romántico cuando se toma conciencia de las propias limitaciones frente a la infinitud y, como consecuencia, se prima la tolerancia y se acepta la diferencia con los otros, cuando prevalece el amor a los demás y a la naturaleza, cuando el mundo se construye desde el sano respeto a uno mismo. Eso hizo del romanticismo una cosmovisión universal, válida para cualquier tiempo y lugar, sobre la que el mundo moderno pretendió fundarse. No obstante, muchos obstáculos impidieron su realización: la falta de libertad que acompañó el avance del mercado capitalista por todo el planeta diseminando formas políticas que amparaban la industrialización, el expolio de la naturaleza y el materialismo, el desarrollo tecnológico y de los medios de comunicación al servicio de la masificación, en definitiva, el dominio de los ricos así como el patriarcado. Quizás por eso, porque el romanticismo es aún una promesa incumplida, conmociona con la belleza de sus imágenes y con la potencia liberadora de su pensamiento.

Virginia Moratiel

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

Intentar establecer de un modo rígido los límites de un movimiento literario y filosófico tan complejo como fue el romanticismo, vastamente extendido en el tiempo por Europa y América, resulta una tarea ímproba. En esa búsqueda es posible perderse hacia atrás, siguiendo una cadena sin fin de antecedentes prerrománticos, o hacia el futuro, sin poder detenerse de manera concluyente en ninguno de los epígonos, porque su impronta en la cultura occidental ha sido tan profunda que aún perdura en nuestros días. Sin embargo, si flexibilizamos un poco la cronología tratando de encontrar esas imágenes que lo definan mejor que mil palabras, se podría decir que la época del romanticismo está enmarcada entre la conmovedora efigie de dos poetas naufragando en el abismo de la locura. Y seguramente, todos estaríamos de acuerdo en que hemos acertado al fijar ese impreciso instante de inicio y final, porque lo hemos hecho a partir de una actitud que, si bien parece extrema, caracterizó a este movimiento.

El comienzo se encuentra en una torre frente al río Neckar en Tubinga, donde camina casi sin pausa, hablando en voz alta consigo mismo y recitando sus propios versos el más excelso de los poetas alemanes, adalid y vigía de sus compañeros románticos. Un Hölderlin huraño, malhumorado, pero pacífico, que fue acogido allí después de pasar dos años ingresado en la vecina clínica psiquiátrica del Dr. Autenrieth y de ser declarado incurable. Su enfermedad mental, tal vez una esquizofrenia catatónica, manifestó sus primeros síntomas poco antes de morir Susette Gontard, su amor imposible, oculto y prohibido. Sigue escribiendo poe-

mas de elevación sobre la naturaleza y de una gran transparencia espiritual que firma como Scardanelli, aunque ya no sean tan bellos como los de antes. Prodigia reverencias a cualquiera que vaya a visitarlo, otorgándole títulos de toda clase: su majestad, su santidad, señor barón. Y aún le gusta tocar el piano, improvisando en uno que le regaló la princesa von Homburg, al cual le cortó varias cuerdas. No consigue concentrarse. Es incapaz de captar una idea y mantener su claridad para desarrollarla y relacionarla con otra análoga. Vive en su mundo interior. Parece que todo lo externo le molesta y quisiera desentenderse de ello con un lenguaje deslavazado, que Paul Celan retrata tan bien en su poema «Tubinga, enero»... «Pallaksch»... «Pallaksch»... Su mente se irá desgranando poco a poco hasta morir treinta y seis años después.

Como si se tratara de un espejo enfrentado que refleja la primera estampa deformándola, la etapa romántica concluye con la imagen de un arcón abandonado en el puerto de Richmond. Pertenece a un hombre que pretende llegar a Nueva York y se ha subido a un barco que acaba de zarpar hacia Baltimore. Se le ha olvidado la maleta, quizás porque —según él mismo dijo— siempre estuvo loco con largos intervalos de horrible cordura. En su bipolaridad, sufre accesos de lucidez y furia creadora alternados con interminables momentos de desesperación, acompañados de adicciones al juego, el alcohol, el opio, las peleas y las mujeres. Unos días más tarde lo recogerán en una taberna de la ciudad de Baltimore, borracho, semiinconsciente, vestido con una ropa que no le pertenece y aspecto de indigente. Tiene alucinaciones y dice cosas ininteligibles. Da la impresión de que padeciese *delirium tremens*. Poco después morirá en una habitación de hospital llamando a un tal Reynolds con desesperación, al explorador que le había servido de inspiración para per-

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

filar a Arthur Gordon Pym, su propia criatura imaginaria. Igual que ella, tal vez lucha en su desvarío por sobrevivir a un naufragio, evitando ser engullido por la noche tenebrosa del océano helado entre escenas de canibalismo y cadáveres en descomposición. Es poeta, aunque la miseria lo llevó a escribir narraciones góticas y de terror. Se trata del inventor del cuento moderno y se llama Edgar Allan Poe.

Puede que la idea de que la locura sea peculiar del romanticismo parezca una exageración y, en cierto sentido, lo es. En las culturas primitivas siempre se ha creído que los poetas recibían su don de componer como una gracia divina y que, a través de ellos, hablaban los dioses y, por eso, en la Grecia arcaica comenzaban sus versos invocando a las Musas. Incluso se decía que mostraban «entusiasmo», es decir que habían sufrido un rapto divino, porque en ellos se encarnaba una divinidad a quien prestaban su voz. Así se explicaban sus comportamientos enajenados y se prescindía de atribuirles plena responsabilidad en sus palabras, suponiendo que realmente no eran conscientes de lo que proclamaban. La praxis poética se entendía entonces como una forma de posesión, cuyo resultado era el delirio o —dicho de otra manera— el poema del cual el propio autor muchas veces no podía dar razón o explicación. A esta figura del vate que, desbordado por la pasión, en el fondo expresa una idea universal, alude Platón en el *Fedro*, entre las cuatro formas de manía: la profética, la mistérica, la erótica y la poética. Se trata de un tipo de demencia que también afecta al enamorado o al filósofo y que reaparece en *El Banquete* sosteniendo en parte su concepción del arte. Vuelve a surgir en el renacimiento y, por supuesto, también en el romanticismo. Claro que este desbordamiento, que no es sino el aliento de la inspiración, nunca llega a buen término si se mantiene en la pura irracionalidad, porque —como solía decir Borges—

sólo hay arte cuando la locura es razonable. Mucho antes que él, también lo había reconocido Schelling —por cierto, un hipocondríaco— cuando afirmó que lo inconsciente tiene que ajustarse a una forma y que, sin el aprendizaje de una técnica, por mera espontaneidad, no se puede hacer ninguna obra digna de ser tenida en cuenta. Dicho de otro modo, lo estético exige que el abismo se aprecie desde el borde sin traspasarlo, sin arrojarlo al vacío que todo lo devora. Esto último fue lo que le ocurrió a Alejandra Pizarnik. De hecho, cuando sintió que la piedra de la locura empezaba a quebrantar el poema, cuando intuyó que el tejado del lenguaje se desgarraba en jirones y la dejaba a la intemperie, entonces ya no pudo escribir más y se suicidó.

Pero volvamos a las imágenes que evocábamos al principio. Vemos aquí dos versiones distintas de la locura que conducen respectivamente a un arte de lo sublime y otro de lo siniestro, como si fueran el lado luminoso y el reverso sombrío de un mismo proceso que consiste en el desmoronamiento de la personalidad individual y su absorción por lo absoluto. La primera se corresponde con una época, la de la *Frühromantik*, surgida de la esperanza de un cambio espiritual en el mundo, de una revolución cultural paralela a la acaecida en Francia, que conseguiría reunir la verdad y el bien en la belleza, y que finalmente sólo se plasmó en el ámbito estético sin llegar nunca a concretarse en una transformación política y social. La segunda representa el ocaso del movimiento literario que se había iniciado con Hölderlin. Lo llamamos «romanticismo oscuro» e, imbuido de melancolía y pesimismo, concierne a un tiempo en que la modificación del orden externo se percibe ya como imposible. Sin embargo, para la mirada corriente hay un elemento común a ambas escenas, y esto es que la enajenación y la genialidad van de la mano.

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

De hecho, en los testimonios del carpintero Zimmer, el casero de Hölderlin insiste en que el poeta no está loco estrictamente hablando sino que se trata de un visionario que ha perdido la cabeza a fuerza de saber, igual que cuando un vaso está demasiado lleno y, al taparse, termina por estallar, esparciéndose todo lo que había en su interior. Es como si lo absoluto se hubiese apoderado de él y lo inundase desde dentro. En el contraste con esa divina plenitud interna, ya nada de lo humano puede interesarle. Algo parecido ocurre con Poe, quien advierte que «la ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo más sublime de la inteligencia». Pero en él no parece haber un sentimiento de abundancia sino más bien de carencia, una herida que drena al yo hasta su muerte y lo angustia, porque en esa grieta se albergan todos sus temores y sus fantasmas más íntimos. Como él mismo reconoce, «los monstruos más terribles son los que se esconden en nuestras almas». Podría decirse que dicha abertura es la guarida del mal y de la negación.

De este modo, ambos autores constituyen el ejemplo de dos estados dinámicos frente al mundo con dirección contraria: uno de expansión y otro de inhibición o vaciamiento. Y aunque las fuerzas en juego parezcan ser de naturaleza sobrehumana y, por tanto, puedan asimilarse respectivamente a ciertos fenómenos básicos del cosmos como la explosión de una supernova o el agujero negro, que absorbe toda la energía en derredor, es evidente que operan desde las entrañas del individuo y, por eso, al manifestarse, lo destruyen imponiendo en su entorno el ser o la nada, la luz o la oscuridad. A pesar de la diferencia en la dirección de estos movimientos, que no son otra cosa que las potencias que rigen la creación en general y los procesos imaginativos en particular, ambos se desarrollan desde una raíz común que explicaremos más adelante. Y, obviamente, su efecto en el

caso de los dos escritores que vimos es parecido. La reacción consiste en autodestruirse y no afrontar la realidad, creando un universo paralelo. Cuando dicha creación desplaza a lo existente y termina por sustituirlo, se convierte en locura. Pero cuando se distingue de él, delineando claramente los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, puede plasmarse de distintas maneras, por ejemplo, ofreciéndose como propuesta de transformación del mundo y entonces se trata de un proyecto práctico, o cerrándose sobre sí misma para volverse autónoma y provocar con su contemplación un profundo goce interior que afecta a los registros sensitivo, intelectual o emocional, y permite ahondar así en la comprensión de la realidad. Entonces nos encontramos frente a una obra de arte. Por eso, el artista, el gran reformador moral o político y el loco son asociados por el sentir común. Cada uno a su manera, tienen la audacia de querer cambiar la realidad en que les tocó vivir porque, como los videntes, son capaces de atisbar en este universo otros niveles (futuros, pasados o presentes), verdaderos magos —como diría Novalis—. Su obra es un grito de libertad, una protesta y una denuncia contra un mundo que detestan o desprecian. Y por eso, a todos ellos se les puede aplicar la famosa frase de Heinrich Heine, el último poeta del romanticismo alemán:

La verdadera locura es tan rara como la verdadera sabiduría. Quizá no sea sino la sabiduría misma que, cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca.

Entre las figuras de estos dos dementes esclarecidos que marcan el inicio y el final del romanticismo se despliegan, como en un abanico, los personajes creados por los diversos integrantes del movimiento. Salvando las diferencias que

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

existen entre todos ellos, se puede decir que siempre se encuentran perdidos, abandonados por los dioses, inmersos en una noche metafórica y arrinconados entre unos límites que quieren superar. Después de haber vivido el olvido del ser, aguardan el reencantamiento del mundo. Básicamente, son inadaptados. Los héroes de las primeras obras románticas encarnan seres revolucionarios e idealistas que, enfrentados a la realidad artificial, mostrenca y reductora, creada por la razón teórica y esgrimida con severidad por una burguesía que acaba de nacer, aspiran a encontrar un mundo de justicia, libertad y creatividad. Hiperión, por ejemplo, critica las limitaciones de la razón ilustrada cuando dice que «el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona»¹, pero nunca defiende la sinrazón sino la vuelta a una mítica y armoniosa Edad de Oro, que ha de presuponerse frente a ese mundo caído. Sin embargo, al unirse a la lucha por la independencia buscando la realización concreta de esa libertad universal a través de unas reivindicaciones...

¡Que cambie todo a fondo! —dice Hiperión—. ¡Que de las raíces de la humanidad surja un nuevo mundo! ¡Que una nueva deidad reine sobre los hombres, que un nuevo futuro se abra ante ellos! En el taller, en las casas, en las asambleas, en los templos, que cambie todo por todas partes.²

... pero, al querer concretar su plan, el protagonista descubre los grandes obstáculos que se oponen a su ejecución. En definitiva, comprende que la realización práctica desmiente el ideal y lo hace imposible, porque nada perfecto

¹ Hölderlin, Friedrich, *Hiperión* (tr. Jesús Munárriz), Hiperión, Madrid, 1976, p. 26.

² *Ibid.*, p. 125.

puede existir en el ámbito terreno. De un modo parecido a como lo había planteado Schiller en *Los bandidos*, su lucha por la libertad en el mundo real se convierte en vía para desarrollar la injusticia de quien, al afirmar sin reservas su principio político, comete atrocidades y delitos. Pactar con los otros es negar en parte la libertad, significa dar pábulo a perspectivas e intereses particulares que inclinan el proyecto en uno u otro sentido y lo convierten en algo condicionado. Por eso, Hiperión termina refugiándose como un eremita en ese absoluto de vida que es la naturaleza. El mismo absoluto, al que se entrega Empédocles cuando, desilusionado por sus compatriotas, quienes lo admiran como a un dios, decide restituirse a su lugar relativo y se suicida arrojándose al Etna para fundirse al magma que recorre la tierra desde lo profundo.

Una frustración semejante se da también en Enrique de Ofterdingen, si prescindimos del hecho de que la obra homónima está inconclusa y la aceptamos tal cual se presenta en el manuscrito de Novalis. El héroe sale en busca de la flor azul, de la poesía, para volver a embrujar el mundo a través de la imaginación y gracias a la fuerza del amor porque ese mundo se ha vuelto descarnado, frío, cubierto de hielo, después del abandono de Sofía, la sabiduría, quien, a la vez, se identifica también con la naturaleza. Es cierto que Enrique afirma que «el mundo superior se encuentra más cerca de lo que ordinariamente pensamos y que en esta vida ya estamos viviendo en él»³. Pero es menester despertarlo porque está anquilosado bajo el peso de una inteligencia puramente teórica y pragmática. También aquí se condena a la razón que ha apartado al hombre de su entorno natural y se anuncia

³ Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen* (ed. Eustaquio Barjau), Editora Nacional, Madrid, 1975, p. 205.

la siguiente crítica romántica, dirigida directamente hacia la técnica.

En suma, éstos son todavía locos lindos que rezuman utopía y, al poner en marcha su ideal y buscar anhelantes su ejecución, se frustran en la recomposición de lo absoluto. Sin duda, dejan el agrio sabor de boca que entraña la decepción, pero no se regodean ante el fracaso ni desarrollan vías alternativas, como sucederá a medida que el romanticismo avance. La aparición de Fausto en escena dará un giro al panorama, porque entonces los desvaríos del conocimiento se aliarán con el mal, la inteligencia caerá en manos de lo irracional, de las pasiones más inconfesables. Y, aunque al final el héroe sea rescatado por Margarita y las huestes angelicales del bien, la obra de Goethe representará la ruptura que inicia el romanticismo oscuro.

E. T. A. Hoffmann es uno de sus más eminentes representantes con sus cuentos de terror. En ellos se ve actuar a la razón analítica, la misma que descompone el objeto del conocimiento y es la base de la lógica, intentando adueñarse del mundo y recreándolo a través del mecanismo, como ocurre con los relojes o los autómatas y, hoy en día, con las computadoras. Se trata de una inteligencia que desvaría en su afán de remedar la labor divina de creación y que —según dice Hoffmann en *Los elixires del diablo*— «es la misma locura que te acompaña para sostener tu razón» y termina por generar monstruos. La presencia de estos artilugios genera inquietud porque no se los reconoce como familiares ni pertenecientes al mundo real. Son extraños a él, pero están en él destruyendo su continuidad, provocando lo que Schelling primero, y Freud después, llamaron el sentimiento de lo «siniestro» (*das Unheimliche*), esa emoción que despierta aquello que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado y, precisamente por eso, produce malestar, incluso conduce

a la demencia cuando se averigua que se ha sido víctima del engaño. Éste el caso que nos presenta «El hombre de arena», donde un estudiante se enamora de Olimpia, una muñeca encantadora a quien confunde con una mujer real. Al descubrir que se trata de un ingenio mecánico, enloquece y se suicida. Otros fenómenos siniestros que trata Hoffmann en sus cuentos son los vampiros, el sonambulismo, la telequinesia, el magnetismo, la premoción, el sueño y la telepatía. El vuelco hacia lo irracional representa un rechazo frente a la presión normativa de una sociedad que nivela a sus miembros y discrimina a quienes no se someten a sus directrices. Constituye, además, una repulsa contra la industrialización que amenaza a los individuos.

Dado que estos caracteres se irán acentuando cada vez más, los siguientes personajes literarios terminarán hundidos en un completo desquiciamiento. En el *Lenz* de Georg Büchner, por ejemplo, nos encontramos ante la primera descripción en la historia de la literatura universal de la angustia sentida por un esquizofrénico, un impresionante testimonio sobre el escritor del *Sturm und Drang* que terminó suicidándose. Su autor, un joven de veintiún años, escribió el texto en Estrasburgo, donde se había refugiado por razones políticas en un estado anímico desolador, del que daba cuenta en una carta de marzo de 1834:

Ni siquiera me queda la voluptuosidad del dolor y del deseo. Desde que atravesé el puente del Rin, estoy como aniquilado por dentro, no nace en mí un solo sentimiento. Soy un autómatas, me han quitado el alma.⁴

⁴ Büchner, G., *Obras completas* (tr. Carmen Gauguet), Trotta, Madrid, 1992, p. 235.

Su personaje, obsesionado con la muerte y lo divino, intentando devolver la vida a una niña fallecida —como si fuera capaz de canalizar a través de sí el milagro de la resurrección— expresa lo que él mismo no se permitía decir:

Aquel desgarramiento dentro de él, la música, el dolor, le conmovieron hondamente. El universo estaba ante él en carne viva y le causaba un profundo e indecible dolor. Ahora otro ser se inclinaba sobre él, temblorosos y divinos labios que se bañaban en sus propios labios; subió a su solitario aposento. ¡Estaba solo, solo!⁵

En el *Woyzeck*, también de Büchner, se aprecia una turbadora puesta en escena sobre cómo la explotación y la humillación constantes llevan a la locura, en un anticipo del concepto foucaultiano de biopolítica. El protagonista, barbero militar, es un hombre ingenuo y obediente, que recibe un trato vejatorio por parte de la autoridad. A causa de su pobreza se lo considera incapaz de tener moral. Y, en efecto, carece de independencia. Su vida es instrumentada por quienes lo mandan y él responde de manera automática aceptando la orden como si se moviese al tirón de los hilos de un titiritero. Hasta que al final, cual si fuera una cobaya de laboratorio, es convertido en objeto de un experimento médico. Traicionado por su esposa con su mismo victimario, termina por apuñalarla. Esta pieza teatral se considera la antesala del expresionismo y, a pesar de estar inconclusa, ha inspirado la ópera homónima de Alban Berg, la extraordinaria película de Werner Herzog, un musical americano y una canción de los rockeros argentinos Fito Páez y Luis Alberto Spinetta.

⁵ *Ibid.*, p. 142.

En Inglaterra, el romanticismo transita por derroteros parecidos a los de Alemania. Los primeros jóvenes poetas, como Wordsworth, Coleridge o Southey, son radicales que admiran la Revolución francesa, de cuyo desenlace pronto se desilusionarán, aunque retendrán la utópica idea de una pantisocracia, una comunidad de bienes, libre e igualitaria, que tratarán de implantar sin éxito en Pennsylvania. No sólo recorren Europa sino que viajan ex profeso a Alemania para informarse sobre el desarrollo del idealismo a partir de Kant. Como resultado, siguen y profundizan los principios estéticos de Schelling, especialmente en lo referido a la intuición y a la imaginación. Poco a poco, entre ellos se va dibujando el perfil del poeta romántico, impulsivo y desequilibrado, que desafía las normas impuestas. Comienza con la estampa de un polémico y rebelde Lord Byron, quien escandaliza a la sociedad con desplantes imprevisibles, además de una vida llena de viajes, aventuras amorosas prohibidas y la intervención en una guerra que le es ajena, la de la independencia griega, la misma en la que había participado el protagonista de *Hiperión*. Y culmina finalmente en la figura de John Keats, aquejado de lo que entonces se llamaba melancolía, es decir, con momentos de entusiasmo y largos períodos de languidez y depresión, consecuencia de una infancia infeliz marcada por la orfandad, una salud delicada, los altibajos económicos, un amor oculto que no llega a consumarse y la muerte de sus más allegados a causa de la tuberculosis, enfermedad de la que él mismo murió con treinta y seis años.

Como efecto de vidas tan azarosas, hostigadas por el sufrimiento físico y psíquico, no es de extrañar que estos escritores encuentren en la poesía —como dice Coleridge— una posibilidad de huir de la realidad y que incluso se adicionen al opio, aunque sea por causa del uso medicinal indiscriminado del láudano. A resultas de esta última drogodependencia,

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

Coleridge escribe poemas magistrales de una estética alucinógena cercana a la ensoñación, tales como «Kubla Khan» o la «Rima del antiguo marinero».

En el caso de Keats, quien además estudia farmacia y llega a ejercer como cirujano, es decir que conoce la filosofía holística de la naturaleza predominante en su tiempo, no sólo cree en la capacidad del arte para despertar el espíritu dormido que anida en el interior de todos los fenómenos sino en su valor terapéutico, en su potencial para sanar la principal herida humana, surgida del contraste entre lo eterno y lo fugaz. En consecuencia, se opone a la racionalidad científica ilustrada, simplemente porque estropea el sentido de la belleza. Ejemplo de ello se encuentra en su poema «Lamia», una queja sobre el desencantamiento que sufre la visión cotidiana, pero cautivadora, del arco iris ante la explicación de Newton sobre la descomposición de la luz al pasar por un prisma. Así, Keats encuentra en la poesía un *phármakon*, a la vez un veneno y un remedio, «cicuta y narcótico» —según afirma en «Oda al ruiseñor»—, una bebida alucinógena que hace soportable el desgarramiento del alma, llamada a convivir con la belleza perenne, pero obligada a enfrentarse al dolor y a la podredumbre de la enfermedad que la corrompe en el tiempo, hasta desvanecer al individuo, cuyo nombre —de acuerdo con su propio epitafio— está escrito en el agua.

Keats desarrolla la paradoja que entraña la eternidad de la belleza en la inmanencia de lo finito, a través de imágenes poderosas de gran originalidad colocando en un mismo nivel vida y muerte, ficción y lucidez. Construye un panorama fantástico con visos de realidad, cuyo objetivo consiste en hacer evidente que la vida sólo es un espejismo que confunde, desorienta, aproximándose demasiado a un delirio incomprensible. Al fin y al cabo, se funda en un enigma que sólo podría resolver el arte. Por ejemplo, en *Endimión* narra

la historia de un pastor cuyos encantos enamoran a Selene, la diosa luna, quien, deseosa de no perderlo nunca, ruega a Zeus que le conceda la inmortalidad. Sin embargo, éste le otorga la perenne supervivencia con la condición de que no despierte jamás, mientras la luna vela cada noche su sueño perpetuo arrobada por su hermosura. En la balada «La Belle Dame sans Merci» (la bella dama sin piedad), expresa el desconcierto y el dolor que produce el desengaño, en especial el amoroso, ante una realidad pergeñada con la candidez de la ilusión. Narra la historia de un joven que encuentra en la pradera un hada bellísima, quien le ofrece su amor y lo lleva a una gruta, donde descubre que en verdad se trata de una bruja que lo ha tomado prisionero. El tema es un clásico de la pintura inglesa con versiones de varios autores prerrafaelitas, en cuyos cuadros suele aparecer un caballero en su armadura rendido ante una delicada mujer de larguísima cabellera.

Pero, igual que ocurre en Alemania, a medida que el romanticismo en lengua inglesa avanza, la sociedad sufre una evolución similar a la de aquella nación y, probablemente, mucho más encarnizada. Así, la frenética carrera de la ciencia aplicada puesta al servicio de una industrialización creciente acentúa los rasgos de la enajenación. Esto se expresa en la literatura, especialmente en la prosa, que se decanta por una estética de lo siniestro marcada por el signo de lo gótico y del terror. Surge entonces un nuevo género de novela que logra extenderse más allá de la época romántica y tiene su propia evolución derivando, por ejemplo, hacia la ciencia-ficción.

También aquí la locura se exorciza al materializarse en personajes literarios. Los miedos interiores se expulsan fuera encarnándolos en fantasmas, monstruos o vampiros, que representan esa otra cara de la psique escondida en las profundidades inconscientes, como ocurre con *Los misterios de Udolfo* de Ann Ward Radcliffe o *Drácula* de Bram Stoker.

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

En *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley resurge el tema de las criaturas artificiales —en este caso «el monstruo»— y vuelve a plantearse el desvarío de una razón instrumental que se siente omnipotente, a la vez que se le exige responsabilidad al creador, lo cual terminará por derivar hacia la figura del científico loco, que con tanto éxito se supo explotar después. Mientras tanto, la dinámica de la esquizofrenia se plasma a nivel individual en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, pero también se muestra atendiendo a su repercusión colectiva en una sociedad trastornada, que enmascara sus miserias en la hipocresía, por ejemplo, en *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde.

A través de este recorrido por la locura tal y como se entiende en el arte romántico, se exhibe una vez más la tesis foucaultiana de la complementariedad de la cultura y la demencia, cuya relación es esencialmente política. De acuerdo con ella, el diagnóstico de enfermedad mental se construye siempre de manera relativa, asumiendo la óptica de la razón imperante en la época como patrón de normalidad. No hay duda de que, en este caso, el punto de vista adoptado para juzgar a los otros como locos es el de la razón científica que, convertida ya en una razón utilitaria, no se limita sólo a dar una explicación del mundo sino que interviene en él mediante la técnica. La inteligencia dominante aquí es la que sirvió de motor al capitalismo industrial, la misma que destruyó la individualidad al pasar de la manufactura a una producción maquinizada o en cadena y produjo la separación, desde entonces irremontable, del hombre respecto a la naturaleza. El arte romántico se enfrentó con rebeldía al avance materialista, adoptó una actitud de protesta ante esa objetivación desalmada que Marx llamaría «fetichismo de la mercancía». Y esto pone de manifiesto que la locura de la cual se ali-

mentaba era también reactiva, porque había surgido de la discriminación de una sociedad que no toleraba la oposición a sus designios y que estaba dispuesta a encerrar en instituciones psiquiátricas o carcelarias a sus poetas, como ocurrió con Hölderlin durante los primeros años de su enfermedad mental o con Oscar Wilde, quien fue recluido en la Prisión de Reading a causa de su homosexualidad, igual que Paul Verlaine, aunque, en su caso, la excusa para ser juzgado fuesen los dos tiros que disparó a Arthur Rimbaud en medio de una apasionada disputa amorosa. Dado que la enajenación surgía al ponerse al margen de las normas sociales, su sola presencia implicaba una forma de oposición. Representaba lo marginado pugnando por hacerse un espacio en el mundo, el retorno de lo expulsado, de lo que debe permanecer oculto, con su exigencia de ser reconocido. Por eso, constituía una demanda de libertad.

En ella se expresaba un proceso de doble dirección. En principio, uno se vuelve insano por la presión del entorno social, pero la locura ya elaborada, en cuanto producto de los propios miedos internos, se devuelve al entorno actuando como una especie de parachoques que protege frente a la realidad mediante la creación de un mundo imaginario. Cuando el resultado del proceso es puramente creativo, cuando se trata de un juego cuyo fin es el goce, resulta liberador y estamos ante el arte. Su objetivo consiste en tender un puente sobre la brecha que separa la realidad y los anhelos proyectados sobre ella, en realizar un intento de síntesis que comunique a ambos mundos gracias a la imaginación. Los primeros románticos descubrieron que era posible superar los límites de la sensibilidad que delinea el mundo real y extender las alas para remontar por encima de las oposiciones en un vuelo incesante hacia lo infinito. Pero esto no era ingenuidad sino el reconocimiento lúcido, honrado, de que el

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

esfuerzo humano jamás resuelve los conflictos de manera definitiva. Ésta es la posición de Novalis, también la de Keats, y la causa por la cual estos poetas padecen mayoritariamente de melancolía. En este sentido, la imaginación abandona sus posiciones una vez que las alcanza, porque se trata de una permanente inconformista, dado que es una capacidad negativa, «aquella por la cual —escribe Keats a sus hermanos— un hombre es capaz de existir en medio de incertidumbres, misterios, dudas, sin una búsqueda irritable del hecho y de la razón»⁶, o sea, oscilando sin adherir a una postura determinada, sin concluir ni decidir.

Aceptar la debilidad, la imperfección, e incluso celebrarla, refuerza la honestidad con que el poeta se enfrenta al mundo y constituye el principal motivo de sus fricciones con Percy Shelley, quien, pese a llevar una vida libertina, plagada de sobresaltos y desgracias, creía —como buen anarquista— en la perfectibilidad humana y en los beneficios sociales y políticos del arte. Para Keats, en cambio, este estado emocional conflictivo, caracterizado por la inquietud y la tensión que resultan de necesidades internas incompatibles con igual intensidad, amplía el campo de la imaginación más allá de lo mensurable y es la fuente misma de la poesía. Un arte sin concesiones que, en consecuencia, consigue llegar hasta la esencia de la vida y alcanzar la belleza en su identidad con la verdad.

Puede que esta actitud de indecisión sea en apariencia egoísta y poco comprometida con los que rodean al poeta. En cierto sentido, se opone a la interpretación schellingiana del arte, en cuanto fundamentación ontológica de la propuesta de Schiller de una educación estética que permitiría

⁶ *The Letters of John Keats* (1814-1821), ed. by Hyder Edward Rollins, Cambridge University Press, Cambridge, 1958. Carta de diciembre de 1817.

refinar la sensibilidad y alentar a la integración armoniosa tanto de las diversas facultades humanas como de los distintos hombres en la sociedad, para sostener espiritualmente la revolución política y evitar su involución. Sin embargo, la postura de estos otros jóvenes como Novalis y Keats, más pesimistas, resulta menos utópica y sigue enmarcándose también en el proyecto de una transformación incruenta que, a través del arte, ayude al hombre a acercarse a su más alto ideal. Sólo que en este caso se trata de una revolución permanente basada en una concepción radical de la libertad, que no se paraliza ni se queda perpleja ante la contradicción y la frustración de los ideales sino que avanza desafiante a través de ellas, aunque con cierta nostalgia, sabiendo que la meta resulta inalcanzable en su perfección.

Y si bien ésta es la faz melancólica de la locura romántica, la que resalta la precariedad del sujeto, fragmento de un todo que jamás podrá reconstruirse, también es posible encontrar una enajenación en la omnipotencia del yo traspasado por poderes espirituales sobrehumanos. Sobre ella se basa la idea de genio, la del individuo que se destaca por encima de la medianía generalizada, cuya demencia se identifica con la sabiduría, porque la praxis estética le permite una comprensión más plena de lo real. Paradójicamente, debido a que se vacía de sí mismo y deja que lo absoluto se canalice a través de él.

En el fondo, ésta es la figura que utiliza Hegel para construir esa curiosa «novela de formación» (*Bildungsroman*) que es la *Fenomenología del espíritu*, con la cual se cierra el romanticismo filosófico para hacerlo desembocar en un idealismo absoluto y sistemático cuyas consecuencias jurídico-políticas se oponen a las primitivas propuestas de sus compañeros de generación. Es cierto que Hegel procede siguiendo un método fenomenológico y que desde el inicio de la obra muestra cómo la conciencia vive su desgarramiento

2. De poetas y locos: la enajenación en el romanticismo

interno, su propia limitación, que se expresa en el ámbito externo, en su relación con la naturaleza y con sus congéneres. Pero precisamente lo experimenta al no comprender que forma parte de una estructura más amplia que, como sucede con el lenguaje, construye semánticamente el mundo, habitándose y actualizándose en cada uno de nosotros. El verdadero problema de la conciencia consiste en la creencia ficticia en el individuo y en su incapacidad para socializarse, para encontrar mediaciones que le permitan avanzar. Y éste es para Hegel el drama en que se debate el yo romántico, una conciencia desgraciada, siempre insatisfecha. Como es bien sabido, esta última es una figura que surge en su desarrollo histórico asociada al cristianismo. Se trata de una conciencia religiosa que enfrenta de modo directo lo infinito con lo finito evidenciando su radical diferencia. Pone a las criaturas, con la precariedad de su finitud, ante un dios omnipotente, igual que ocurre en el credo protestante, al cual pertenecen todos los primeros románticos (también los idealistas), una religión que inevitablemente toman como modelo, porque —según advierte Nietzsche— la filosofía clásica alemana es obra de teólogos encubiertos. Para Hegel semejante relación sólo consigue evolucionar dialécticamente en la medida en que se introduzca en ella mediaciones (sacerdote confesor, imágenes, santos y vírgenes), lo cual explica también esa asombrosa simpatía que los jóvenes poetas alemanes mostrarán más tarde por el catolicismo. La opción que ofrece consiste en profundizar en dicha figura y mostrar que es posible elevarla a partir de sus estados más primitivos, por ejemplo, desde la sensación, hasta convertirla en una conciencia feliz, perfectamente adaptada al mundo y, por tanto, a esa totalidad que se manifiesta materialmente en el nuevo Estado burgués, entendido como «un dios real», es decir, como un todo orgánico cerrado.

De este modo, el proceso que desarrolla la *Fenomenología del espíritu* explica la situación de su época a partir de una penetrante comprensión del atolladero descubierto por los románticos, esto es, de la impotencia histórica, real, de esa generación para enfrentar los poderes establecidos (sean las instituciones, las leyes o las costumbres), hasta el punto de convertir tal imposibilidad en una característica del ser humano para la que sólo puede encontrarse un paliativo en el arte. En esta obra Hegel busca una solución a dicho problema utilizando la creación artística de modo provisional, lo cual le permite apelar a la emoción, que conmueve a cada paso, y delinear un protagonista —la conciencia— que consiga en todo momento encarnar lo universal e identificarse con él desde su particularidad. La travesía se asemeja al itinerario de Jesucristo rumbo a la cruz en la que será sacrificado, porque su verdadero objetivo consiste en hacer estallar el resorte literario para abrirse a un género de discurso distinto, el de la filosofía. Dicho de otro modo, la *Fenomenología* destruye la ontología estética romántica utilizando astutamente sus propios instrumentos. La vía que la conciencia emprende aquí es «el camino de la duda o de la desesperación»⁷, pues en cada nivel ella edifica una visión del mundo que, llevada a su último extremo, se cuestiona y se derrumba al mostrarse contradictoria y, por tanto, ficticia. Con la absolutización de cualquier punto de vista particular, éste deja de ser verdadero, se destruye y, a la vez, también se disuelve la propia conciencia que lo creó. En cada recodo del trayecto, ella tiene que encarar su propia muerte y aceptarla para poder renacer de sus cenizas como el ave fénix. Al replantear toda su existencia, se ve obligada a admitir que su construcción anterior

⁷ Hegel, W. G. F., *Fenomenología del espíritu*, «Introducción» (tr. W. Roces), FCE, México, 1966, p. 54.

era una alucinación, una perspectiva subjetiva del mundo, resultado de su propia parcialidad, y eso la insta a cambiar de dirección e incorporarse a una totalidad más abarcadora, más objetiva, que le permita subir a un nivel superior. El camino de la sabiduría es —fenomenológicamente hablando— el del constante suicidio de la conciencia, un martirio plagado de sacrificio y dolor. Pero, dado que «lo verdadero es el delirio báquico en el que ningún miembro escapa a la embriaguez»⁸, esta marcha también es el trayecto por el cual ella se deshace de la locura y consigue curarse en un recorrido no sólo individual sino también histórico, porque —como decíamos— consiste en un proceso de socialización. A lo largo de él, la conciencia asume máscaras explícitamente relacionadas con la demencia. Son justo todas aquellas que implican un idealismo cerrado sobre sí incapaz de comprender que el mundo ya es su resultado. Por ejemplo, «el placer y la necesidad», «la ley del corazón y el desvarío de la infatuación» o «la virtud y el curso del mundo», conectadas con personajes de distintas obras románticas, como el *Fausto* de Goethe o *Los bandidos* de Schiller en los dos primeros casos y, en el último, con el *Quijote*, una novela que admiró a los jóvenes alemanes de entonces.

Por estos motivos, puede considerarse la *Fenomenología del espíritu* como el relato de una conciencia que, a fuerza de estar enajenada, decidió evadirse hacia la verdad absoluta para clausurar esa odisea del saber que antes describimos con las palabras de Heine. De este modo, la orgullosa razón intentaba cumplir sus pretensiones autoritarias. No podía resistirse a ordenar el mundo de manera definitiva, aunque fuera un despropósito desde la mira de cualquier ser finito. Y así, Hegel no hizo sino poner de manifiesto y canalizar en

⁸ *Ibid.*, Prólogo, p. 32.

sus escritos la necesidad de su época por superar esa impotencia para transformar el entorno, a la cual la había arrojado la locura del romanticismo. Por supuesto, el filósofo también vivió esa incapacidad colectiva en carne propia, desde una perspectiva personal. De hecho, la redacción de la obra se produjo en uno de los momentos más caóticos o alocados de su biografía. Mientras Hegel escribía febrilmente para poder consolidar la posición académica, su entorno y su propia vida se desmoronaban dejándolo azorado, sin aliento. De hecho, durante el transcurso, el filósofo tuvo con su casera un hijo ilegítimo, lo cual fue para él un gran disgusto por el temor al descrédito que esto podía acarrearle. Según su propio testimonio, terminó la obra el mismo día en que vio a Napoleón, a quien consideraba la encarnación del espíritu del mundo, inspeccionar montado a caballo la ciudad de Jena. Y poco después, con los pliegos del prólogo de la *Fenomenología* en el bolsillo, esa última entrega que le faltaba hacer a su editor, huyó de su casa sin dinero, sin trabajo, sin saber a dónde ir, mientras los soldados franceses invadían la ciudad. No es de extrañar que con esta obra llena de inquietud romántica quisiera exorcizar esos tiempos de profunda incertidumbre y sufrimiento poniéndoles un rotundo final.

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

No hay duda de que la cultura romántica se edificó sobre el hondo anhelo de transmutar el mundo circundante a partir de una postura personal, intentando a su manera salvaguardar al individuo. Enfrentado a su entorno, ese deseo topó con la dificultad para incidir desde fuera sobre las instituciones colectivas. Entonces, a la vista de los obstáculos y la endeblez de las mismas, apuntó a un cambio de conciencia que pudiese afianzarlas desde dentro. La negativa a adaptarse a las circunstancias y, sobre todo, el desconocimiento de las fuerzas reales dominantes en la sociedad llevó al fin a los románticos a entretejer un trágico destino en lo tocante a sus ideas políticas. La decepción ante la posibilidad de efectuar un cambio espiritual que se expresase en el exterior hizo que muchos pasaran de apostar por la revolución a fomentar la restauración. Frente a esto, uno no puede dejar de indagar cuáles fueron los motivos que llevaron a toda una generación a entregarse así, tan ciegamente, a sus sueños, a la utopía de una revolución cultural que, tras su fracaso, dejó a sus partidarios habitando y alabando la demencia.

Para poder dar una explicación adecuada, hemos de retroceder en el tiempo y rastrear las raíces del romanticismo. Sólo así entenderemos por qué la locura llegó a considerarse como una forma privilegiada de conocimiento, mucho más enriquecedora que la lucidez del sentido común, capaz de mostrar aquellos aspectos que la mera reflexión no podía sacar a la luz. Ciertamente, se la consideraba partícipe de una racionalidad más abarcadora y opuesta sólo a un tipo determinado de inteligencia, a la cual los románticos criticaron con severidad. Su auténtico antagonista era la razón ilustrada francesa, impuesta desde el centro de Europa a la periferia

continental como una verdad incuestionable que implementaba el colonialismo cultural y despreciaba la aportación particular de los pueblos subordinados. La repulsa iba dirigida contra esa forma de imperialismo que primero imponía la lengua restringiendo el uso de términos autóctonos. Algo parecido a lo que ocurre en la actualidad con el inglés. De hecho, ya entonces protestaba Herder: «todos los gobernantes de Europa, todos nosotros hablaremos francés». Luego se convertía en una forma de dominación ideológica más amplia, que avasallaba las tradiciones locales con sus productos culturales, por ejemplo, mediante el dualismo cartesiano o el teatro clásico de las tres unidades, representativos de los valores de la nobleza y de una concepción inmovilista de la sociedad. Obviamente, el rechazo de los románticos no afectaba a la ilustración alemana, porque su máximo exponente, Kant, había sabido marcar límites a la razón pura teórica reduciéndola a un uso científico vinculado a la sensibilidad. Y lo había hecho, no sólo para acotar las quimeras metafísicas sino para ampliar y consolidar la actividad racional en otros campos como la ética y la estética. Lo mismo se podía decir de Lessing, quien, bajo la consigna de la necesidad de una educación del género humano, se había embarcado en una franca tolerancia hacia otras religiones no protestantes, en especial la judía, presentándolas como una única revelación divina que se muestra de forma paulatina y parcial a través de los distintos credos. Su apertura mental le había permitido flexibilizar las normas clásicas que encorsetaban el teatro consintiendo canalizar los ideales y las preocupaciones de libertad de la burguesía alemana. Eso, además de estudiar en secreto durante veinte años la denostada filosofía de Spinoza, un pensamiento panteísta, sospechoso de ateísmo, que ejercería una auténtica fascinación sobre los jóvenes románticos. Es evidente, pues, que la ilustración alemana no era

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

monolítica, como la francesa. Se había dejado permear por la influencia del progresismo sentimental de los suizos, a través de Rousseau o Pestalozzi. Y, sobre todo, había tolerado en su seno la existencia de un movimiento radical que sería la semilla del romanticismo y pronto se aliaría con la corriente de la filosofía de la fe de Hamann, conocido como el mago del Norte. Su solo nombre, *Sturm und Drang* (tormenta y opresión), da la pauta de cuáles podían ser sus objetivos.

Al margen de las convenciones sociales, los jóvenes *stürmer* —entre los cuales se encontraban Goethe y Schiller— se sentían diferentes, seres excepcionales, y seguro tenían motivos para ello. Además de escandalizar a los contemporáneos, sus obras tuvieron un gran influjo en la sociedad, por lo que pronto alcanzaron la fama. Así, poco tiempo después de que Goethe publicara *Las desventuras del joven Werther*, se popularizó la vestimenta de su protagonista: frac azul, chaleco amarillo y botas altas, un atuendo con un cierto toque inglés, lo cual —como veremos— no era nada banal. La furia imitativa desatada por la «moda Werther» se debió a que el personaje respondía a un nuevo tipo de sensibilidad que no sólo se trasuntaba en la indumentaria sino en la manera de concebir la vida, en la cual los sentimientos gobernaban los estados de ánimo induciendo a conductas impulsivas y, en cierto modo, fatalistas. Así se aprecia en el desenlace de la obra al culminar con el suicidio del personaje por amor, sellándose con esta imagen uno de los estereotipos del futuro proceder romántico. En consecuencia, tan sólo un año después de la aparición de la novela en 1774, el Ayuntamiento de Leipzig se vio obligado a censurarla debido al desproporcionado aumento de suicidios ocurrido desde entonces.

Sobre el tópico del suicidio habría que aclarar una serie de malentendidos. En primer lugar, nadie se autodestruye por amor, excepto que se trate de un trueque de vidas para

salvar al amado, es decir, salvo que uno ofrezca la propia a cambio de la de él. En el sacrificio de Werther aparece, más bien, una conciencia dominada por las pasiones que indeclinable busca la entrega, la fatídica fusión con el otro. Su falta de distancia ante esa emoción que lo arrebató y lo somete, su carencia de libertad, lo incita a renunciar a la propia existencia al comprender la imposibilidad de realizar sus deseos. Werther no se suicida por amor sino porque no es capaz de luchar contra los usos sociales que le impiden casarse con una mujer comprometida ni sobrevivir a semejante frustración. Podría haber buscado muchos subterfugios para evadir la dinámica que lo abocaba a esa decisión fatal, pero decidió inmolarsé ante su ineficacia para hallar una solución al problema. Su muerte no resolvía el verdadero conflicto entre la voluntad singular y esa instancia universal que representan las leyes y las costumbres, sino que le otorgaba el triunfo a las segundas. Por tanto, el suicidio tenía un valor simbólico, era en esencia un crimen expresivo, que llamaba la atención sobre la injusticia de las normas ante un caso particular.

Precisamente aquí se encuentra el núcleo de la crítica a la razón ilustrada, en el empleo nivelador e indiscriminado del concepto, que elimina las diferencias y arrasa la individualidad para desvanecer sus peculiaridades en la abstracción. En efecto, el conocimiento conceptual da cuenta de lo común, nunca de lo específico de cada cosa y, por eso, termina por anquilosar la vida hasta convertirla en un fantasma. Sólo el sentimiento capta la diversidad al ofrecer un contacto directo con el mundo. Esa inmediatez le confiere la certeza de la intuición. Por consiguiente, no engaña ni requiere ser racionalizado mediante ideas adecuadas, como pretendían los racionalistas. La recuperación de la espontaneidad de los afectos tiene una doble connotación. Supone una revuelta contra la artificialidad de las costumbres alambicadas e hi-

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

pócritas de la sociedad de entonces y, a la vez, anuncia un viraje de la atención hacia la vida natural, lo cual terminará por reflejarse en el arte, a través de la pintura de paisajes (en la que los románticos son maestros), y en la ciencia, con el desarrollo de la filosofía de la naturaleza.

De todos estos escritores, quien asumió la voz cantante sobre la cuestión fue Herder. Su lenguaje emotivo, tan criticado por Kant debido a su falta de objetividad, rompe con los hábitos intelectuales de entonces. A veces su discurso adquiere el estilo propio de una prédica como si su oficio de pastor en la vida real se prolongara en la escritura, pero con tal actitud no pretende sólo conmover al auditorio. En el fondo, esa sensiblería constituye un gesto militante que refuerza la defensa del individuo contra la razón ilustrada y, por eso, su alegato no resulta nada ingenuo. Al contrario, tiene implicaciones religiosas y políticas que responden a la situación histórica del momento.

De hecho, para el cristianismo, es imprescindible la individualidad. Sin ella no habría libertad y sería imposible responsabilizar al hombre de sus acciones, gracias a las cuales él podría salvarse y alcanzar la vida eterna. En concreto, la reivindicación de los afectos está directamente relacionada con la idea protestante del encuentro con Dios, como un camino personal que descubre lo divino en la interioridad del propio corazón. Este sentimiento de religación es el motor de la vida misma, la emoción que impele a actuar, a salir de sí para plasmar la aspiración a lo eterno. Además, la admisión de que los sentimientos facilitan un acceso privilegiado a la realidad implica una postura política: la rotunda negativa a que lo colectivo absorba al individuo. Así, en contraste con Kant, quien predica la obediencia del ciudadano al Estado por temor a que su desaparición conduzca a una lucha indiscriminada de todos contra todos, Herder devalúa las ins-

tituciones frente a los lazos afectivos, precisamente los que proporcionan verdadera felicidad. Y, de esta forma, aconseja que la comunidad espiritual —en términos cristianos, la agustiniana ciudad de Dios— predomine siempre sobre la sociedad jurídico-política, fundada en nexos puramente externos:

Padre y madre, varón y mujer, hijo y hermano, amigo y hombre: mediante estas relaciones naturales somos felices. El Estado puede darnos instrumentos artificiales, pero desgraciadamente tiene la posibilidad de arrebatarnos algo mucho más esencial; nos puede arrebatar a nosotros mismos.¹

A nivel internacional, el respeto a la diversidad impide la elevación de ciertas tradiciones culturales por encima de otras convirtiéndolas en modelos universalmente válidos. Así se establece el principio del derecho de los pueblos a tener su propia identidad y el rechazo a la colonización cultural de un país por otro. En este contexto, hay que entender las frecuentes críticas de Herder a Voltaire, quien aboga por un cosmopolitismo abstracto, imperialista, cortesano, y desprecia la aportación popular a la cultura, considerando inferiores a todas aquellas naciones que no hubiesen contribuido a la visión racional del mundo irradiada desde Francia. Un cosmopolitismo que encubre chauvinismo y un clasismo fanático. El nacionalismo de Herder, en cambio, es defensivo, sólo busca señalar los límites que aseguran el mutuo respeto y puede hacerse compatible con un cosmopolitismo federativo al estilo del que Kant propone algo más tarde en su escri-

¹ Herder, J. G., *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* II.8.5, en *Sämtliche Werke* (ed. Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877 a 1913), p. 341.

to *Sobre la paz perpetua*. Pero lo que aún es más importante, permite hacer una historia en la que el tributo de cada pueblo a la humanidad se valore atendiendo a su propio centro y no al juicio de otras naciones. Y precisamente ésa es la gran aportación de Herder, la creación de una nueva disciplina: la filosofía de la historia, que nace con su obra *Otra filosofía de la historia*, publicada en 1774.

Allí enseña cómo cada nación contribuye al decurso de la humanidad proporcionando una característica que será retomada y reformulada por otros pueblos en un encadenamiento progresivo. La historia es una teofanía, una manifestación paulatina de la esencia de Dios revelada de forma parcial en cada uno de ellos. A partir de 1784, en *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*, Herder muestra que el devenir histórico se encuentra en continuidad con el de la naturaleza y, aún más, que hunde sus raíces en ella como si fueran dos facetas del universo creado, todo él en permanente evolución. Así se remata la crítica a la razón cuantificadora y matematizante, ejemplificada en Descartes. Del *Homo cogitans* cartesiano se pasa al *Homo faber* de Vico, quien sólo puede dar cuenta de lo que él mismo ha hecho y, por tanto, establece su verdad a través de sus propios actos en la historia (*verum et factum convertuntur*). Como es obvio, la cuestión que se abre a partir de aquí es la de la libertad humana, a la cual intentarán responder tanto el idealismo como el romanticismo.

Por lo pronto, el gran hallazgo de Herder en este tema es el entrecruzamiento de lo universal y lo particular en el «carácter de las naciones», una noción con la que anticipa la idea de «espíritu del pueblo» utilizada más tarde por Hegel. La comprensión histórica depende de la captación de este rasgo peculiarísimo que determina la dimensión colectiva de la subjetividad y que, al ser individual, no puede captarse

por conceptos generales y abstractos sino mediante el sentimiento:

Hay toda una naturaleza anímica que domina sobre todo, que modela todas las demás inclinaciones y facultades del alma de acuerdo consigo misma, que colorea incluso los actos más indiferentes. Para compartir tales cosas no basta que respondas de palabra: introdúctete en la época, en la región, en la historia entera; sumérgete en todo ello, sintiéndolo; sólo así te hallarás en camino de entender la palabra, pero de esta forma se desvanecerá también el pensamiento, como si tú mismo fueses todo eso tomado en particular o en su conjunto.²

El *organon* de la historia es lo que hoy llamamos empatía o endopatía (*Einfühlung*), una noción cuyo origen suele situarse erróneamente en el ámbito de la estética de finales del siglo XIX, principios del XX, con R. Vischer y Th. Lipps, aunque ya había sido utilizada por Aristóteles para explicar la tragedia. De Herder pasa al poeta romántico Novalis, quien usó por primera vez el término *einfühlen* en *Los discípulos en Sais* (1798) con el fin de oponerse a la visión de las ciencias empíricas. Frente a la mirada conceptual, que revela una naturaleza muerta y estática porque, al eliminar lo individual y presentar las relaciones en su mera exterioridad, paraliza el tiempo, Novalis reivindicó el conocimiento de una naturaleza entendida históricamente, rebosante de vitalidad y en permanente cambio, a pesar de que en ella la inteligencia permanece adormecida, en estado constante de sueño. A fin de despertarla, se requiere la proyección de las categorías de la acción subjetiva sobre el mundo natural, lo

² Herder, J. G., *Otra filosofía de la historia*, en *Obra selecta*, Alfaguara, Madrid, 1982, p. 296.

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

cual permite «sentir desde dentro» aquello que se describe del mismo modo que lo hace un artista. Semejante coincidencia no es arbitraria. Para Herder, la historia es un arte y no una ciencia, porque los hechos que narra son singulares e irrepetibles. Precisamente por eso, no puede operar por inducción, con abstracciones que subsuman el contenido particular. Además, en *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Herder otorga a esta función empática que nos coloca en el lugar de los otros y nos facilita comprenderlos un alcance más amplio, pues la convierte en una capacidad básica del hombre, denominada *Teilnehmung* (participación), *Mitgefühl* (sentimiento compartido) o *Sympathie* (simpatía), gracias a la cual se edifica la cultura humana, ya que todo aprendizaje se realiza a partir de la imitación y ésta no es mecánica, como sí sucede en los animales.

Sin embargo, a la hora de buscar un modelo que conduzca al arte hacia las fuentes y tradiciones autóctonas esquivando la intromisión francesa, los alemanes miraron de reojo hacia las islas británicas, quizás porque su mismo carácter de insularidad hizo que la literatura se desarrollase allí con independencia de lo que ocurría en el continente. Así, los *stürmer* recuperaron el teatro de Shakespeare. Algo más tarde, en la *Filosofía del arte*, Schelling reivindicaría sus obras presentándolas como el perfecto ejemplo de la tragedia moderna, donde el destino, esa fatal fuerza cósmica inconsciente que mueve a dioses y a hombres en el conflicto trágico antiguo, se interioriza para convertirse en un puñado de pasiones que actúan de acuerdo con una necesidad impostergable desde el interior del individuo y, al seguir su propia dinámica, se enfrentan a su voluntad produciendo un reguero de asesinatos.

En este proceso de constante retroalimentación entre ambas literaturas, hay un caso sorprendente, el del presunto

descubrimiento de la épica celta sobre la base de una supuesta traducción al inglés que el poeta escocés James Macpherson hizo después de recopilar las *Canciones de Ossian* en gaélico, unas baladas donde se narra la vida de los celtas del siglo III y las proezas del rey Fingal, contadas por su hijo, bardo y autor de los poemas. El hallazgo resultó ser falso porque, si bien la obra recogía elementos aislados de la tradición oral y unos pocos textos antiguos reelaborados, en su conjunto era una creación libre, una invención de Macpherson.

De inmediato, los intelectuales más reconocidos de aquel momento desconfiaron de su autenticidad, entre ellos, el filósofo David Hume y el crítico literario Samuel Johnson. La verdad es que, ante la perfección y belleza de esos versos traducidos en hexámetros, sólo un ingenuo podía creer en su transmisión oral en tiempos remotos así como en la veracidad de su contenido. No obstante, el libro tuvo un impacto enorme en su época y pronto alcanzó una segunda edición. Herder le dedicó un breve ensayo y escribió tres traducciones de sus versos. Asimismo, en la última escena de *Werther*, Goethe presentó la lectura de un fragmento a cargo de los dos protagonistas, quienes se emocionan profundamente al ver reflejada en él la imposibilidad de su relación, hasta el punto de que el joven se atreve a besar a su amada, quien lo rechaza, mientras se anticipa ya el desenlace fatal. Por otra parte, el poema fue uno de los textos favoritos de varios escritores románticos, como el escocés Sir Walter Scott y el inglés Lord Byron, o incluso de Napoleón Bonaparte, para quien se pintaron tres cuadros alusivos, uno de los cuales, firmado por Ingres, se colocó en el techo de la alcoba que ocupó al llegar a Roma. Finalmente, en España sirvió de inspiración a José de Espronceda para componer el poema épico *Óscar y Malvina*. En definitiva, a pesar de que se supiese que la historia de la traducción había sido un fraude, los contem-

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

poráneos recibieron la aparición de estos versos como si se hubiese producido el descubrimiento de la genuina poesía épica de los celtas. Y, aunque Macpherson sostuvo que los textos remitían al siglo III, cuando el poder de los druidas ya había sido sofocado en Gran Bretaña, la mayoría de los lectores, sobre todo los alemanes, sintieron que allí bullían todavía las concepciones mágicas de aquellos sacerdotes de los bosques. Muchos se identificaron hasta el punto de creer que descendían de los celtas —como el poeta Klopstock y sus seguidores—, lo cual no era del todo erróneo a tenor de las investigaciones, muy posteriores, que situaron uno de los centros europeos más antiguos de esa cultura en la ciudad de Hallstatt, al sur de Baviera. Está claro que la época creyó ver en las *Canciones* el modelo para una escritura genuina capaz de desbancar la superioridad francesa en este campo, una literatura originaria, donde todavía podían apreciarse los rasgos y el idioma de una civilización que imperó durante siglos en Europa al margen de griegos o romanos. Sobre este primer contacto indirecto con una lengua arcaica, se funda la certeza herderiana de que el lenguaje es consustancial al ser humano y actúa como un configurador de la racionalidad.

En el fondo, estos hombres encontraron en la obra de Macpherson lo que habían ido a buscar en ella. Como dijo Borges, «Fingal puede no ser una auténtica reconstrucción de una epopeya celta, pero lo indiscutible es que se trata del primer poema romántico de la literatura europea»³. De hecho, en la obra se cumplen todas las futuras reivindicaciones del *Sturm und Drang*. Frente a la vida artificial y cortesana, aquí se muestra una existencia al aire libre en medio de una naturaleza poderosa, casi salvaje, símbolo de una infinitud

³ Borges, J. L., *Introducción a la literatura inglesa*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 26.

convulsa, que rebasa al hombre desdibujando la claridad de su intelecto entre las brumas débilmente iluminadas por el resplandor lunar, donde habitan los ancestros y otros espíritus. Esa naturaleza desbordada, al margen de mediciones y cálculos utilitarios, sólo puede afrontarse mediante el sentimiento. El bardo poetiza con emoción la heterogeneidad de lo existente, desde un punto de vista único e irreemplazable, el de su más íntima subjetividad. Lo hace con una rudeza primitiva, exenta de la elegancia hipócrita o la galantería aceptada socialmente entonces, porque su fuerza emana del dolor. Ossian canta apostado en las ruinas de Morven, el palacio de su padre, la historia de su injusta derrota, ocurrida a pesar de la gallardía del jefe y sus guerreros. Gaul, el más hábil de todos, aparece en esa letanía como un antihéroe que llega tarde a defender a su rey, quien ya ha partido, y termina emboscado librando una pelea desigual contra los pobladores del lugar, en un combate sin honra que lo lleva a la muerte durante el trayecto de regreso a casa, después de haber sido rescatado por su esposa. Estas melancólicas canciones dibujan la imagen de la desolación ante la pérdida de un pasado esplendoroso y el inútil esfuerzo por impedir su desaparición. Así, desde la visión del vástago de un perdedor, las cruentas hazañas bélicas y las virtudes guerreras pasan a un segundo plano mientras adquieren primacía la ternura y la generosidad del rey en sus relaciones más íntimas, con sus allegados: amantes, amigos, padres e hijos. Si el cantar abre el camino hacia el romanticismo es porque encuadra mejor en la lírica que en la épica y así se ajusta al gusto de la época, según puede apreciarse en los siguientes versos:

¡Cómo se han extinguido tus fulgores,
Morven! Desvanecidos, apagados
Están como la llama de la encina,

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

Que al consumir los troncos con su abrazo,
Alumbrara radiante tus salones,
Hoy morada de sombras y de espanto.
Lo mismo que tus huéspedes alegres
Se han hundido en la tierra tus palacios,
Y sobre el templo del placer, despliega
La muerte desolada el negro manto.⁴

Pero no se trata sólo de una cuestión de gusto. Si los lectores alemanes prefirieron pensar que las *Canciones* procedían de una epopeya celta que había logrado sobrevivir en la memoria del pueblo, dejando un rastro en los eslabones de la tradición oral, es porque en ella encontraron el acicate para el inicio de una rebelión contra la cultura dominante desde el lenguaje y las artes. El hecho de ser un poema épico daba a su héroe una categoría especial. Lo convertían en representante de una colectividad originaria, la del pueblo celta, en la cual él se desempeñaba como un bardo. Y los bardos no eran simples trovadores sino que en las jerarquías sociales celtas estaban estrechamente ligados a los druidas, ya que, como ellos, tenían el don de la profecía. El poema, pues, escondía un mensaje, que se hace evidente si se repasan los hechos históricos que rodean su nacimiento.

Fue escrito en tiempo del dominio inglés sobre Escocia, una vez que las revueltas jacobitas, presenciadas por Macpherson cuando era un niño, fueron aplastadas. Estas sublevaciones tuvieron lugar desde 1688 a 1746 y en ellas los escoceses defendieron su soberanía militarmente frente las invasiones inglesas, aunque los combates desembocaron en sangrientas luchas civiles promovidas con el fin de recuperar

⁴ Macpherson, J., *Gaul. Poema de Ossian* (tr. de Antonino Chocomeli Codina), Imprenta R. Ortega, Valencia, 1874.

el trono para la dinastía católica de los Estuardos. La matanza de Glencoe fue un hito desgarrador en esta sucesión de combates hasta llegar a convertirse en un baluarte simbólico de la resistencia frente al invasor. Allí se traicionaron las leyes de hospitalidad entre clanes, una de las costumbres más sagradas entre los escoceses, se masacró a los varones y se quemaron las casas provocando la huida de las mujeres y los niños, quienes murieron de frío en las cumbres montañosas. Como resultado de la victoria inglesa, el gaélico desapareció de los espacios públicos mientras la lengua de los conquistadores se imponía en la legislación, en los actos colectivos y en la educación oficial. Es evidente que el poema de Ossian trasciende el hecho de ser un mero acontecimiento literario. Su falsa atribución sólo tiene sentido como acto político. Constituye un grito de libertad, una protesta contra el avasallamiento inglés y un reclamo del derecho que tienen todos los pueblos de mantener su identidad: unas costumbres, una forma de vivir, vestir, actuar, expresarse. Y, sobre todo, una lengua propia. Es cierto que el verdadero autor no logró ni la independencia de su país ni su recuperación lingüística con estos escritos, pero —como buen bardo— auguró el renacimiento del espíritu de su pueblo que, transformado en una incitación para los alemanes, dio comienzo a su propia renovación cultural.

Sin embargo, semejante sueño sólo podía empezar a forjarse después de que la reflexión hubiese constatado la mendacidad de la realidad, esto es, tras comprobar que la revolución real en Francia no estaba cumpliendo las expectativas que los intelectuales habían depositado en ella. Y precisamente eso fue lo que sucedió. De hecho, hasta su más destacado defensor en Alemania, Fichte, quien había pretendido fundamentar el nuevo orden jurídico en la ética kantiana, declaraba que una revolución política puede muy bien ser le-

gítima, pero eso no significa que necesariamente sea sabia. Y en su escrito sobre la reivindicación de la libertad de pensar a los príncipes de Europa, reconocía que las transformaciones violentas siempre constituyen un terreno audaz y arriesgado para la humanidad, porque, con saltos y convulsiones, «un pueblo puede progresar en medio siglo más de lo que habría hecho en diez, pero este medio siglo está también lleno de miserias y fatigas, y, además, puede igualmente retroceder y ser arrojado a la barbarie de los siglos precedentes»⁵. Como consecuencia, propiciaba una solución más segura, el progreso gradual hacia el perfeccionamiento de la constitución respaldado por la educación del pueblo, en la línea de una reforma del pensar como la planteada en el artículo de Kant sobre *¿Qué es la ilustración?* Pero, aunque la filosofía kantiana pudiera representar para los jóvenes románticos la aurora de un nuevo tiempo, su modelo de revuelta interior fue más bien criticado, debido a las enormes exigencias que requiere un cambio moral y a las dificultades que entraña su realización a nivel social, sobre todo, porque —como Kant ya había advertido— el proceso comienza desde cero con cada individuo. Así, ellos prefirieron seguir la propuesta de Schiller de una educación estética del hombre.

El punto de partida del poeta fue la crítica a la separación entre los ideales y el mundo de la realidad. Es cierto que las revoluciones consiguen prosperar cuando están sustentadas por una convicción interior y no sólo por una obligación jurídica, que al final y al cabo consiste en una coacción externa. Pero no se puede pretender que el pueblo la alcance a través de una ética del deber, obligando a la razón a sofocar los dictados del cuerpo como si fuera su enemigo. De esta

⁵ Fichte, J. G., *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos* (tr. Faustino Oncina Coves), Tecnos, Madrid, 1986, pp. 6 y s.

manera, Schiller rechazaba el rigorismo de la ética kantiana que aparece en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, donde los sentidos, las pasiones y los afectos se consideran meras inclinaciones que esclavizan al individuo impidiéndole tomar sus decisiones con plena libertad. El candor de semejante propuesta y las paradojas que puede engendrar si se la obedece a rajatabla, las expresó en un célebre epigrama:

Escrúpulo de conciencia:

Con gusto sirvo a los amigos, mas desdichadamente lo hago con inclinación,

y así a menudo me atormenta la idea de no ser virtuoso.

Decisión:

No hay otro recurso: debes intentar despreciarlos,

y cumplir entonces con horror lo que el deber te ordena.⁶

De acuerdo con esto, y en oposición a la teoría fichteana, que unificaba las pulsiones dando prioridad a la transformación moral del mundo, Schiller partió de la dualidad de dos tendencias originarias en el hombre, que se refieren a distintas facultades y se contraponen entre sí: el impulso formal y el sensible. El primero cuaja en la razón y busca de manera constante la unidad creando conceptos y leyes universales que no varían en el tiempo. El segundo se expresa a través de los sentidos y las emociones, aspirando a la mayor diversidad y concreción, ya que es capaz de captar sin mengua los matices individuales que se le ofrecen. Se trata del deseo de habitar en el espacio y el tiempo presente, corporalmente, como un sujeto único, no universalizable, y eso requiere variación, que el tiempo se llene de contenidos. La avidez de ambos ímpetus

⁶ *Schiller Werke (Nationalausgabe*, Hermann Böhlau, Weimar, 1962), I, p. 357.

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

es extrema y parecen estar en permanente disputa creando un profundo malestar que divide al hombre en su interior. Un exceso de cualquiera de ellos lo cercena, lo deja sin esa otra parte de sí que le ayuda a equilibrarse. La entrega a las pasiones hacen de él un salvaje que vive al margen de la cultura, siguiendo el ritmo de la naturaleza como si fuera un animal. Pero la falta de sentimientos y sensibilidad lo arrojan a la barbarie de la razón, que, indiferente a las circunstancias y los motivos que convergen en cada caso, aplica sus principios ciegamente, sin piedad. Al final, prendida de quien considera su adversario, esa inteligencia tan limitada actúa sin libertad porque se configura de manera negativa a partir de lo que no quiere ser, con violencia, por reacción y mero rechazo:

Pero el hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo.⁷

Existe, sin embargo, la posibilidad de tender un puente sobre el abismo que separa a estos dos impulsos y Schiller lo encontró en el juego. Sin duda, es más fácil aproximarse a las metas morales si se encara la sensibilidad lúdicamente, sin convertirla en un instrumento de satisfacción basado en el consumo del mundo y la dominación de los otros, es decir, educándola sin forzarla desde arriba, autoritariamente, sin reprimirla.

⁷ Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta IV. 6, en Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre* (tr. J. Feijóo y J. Seca), Anthropos, Barcelona, 2005, p. 135.

La propuesta consiste en partir de los sentidos, potenciarlos y elevarlos hacia las ideas, refinándolos mediante una práctica centrada en el disfrute y la pura diversión, evitando convertirlos en medio para obtener otras cosas. En definitiva, consiste en transformarlos en fines autorreferenciales, cuyo ejercicio culmina en una obra que —como ya había dicho Kant para el arte— posee una finalidad sin fin. Justamente, al no pretender ir más allá de sí misma, la sensibilidad consigue contener sin coacción externa el caos de sensaciones que se le ofrecen y generar, a partir de la multiplicidad y la heterogeneidad de la materia, una normatividad espontánea, que ya constituye una forma universal. Es evidente que todo juego tiene reglas. Además, configura el tiempo y el espacio de una manera peculiar y, aunque esto resulte especialmente claro en los deportes, también tiene validez para el arte. En definitiva, todo juego es una expresión de libertad autorregulada y, en consecuencia, su desarrollo posibilita fundar una educación estética que aspira a la creación de un hombre libre y completo, no fragmentado, donde se despliegue armónicamente su doble naturaleza sin amputarla. Así se hace posible apuntalar las ideas con el goce de los sentidos, arroparlas con la caricia de los afectos y las emociones provocando el retroceso del miedo a sufrir, de la indolencia o la falta de coraje ante el conflicto, que tantas veces sabotean las decisiones éticas o lastran las revoluciones políticas haciéndolas involucionar. Como resultado, semejante educación estética no puede ser una diversión egoísta ni un pasatiempo superficial, carente de responsabilidad con uno mismo o con los demás. En efecto, al crear reglas, el juego exige respeto a una estructura común a la cual hemos adherido en el mismo momento de iniciar voluntariamente la partida. Gracias a ellas, se organiza la participación de los jugadores, sin cuya acción sería imposible realizar el entramado lúdico. Respeto, pues, a las normas y a los compañeros, porque en

el juego la voluntad de cada individuo realiza la voluntad del conjunto, modelándose así la naturaleza social del ser humano. De ahí que no se pueda jugar irreverente con los ideales como si fueran chaquetas que uno viste hoy para cambiarlas por otras mañana. En este punto, Schiller es muy estricto:

La razón formula también esta exigencia: el hombre sólo debe jugar con la belleza, y debe jugar sólo con la belleza. Pues, para expresarlo por fin de una vez, el hombre sólo juega allí donde es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre allí donde juega. Esta afirmación [...] sostendrá todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir.⁸

Sobre semejante principio se funda el Estado estético, en el que cada integrante, incluso cada instrumento, representa una meta en sí mismo. Se trata de un reino de libertad opuesto al Estado real, a esa máquina donde los ciudadanos actúan como simples engranajes que se encadenan de manera automática unos con otros. Es, por tanto, un ideal político imbuido de utopía, con un propósito meramente regulativo. Se parece al reino de los fines de Kant, pues lo importante no son los individuos que lo componen sino las relaciones que establecen entre sí y siempre trascienden el campo de la moral para hacer de la belleza una «forma viva», un motor y una aspiración en ese orden que Schiller define como una «iglesia o república pura».

De estas ideas, surgirá la devoción romántica por el arte, entendido como actividad suprema del hombre, un don divino y una auténtica revelación religiosa destinada a transformar el mundo y a crear una comunidad, unida más que por víncu-

⁸ Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta XV, 8-9, *op. cit.*, p. 241

los políticos por lazos fraternales sustentados en una experiencia de felicidad común, una hermandad como la cantada por Schiller en la *Oda a la alegría*. Rápidamente semejante misticismo encenderá a la siguiente generación para plasmarse en la literatura, por ejemplo, en las *Efusiones del corazón de un monje amante del arte*, publicadas por Wilhelm Wackenroder en 1796, dando inicio al movimiento romántico.

Como es evidente el plan de «romantizar» la realidad, iluminando sus aspectos oscuros y ocultos mediante la belleza, sólo consiguió expresarse en el arte. Por lo demás, el proyecto permaneció dormido mascullando el sueño de las utopías. Nunca logró el ansiado cambio político, pero hizo surgir una nueva visión del universo, la del hombre moderno, que tímidamente se fue diseminando y provocando transformaciones a nivel social, si bien con gran lentitud. Así, sobre el final del romanticismo apenas había conseguido alcanzar alguna victoria. De hecho, culminó con un trágico destino, ejemplificado por Oscar Wilde durante la época victoriana.

Como es sabido, el irlandés fue un escritor de éxito, una celebridad que participaba en tertulias, periódicos y actos públicos derivados de sus estrenos teatrales. Y lo fue no sólo gracias a sus obras sino por sus extravagantes afirmaciones así como por su excéntrica manera de vestir. No obstante, sólo consiguió alcanzar su cota más alta en la poesía al sufrir en la vida un giro radical, cuando se encontraba en la cumbre de su carrera y se estaba representando la que fue su última comedia y uno de sus mejores trabajos, *La importancia de llamarse Ernesto*, precisamente, una sátira sobre la severidad de la sociedad de entonces. Hastiado de las acusaciones de homosexualidad y del hostigamiento del padre de su joven amante, lo demandó por difamación. Lamentablemente, una vez terminado este primer juicio, el imputado acusó a Wilde de indecencia grave, quien, después de pasar por otras dos

querellas, fue declarado culpable y recluido en la prisión de Reading, donde se lo sentenció a realizar trabajos forzados durante dos años. En la cárcel escribió *De Profundis*, una larga carta recriminando al amigo su conducta frívola y egoísta, a la vez que explicaba su propia transformación espiritual desde el hedonismo anterior, en gran medida debido a la humillación soportada durante los juicios y la demoledora experiencia en presidio. En ella reconocía:

El sufrimiento —por curioso que esto pueda parecerse— es el medio por el que existimos, y es el único medio por el que somos conscientes de existir; y el recuerdo del sufrimiento en el pasado nos es necesario como garantía, evidencia, de nuestra identidad continuada. Entre yo y el recuerdo de la alegría hay un abismo no menos profundo que entre yo y la alegría en su inmediatez.⁹

En efecto, tras cumplir la condena, se había quedado sordo y en la ruina, tanto moral como económica. Su madre había muerto en el transcurso de su encarcelamiento y seguramente a raíz de ello. Su mujer le había prohibido ver a sus hijos, después de cambiarles el apellido y trasladarlos a Alemania, a pesar de lo cual ella continuó enviándole dinero, siempre y cuando no reanudase el romance que había destruido su vida en común y la suya propia. Al salir de presidio, partió de inmediato a Francia, pero allí intentó rehacer sin éxito la relación con el examante. A cambio, escribió en medio de la mayor pobreza su última obra la *Balada de la cárcel de Reading*, cumbre de toda su poesía.

El poema encara la muerte desde distintos puntos de vista. Por una parte, resalta la naturaleza tanática del deseo que,

⁹ Wilde, Oscar, *De profundis. Balada de la cárcel de Reading* (tr. Arturo Agüero Herranz), Alianza Editorial, Madrid, 2011.

en su frenesí, se convierte en un impulso destructivo y devora a su objeto o lo aniquila. Por otra parte, a este terror se suma el gran miedo que condensa a todos los demás y de los cuales es su origen: el pánico a la muerte. Mucho más a aquella que ni siquiera es obra de la naturaleza o resultado de una decisión propia sino el producto del atropello ejercido por una justicia en sí misma cuestionable. De este modo, Wilde evidencia la falta de respeto ante el dolor o el fallecimiento de los condenados que muestran carceleros y verdugos, para quienes sólo se trata de un castigo justo y necesario. Revela que los difuntos no se consideran humanos, pero tampoco los prisioneros vivos. En un intento de detener cualquier barrunto de autonomía, que individualice y confiera autoestima, los reclusos reciben un trato infame, cosificador. Así, a la pena del encierro se agrega la constante inspección, la vigilancia para evitar el suicidio, pues éste sería el acto supremo de libertad, que robaría la presa al patíbulo. Convertida en fábrica de horror y de cadáveres, la institución penitenciaria ya no sirve para corregir y se reduce a lugar de sanción y desecho. Es evidente que la balada denuncia la tropelía que implica la pena de muerte y el sistema carcelario, al expulsar de la sociedad lo que ella misma produce, su lado oscuro, no con el fin de enmendar los crímenes ni prevenirlos en el futuro sino para engendrar más corrupción mediante modos de operar claramente vejatorios, delictivos. En este contexto, la balada cuenta la vida en la prisión, incluidos los trabajos forzados, cuyo único objetivo parece ser el de reproducir un círculo vicioso, absurdo y maldito, esto es, mantener la cárcel en buen estado para que siga cumpliendo su función de aislar de la sociedad lo que ella pretende apartar de sí:

Cabizbajos por el ruedo
hicimos el Desfile de los Locos.

3. Dioses al soñar, mendigos al reflexionar

Nada nos importaba: sabíamos bien
que éramos la Brigada del Diablo,
y con cabeza rapada y pies de plomo
nos prestamos a la alegre mascarada.

Y no es arbitrario que los presos aparezcan como locos o seres demoníacos, porque éstos son los dos estigmas que la sociedad impone para señalar a aquellos que contravienen a la razón. Frente a ese infierno, donde igual que en la *Divina comedia* la principal pena es la pérdida irremisible de toda esperanza, surge conmovedor un estribillo entre los versos, describiendo el cielo, siempre parcelado, que los presos perciben desde la cárcel como el lugar inalcanzable de los ideales y la libertad:

Jamás vi a nadie que mirara
con ojos tan ansiosos
la pequeña tienda azul
que los presos llaman cielo
y a cada nube arrastrando
sus enredados vellones.

Éramos como hombres que a través de un pantano
de inmunda oscuridad a tientas van.
No osamos murmurar una plegaria
ni tampoco alentamos nuestra angustia,
algo muerto se encontraba en nosotros
y eso muerto era la Esperanza.

Poco después de escribir la balada, Wilde murió de una meningitis resultado de una otitis crónica, que había contraído en la cárcel.



4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal

Los reclamos del *Sturm und Drang* de defender la individualidad, volver a la naturaleza y reivindicar el ámbito afectivo o emocional en detrimento de la razón fueron adoptados por el romanticismo, pero sufrieron en esta nueva etapa un giro importante que les permitió calar más hondo en la sociedad alemana y ser exportados a otras naciones. Las demandas que, en boca de aquellos escritores, parecían una protesta juvenil que no alcanzaría trascendencia alguna, recibieron una fuerte fundamentación filosófica y se expresaron sistemáticamente de la misma manera que lo hacía la ciencia de entonces. A través de Schelling, se integraron en el idealismo alemán, en el más grandioso movimiento de filosofía que se haya dado en la historia de la cultura mundial, conformando toda una visión del universo, una ontología estética, aplicable a la interpretación del devenir concreto del arte y la cultura humana en general.

En efecto, Schelling perteneció al grupo romántico de Jena y, además de confraternizar con sus compañeros en las tertulias de la ciudad, peregrinó a pie con ellos hasta Dresde para ver la *Madonna sixtina* de Rafael Sanzio, cuyos angelitos, colocados en la base de la pintura al mismo nivel que la tiara papal mientras observan de reojo la aparición mariana, son hoy un icono del mercado capitalista, reproducidos en cantidad de objetos como si se tratara de un símbolo de ingenuidad y picardía. Nada más absurdo que esta creencia, una de las tantas que fueron adornando y tergiversando el pensamiento de estos jóvenes, hasta vaciar la palabra «romántico» de significado y dotarla de un nuevo sentido cercano a la sensiblería y la ñoñez. Es evidente que el cuadro los fascinó por su extraordinaria factura. También, por la com-

posición en triángulo, que estabiliza y da armonía a la escena principal además de aportar un contenido teológico vinculado a la Trinidad, indicando el camino del ascenso hacia un principio divino único. Obviamente, la figura femenina debió tener para ellos un gran interés, porque su posición, de pie flotando entre las nubes, la convertía en mediadora de esa elevación, lo cual sintonizaba con el lugar central que las mujeres ocuparon tanto en los círculos románticos como en su pensamiento. En esa virgen veían representada la necesidad de amparo ante la crueldad y el dolor de la vida, puesto que envuelve al niño que todos llevamos dentro en un círculo formado por el manto protector. Por eso, A. W. Schlegel decía de ella en su «Soneto a la Madonna sixtina»: «Llevas un niño de sublime omnipotencia, vencedor de la muerte y salvador del mundo».

Pero, tal vez, lo más curioso de esta pintura sean los ángeles difuminados en el fondo hasta el punto de pasar inadvertidos y las dos figuras adyacentes, los santos Sixto y Bárbara. Especialmente el primero, pues actúa como intercesor y, al producir un efecto desbordante con su brazo derecho señalando hacia los espectadores, parece invitar a compartir la escena y ofrecer una explicación de la misma. Si se observa su mano con detenimiento, se comprueba con sorpresa que la ambigüedad del sombreado sugiere la existencia de seis dedos, una señal reiterada por Rafael, por ejemplo, en el pie izquierdo de San José, el único personaje descalzo de *Los desposorios de la Virgen*. Y con ello se alude al sexto sentido, a esa capacidad para la premonición o la profecía, que permite comunicarse con el más allá y percibir acontecimientos futuros o cosas que no se ven, es decir, para captar todo aquello que cae fuera del proceso intelectual racional. De este modo, la afinidad de la pintura con el proyecto romántico resulta irrefutable. Mucho más, si se tiene en cuenta

que fue un encargo hecho tras la guerra contra Francia por el papa Julio II, quien juró no afeitarse la barba hasta que los invasores franceses no fueran expulsados. Así se explica la presencia de santa Bárbara, patrona de las victorias, con sus ojos mirando hacia abajo, hacia el mundo de los mortales.

No es de extrañar entonces que el cuadro se transformase en obra de culto. Bajo una aparente serenidad, exhortaba a acceder al tumulto interior que soporta todo lo que aparece, donde se cobija una potencia sobrehumana. Representaba un camino similar al seguido por el pensamiento de la época, que había canalizado esa convulsión de fuerzas y sentimientos sobre los que, en última instancia, se apoya nuestro mundo a través de una estructura racional. En concreto, mediante una configuración matemática, que permitía explicar el universo con una certeza indiscutible de un modo parecido a como lo había hecho Spinoza en su *Ética*, demostrada *a more geometrico*. Así había surgido el primer sistema de filosofía idealista de la mano de Fichte. Formalmente inspirado en un sistema axiomático, consistía en un conjunto de proposiciones derivadas a partir de un único principio indudable, del cual ellas obtenían su certeza. Y, puesto que Kant había mostrado de una manera cabal que la realidad humana es subjetiva, a lo sumo, una composición entre lo que aporta el sujeto y el objeto, una síntesis realizada gracias a una función común a todos los individuos, a la que llamó «Yo trascendental» o «Yo pienso», Fichte denominó a su principio «Yo absoluto». Y no se trataba sólo de una cuestión de nombres porque, a diferencia de Kant, su Yo era más primario que el pensar: puro actuar, todo ser sin mezcla de pasividad alguna, energía absoluta, constante devenir que no se detiene y nunca llega a anquilosarse. Era la acción, totalmente libre y espontánea, por la cual se constituye la subjetividad, la tesis que posibilita toda síntesis, la actividad que

funda cualquier hecho de conciencia y, por tanto, la vida. Como es obvio, este Yo era prerreflexivo. No se podía acceder a él conceptualmente, dado que todo concepto entraña una limitación. De ahí que Fichte dijera que se presentaba en una intuición intelectual, rehabilitando una noción que Kant había intentado erradicar de la filosofía. Esta intuición casi inexplicable se encontraba —por así decirlo— en el borde externo de la conciencia sosteniéndola en la vida, pero al tratarse de una captación directa no podía ser explicada, demostrada o transmitida por otros sino sólo experimentada por uno mismo.

Schelling comenzó a construir su propio sistema partiendo de estos descubrimientos de Fichte con la osadía y el ímpetu propios de sus diecinueve años, atribuyéndose sus hallazgos e interpretándolos desde la perspectiva de Spinoza, un filósofo considerado maldito hasta entonces en Alemania debido a su panteísmo y materialismo. En realidad, tal interpretación encubría una crítica a Fichte, hecha con el fin de superar la visión ilustrada del hombre fragmentado en distintas facultades denunciada por Schiller. Igual que él, Schelling pensaba que la integración no podía efectuarse desde la moral sino desde el arte, ya que debía incluir la sensibilidad. Y de este modo, sus primeras obras allanaron el camino desde la praxis a la poiesis como actividad básica del ser humano, a la vez que dieron fundamento al futuro proyecto colectivo expresado en *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán* de crear una comunidad estético-religiosa en la que los individuos fuesen verdaderamente libres.

A fin de caracterizar el Yo absoluto, Schelling le otorgó todas las propiedades atribuidas por Spinoza a la sustancia. Puesto que se trataba de un principio incondicionado, lo identificó con ella y lo definió como *causa sui* o causa inmanente, admitiéndolo como lo único verdaderamente autosu-

ficiente. Dado que todo lo que existe podía ser explicado a partir de él, consideró que era la causa del ser y la esencia de la realidad, siendo ésta un mero accidente del Yo. En suma, reconoció en él lo único eterno, que contiene y es la única realidad o —dicho de otra forma— un poder absoluto. Eso le permitió proclamar que «el principio y el final de toda filosofía es ¡Libertad!», una libertad plena, expresada con el entusiasmo de los signos de admiración, sobre la cual —por curioso que pueda parecer— se fundaba un panteísmo:

Todo está en el Yo y para el Yo. En el Yo ha encontrado la filosofía su *Hen kai pan*, al que ha aspirado hasta aquí como premio supremo de su victoria.¹

Curioso, porque semejante panteísmo de la subjetividad, donde Yo = Dios, resulta bastante difícil de hacer casar con el rechazo spinozista hacia la teleología. Aunque, si pasamos por alto las posibles contradicciones, se descubre que con esto Schelling quería dar a entender que el Yo absoluto fichteano le parecía limitado y en cierto sentido finito. Su límite no era externo sino interior, se encontraba en la clase de acción para la cual él servía de fundamento. En efecto, en la actividad moral, el mundo que debe ser transformado por el deber —aun cuando la obligación sea una necesidad emocional que se anhela con fervor— se enfrenta al Yo, se le opone ofreciéndole resistencia con la pujanza, a veces irreductible, de las inclinaciones y, por eso, se lo denomina «No-yo». Si se analiza más profundamente la cuestión, dicha actividad re-

¹ Schelling, F. W. J., *Sobre el Yo como principio de la filosofía*, *Sämtliche Werke* (ed. Manfred Schröter, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1927-1954, SW I, p. 117). Se puede considerar que la expresión *Hen kai pan* (i.e. uno y todo en griego) es el lema del romanticismo.

sulta reactiva, parcial, pues, en cierto sentido, se halla condicionada por el No-yo. No es realmente una acción libre. En definitiva, Schelling estaba rebasando el ámbito del Yo para pensar lo Absoluto a través de él. Bajo el velo de lo sensible, la totalidad desde la cual éste emerge se le aparecía como una energía irrestricta, formidable y descomunal, un poder titánico, habitando la naturaleza entera bajo la cobertura de la razón, una fuerza despótica, que ejercía de manera radical su libertad, avasallando todo lo que se interponía en su camino. Esta idea, que compartía con otros románticos, lo llevó a reformular la noción de intuición intelectual, presentándola como una experiencia mística que destruye al Yo, en la cual desaparecen el tiempo y la duración, siendo ése el instante cuando encontramos la eternidad pura en nuestro interior y donde, tanto el mundo objetivo como nosotros mismos, desaparecemos en la intuición. Dice en las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*:

Allí donde se suprime todo obstáculo, hay extensión infinita. Pero la intensión de nuestra conciencia es inversamente proporcional a la extensión de nuestro ser. El momento supremo del ser es para nosotros el tránsito al no ser, el momento de la aniquilación. Allí, en el momento del ser absoluto, se reúnen la suprema pasividad con la actividad más ilimitada. Actividad ilimitada es quietud absoluta, perfecto epicureísmo. Despertamos de la intuición intelectual como del estado de muerte. Despertamos por reflexión, esto es, por un regreso necesario a nosotros mismos.²

Mientras que la intuición intelectual en Fichte era —por decirlo así— una facultad democrática que funcionaba des-

² Schelling, F. W. J., *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, SW I, *op. cit.*, pp. 248 y s.

4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal

de la retaguardia de la conciencia estando presente en todas sus actividades, porque sin ella ni siquiera era posible dar un paso después del otro, en Schelling adquiría matices elitistas y misteriosos como si se tratara de una prueba iniciática. La describía como una capacidad oculta y maravillosa, que haciendo remontar por encima de todo lo que aparece lleva hasta el ser, lo suprasensible, lo eterno y lo inmodificable. Sin duda, era una intuición religiosa, expresada en términos muy similares a los usados por el joven Hegel en su poema «Eleusis», al describir la experiencia central de los misterios griegos eleusinos: los ritos iniciáticos en honor a Deméter, diosa de la vida, la fertilidad y la agricultura. Cuando los fieles peregrinos llegaban al Telesterion, a la cueva que conectaba con la entrada del Hades por donde aparecía Perséfone, tomaban una bebida con propiedades alucinógenas que, por estar hecha a base de cornezuelo, los inducía al éxtasis. Sentían entonces que al mundo se le desdibujaban los contornos entre la bruma, mientras el silencio borraba los deseos y las esperanzas. De a poco, la nocturnidad oscurecía los perfiles y fundía bajo su manto a todos los seres y las cosas en una cofradía universal. Era la misma noche de los sentidos a la que se refieren los dos grandes místicos españoles, san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila. Finalmente, llegaba el momento de iluminación. Entre el brillo deslumbrante se revelaba la presencia de lo divino absorbiendo la conciencia en una inefable experiencia de lucidez:

El sentir se diluye en la contemplación;
lo que llamaba mío ya no existe;
hundo mi yo en lo inconmensurable,
soy en ello, todo soy, soy sólo ello.
Regresa el pensamiento al que le extraña

y asusta el infinito, y en su asombro no capta
esta visión en su profundidad.³

Hegel dedicó «Eleusis» a su amigo Hölderlin, quien por entonces lo había recomendado para ocupar un puesto como preceptor en Frankfurt, de manera que es sensato pensar que en gran parte figura allí la idea que éste tenía de la intuición intelectual. Sabemos también que el poeta estaba en estrecho contacto con Schelling, especialmente cuando escribió la segunda parte de las *Cartas filosóficas*, donde justamente se desarrolla este tema. Y, por último, que Hölderlin concibió la entrega a lo absoluto, la restitución a la totalidad de la vida natural de la cual procedemos, como sacrificio y liberación. En *Hiperión* constituye a la vez un exilio y un refugio, por ejemplo, cuando el protagonista se retira del absurdo fragor del combate para aislarse del mundo y dedicarse a la contemplación. Y en *La muerte de Empédocles*, la autodestrucción del filósofo, quien se lanza a las entrañas de la misma naturaleza en el volcán Etna, consiste realmente en una consagración. Novalis es aún más explícito y en uno de sus fragmentos dice que la intuición intelectual es un suicidio⁴, la inevitable destrucción de la conciencia contingente y relativa ante el absoluto, cuyo poder es infinitamente mayor al del individuo. Y este anonadamiento implica el reconocimiento de la pertenencia a una totalidad que parece haberse fracturado, a una unidad perdida.

Semejante interés de los poetas por la intuición intelectual pone en evidencia que para ellos el principio de la filosofía

³ Hegel, G. W. F., «Eleusis», en *Escritos de juventud* (tr. Z. Szanskay y J. M. Ripalda), FCE, México, 1978, pp. 213 y s.

⁴ Novalis, *Fragmentblatt* 54, en *Novalis Schriften* (ed. P. Kluckhohn, H. J. Mähl y R. Samuel), Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1981, II, p. 395.

es también el de todo arte y que ambas actividades tienen un origen común. Los dos últimos versos citados del poema de Hegel muestran el carácter no sólo religioso sino estético de esta intuición al compararla con el asombro ante lo sublime. Un sentimiento ambiguo, de fascinación y temor ante una potencia infinita que atrae y a la vez amenaza con destruirnos, característico —según la *Crítica del juicio*— de lo sublime dinámico. Ciertamente, Kant sostuvo que esta versión de lo sublime no podía darse en la contemplación de una obra estética sino frente a las fuerzas desbocadas de la naturaleza o al fenómeno humano de la guerra. Pero los románticos lo consideraron la meta misma de su arte. De este modo, la intuición intelectual, ese principio donde el intuir, lo intuido y lo intuyente son lo mismo, pasó a fundamentar tanto una ontología como una religión estéticas.

El credo de los artistas se basa sobre este contacto directo con lo absoluto, porque hace estallar lo individual difuminándolo en el universo y posibilitando la empatía con otros miembros. Exento de contenido y vaciado de su identidad, el Yo poético puede proyectarse emocionalmente y asumir cualquier personalidad, mimetizándose con todo ser vivo u objeto cual si fuera un camaleón. Para mostrar el mundo desde perspectivas diferentes dejando encarnar en uno la voz de otros, es necesario hacer un espacio dentro de sí, silenciar los pensamientos propios ya esclerotizados, suspender el juicio y, con ello, las prevenciones encubiertas. En suma, se trata de anonadarse para recibir lo nuevo.

Unos veinte años después de este primer acercamiento del romanticismo a la intuición intelectual, John Keats retomaba la idea sin utilizar esa polémica expresión filosófica. En una carta dirigida a Richard Woodhouse, afirma que la auténtica actitud creadora consiste en abrirse al mundo sin imposiciones ni resistencias, en saber recibir, escuchar y

comprender desde dentro. Sólo al desasirse del ego es posible identificarse con el universo trascendiendo las propias fronteras en una experiencia que funda el carácter artístico, un carácter que carece de atributos, capaz de convertir el ser en la misma nada y viceversa. Ése es el secreto del arte que Keats revela, también por carta, a su amigo Bailey, a quien comenta: «cuando un gorrión se posa en mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo alrededor en la grava». En definitiva, el poeta es lo menos poético de cuanto existe y su falta de identidad es lo que le permite encarnarse en otros cuerpos:

En cuanto al carácter poético en sí [...] —dice Keats—, no tiene un yo, es todo y es nada; no tiene un carácter, goza con la luz y con la sombra, vive en lo que le gusta, sea horrible o hermoso, excelso o humilde, rico o pobre, mezquino o elevado. Tanto se deleita en concebir a un Yago como a una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo deleita al poeta camaleón [...]. Un poeta es lo menos poético de cuanto existe. Como no tiene identidad continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos [...]; el poeta no posee ningún atributo invariable [...]; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios.⁵

La capacidad de volverse transparente para canalizar a otros no sólo implica la experiencia de la muerte del Yo sino la vivencia de la negatividad en general y, por eso, engendra un nihilismo extremo que, en cierto sentido, fundamenta la naturaleza ficcional de todas las obras de arte y, por exten-

⁵ Cartas de John Keats a Benjamin Bailey del 22 de noviembre de 1817, I, N° 43, 186 y a Richard Woodhouse del 27 de octubre de 1818, I, N° 118, 38 (citada por Julio Cortázar en *La vuelta al día en 80 mundos*, Siglo XXI, México, 1967, Cap.: «El casillero del camaleón», pp. 188 y s.

sión, el carácter ficticio del mundo. Esto puede concluirse a partir de la misma intuición intelectual. Si la actividad expandida hacia el infinito no se limita, tampoco consigue hacerse concreta, y —por así decirlo— termina diluyéndose. Los extremos del círculo se tocan y, por eso, el máximo de actividad no se distingue de la pasividad absoluta. La intuición revela que el ser recae en la nada. Y, sin embargo, la experiencia produce satisfacción, esa felicidad que atribuimos al Nirvana, a la integración en el todo y la liberación de la dualidad. Si el Yo poético es capaz de reflejar el universo entero con sus contradicciones, es porque ese absoluto que apenas consigue atisbarse en el punto de partida, justo antes de que se refracte la visión, no se subordina ni a las normas morales ni a las leyes lógicas, por ejemplo, tampoco al principio de no contradicción. Está más allá del bien y del mal, por encima de lo falso y de lo verdadero, conteniendo toda la realidad en estado de indiferenciación. Así, la intuición intelectual es la experiencia del caos como origen de todas las cosas, la captación misma de lo sublime y, por tanto, de lo supremo tanto desde el punto de vista ontológico como estético, porque —como recalca Schelling poco después, en su *Filosofía del arte*— ella apunta hacia un absoluto, en el cual la forma de todas las formas es idéntica al caos. De este modo, se puede decir sin temor a equivocarse que las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* anticipan ese absoluto de la indiferencia que preside la futura filosofía de la identidad.

Algo más tarde, ya en *El sistema del idealismo trascendental*, Schelling se expresó con toda claridad e identificó abiertamente las dos intuiciones: la intelectual y la estética. La primera es la captación puramente subjetiva de lo absoluto y la segunda es su objetivación. Se trata de la misma actividad ideal sobre la cual se funda todo nuestro ser, que ha

conseguido convertirse en realidad, en una idea encarnada en la materia. Así, el producto artístico constituye el documento de que la intuición intelectual existe, es su prueba objetiva, con la cual se cierra el círculo de la filosofía. Esto le permitió a Schelling afirmar en su diálogo *Bruno* que la poesía es exotérica, en tanto que revela un misterio captado inconscientemente y hecho exterior, mientras que la filosofía es esotérica, pues en ella el misterio permanece interiorizado como conocimiento plenamente consciente. De algún modo, tanto el filósofo como el artista son sacerdotes que, cada uno a su manera, desvelan lo absoluto. Y desde esta nueva perspectiva el idealismo retomaba la idea del vate inspirado por las Musas, a través de cuya boca hablan los dioses, como si se tratara de un soplo sobrehumano, que agrega un aspecto mágico, adivinatorio, incluso profético, a la poesía romántica.

Ahora bien, el hecho de que el arte se colocara por encima del bien y del mal, al margen de cualquier valoración moral, hizo que la poesía resultase idónea para mostrar el lado oscuro de la existencia sin necesidad de juzgarlo. De esta forma, el romanticismo abrió el camino para expresar e investigar todo aquello que la sociedad pretendía marginar o esconder: el terror, el sexo, las pasiones incontrolables, los vicios, las adicciones, la violencia y, por supuesto, la locura. En su afán de exacerbar la sensibilidad con el fin de implicar al lector, intentó llevar la contradicción hasta el límite de lo soportable, buscando conmoverlo y obligándolo a resolverla activamente. Precisamente, ésta es la definición que Schelling dio de lo sublime, diferenciándolo de la belleza porque, en ella, la síntesis de los opuestos está resuelta en la obra misma, provocando en el lector una sensación de serenidad. Puesto que aspiraba a lo infinito, es decir, a lo sublime, la poesía se inclinó hacia lo siniestro y entonces mostró la desgarradura del ser humano, tanto en lo privado como en lo social, sin

temperancias. Si desde siempre había sido la encargada de desvelar y transmitir el conocimiento, ahora se convertía en una herramienta imprescindible para abordar el caos y lo irracional, ese abismo que, como una fuerza activa, amenaza con tragar a los individuos para hundirlos en la más completa ignorancia, y cuya visión —como ya decía Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*— sólo puede ser tolerada bajo el velo de la belleza.

Sin embargo, la idea de que el mal tiene una consistencia ontológica semejante a la del bien y no puede reducirse a su simple ausencia —según proclamó Platón— ni tampoco se hace únicamente por ignorancia —como creía Sócrates—, no fue un descubrimiento de Schelling. Evidentemente, procede del gnosticismo, aunque, también en este tema, Inglaterra hizo una considerable aportación, gracias a *El paraíso perdido* de John Milton (1667). No es arbitrario que este texto sea objeto de la máxima devoción del protagonista de la famosa novela escrita por Mary Shelley. El monstruo que el doctor Frankenstein hizo a partir de retazos admira a Satanás, el héroe del poema épico de Milton, y se identifica con él. Ambos odian a su creador, se rebelan y pretenden arrebatarse su poder. No obstante, hay una diferencia entre los dos personajes: el Satán de Milton es Lucifer caído, el más bello y potente de todos los ángeles, seguido por innumerables adeptos, mientras que el engendro de Shelley es feo y contrahecho. Su venganza apunta a la injusticia que supone el haberlo creado deforme, porque eso lo ha condenado a una inmerecida soledad.

Es evidente que el interés de Shelley en Milton está mediado por la profunda desconfianza de aquélla ante los nuevos avances científico-técnicos, aplicados al ámbito de la vida orgánica. Pero a la luz de esta cuestión, que justamente hoy vuelve a plantearse de la mano de la biotecnología, retornan

los grandes problemas éticos y metafísicos sobre la esencia del mal, la libertad o la justicia, y la pregunta de hasta qué punto el autor de una obra debería hacerse responsable de sus consecuencias así como de la arbitrariedad de lo creado. Además, emerge con ellos el reconocimiento de que el anhelo fáustico de saber no es sólo el fruto circunstancial de una cierta época de hallazgos en las ciencias sino una condición esencial al hombre. De ahí que el subtítulo de *Frankenstein*, «el Prometeo moderno», invoque el mito griego del robo a los dioses de la llama olímpica, un descubrimiento —el del fuego— que supuso un salto incuestionable en la evolución del modo de vida y del conocimiento humanos.

La sed de infinitud está vinculada al anhelo de una libertad absoluta y uno de los procedimientos más idóneos para lograrla es a través de un saber sin límites ni trabas, puesto que saber es poder. Para ello, cualquier camino es válido. También se puede encontrar la purificación mediante el pecado, haciendo daño a sabiendas, lo cual conduce a una ascética del mal, que halla el goce en lo prohibido. Entonces, el poeta mismo pasa a encarnar la iniquidad convertida en valor supremo. Eso le permite quebrantar cualquier límite impuesto por la sociedad y, con la destrucción de cada barrera, ganar mayor libertad tanto en la forma de sus creaciones como en el contenido. Ésta es la actitud de los poetas malditos en sentido amplio, desde Baudelaire o Verlaine a Trakl o Pizarnik, quienes son perfectamente conscientes de lo que hacen y persisten en ello a pesar de saber el perjuicio que les acarrea. Y entre ellos, Rimbaud es quien mejor teoriza sobre el tema en un par de textos conocidos hoy como «las cartas del vidente»⁶. Allí explica la necesidad de obtener un cono-

⁶ Rimbaud, A., cartas a Georges Izambard del 13 de mayo de 1871 y a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871.

4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal

cimiento ahondado de la realidad, una cierta clarividencia, mediante un desarreglo sistemático de los sentidos, o sea, a través de un largo y razonado proceso de «encanallamiento» progresivo en cuanto método para alcanzar la sabiduría. En él se incluyen toda clase de enajenaciones: desde las emociones extremas a las drogas, el alcohol, las experiencias sexuales límite o las perversiones. Un camino que permite transmutar en belleza el dolor o el sufrimiento a riesgo de la propia vida, porque casi siempre conduce a la autodestrucción, como le sucedió a muchos de estos poetas, que terminaron en la cárcel, el suicidio, la miseria, la locura o la soledad. Se trata de un calvario donde el artista procura probar todos los venenos que ofrece la vida en forma de amor, de daño y de locura. Una inefable tortura, que exige fe y una fuerza sobrehumana, y lo convierten «en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —¡y el supremo sabio! ¡Porque alcanza lo desconocido!—».

Si nos retrotraemos en el tiempo, *El Paraíso perdido* aparece como el origen y el paradigma de este mal deliberado, basado en el empecinamiento, al cual Kant calificó como diabólico en *La religión dentro de los límites de la razón*. Muestra que lo demoníaco surge con pleno conocimiento desde la obstinación, acompañado de la falta de arrepentimiento y el placer de persistir en las malas acciones. En principio, parece responder a una libertad absoluta, que no quiere dejarse condicionar por nada, ni siquiera por el bien. De hecho, en esta obra Milton pinta un grandioso cuadro que justifica la creación del mundo a través de un doble descenso. Por una parte, describe la caída de Lucifer, arrojado del Cielo a las profundidades abisales por rebelarse contra el poder de Dios y oponerse a él con un ejército de espíritus leales. Convertido en Satanás, herido en su orgullo y tramando una venganza sin fin, comanda a los demonios en un mar de fuego, en

permanente incandescencia pero oscuro. Esto no le preocupa en lo más mínimo, porque para él lo decisivo es detentar el poder, no importa dónde, pues —según dice— «reinar es digno de ambición aunque sea en el infierno». Por otra parte, Milton narra la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén por haber quebrantado la prohibición divina de comer el fruto del árbol de la ciencia. A resultas de ello, la pareja es abandonada sin ninguna protección en un mundo desértico, expuesta a la ruina, la finitud y el pecado. Es evidente que el desacato, la transgresión de un orden determinado, provoca en ambos casos el castigo. La ira divina irrumpe como consecuencia de aquellos actos de libertad que consiguen deshacerse de un mandato y, desde la perspectiva de los pecadores, resultan injustos. Así, para el diablo, se trata de un dios despótico que se enviste de una autoridad irracional, incapaz de aceptar los deseos ajenos y de compartir el poder. Eso significa que el mal nunca es absoluto sino relativo, depende del bando al cual se pertenezca en esta lucha dual y de quién salga vencedor en la contienda. Más allá del interés literario y filosófico de la obra, lo que está en juego aquí es la libertad política y el modo en que los vencedores manipulan la verdad. No hay que olvidar que Milton fue un republicano militante, que desempeñó el cargo de ministro con Oliver Cromwell y terminó encarcelado por sus ideas. Además, defendió con ardor la libertad de expresión en su *Areopagítica*, el panfleto dirigido al Parlamento inglés tras el intento de censura de sus *Tratados sobre el divorcio*. No hay duda de que éste fue uno de los motivos principales por los cuales *El Paraíso perdido* interesó a los apologetas de la Revolución francesa en Alemania, por ejemplo, a Fichte, quien, para mayor coincidencia, también fue visto con recelo por sus compatriotas a causa de su escrito, dirigido a los príncipes europeos, reivindicando la libertad de expresión.

4. *Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal*

En efecto, en su libro Milton detalla una y otra vez las jerarquías celestiales e infernales y esa insistencia en señalarlas es una forma de arremeter contra ellas. Según él, Dios es un monarca o —mejor dicho— un tirano, Satanás se identifica con Leviatán, y Belcebú se asemeja a una «columna del Estado», a un rey arrogante y severo. También se burla del lenguaje corrupto de la política basado en la hipocresía, la lisonja y la mentira, y lo hace desde el principio, cuando Lucifer reúne a los demonios y los convence de la estrategia a seguir para vencer a Dios, gracias a la oratoria. En realidad, los convence prescindiendo de la sagacidad de sus tácticas, porque el auditorio está entregado a él previamente, maleado por dos conductas que indefectibles conducen hacia la iniquidad: el vicio por el vicio o la estupidez. A partir de este momento, se pone en evidencia el carácter ambiguo de la palabra, ya que puede servir de instrumento para la creación o ser la principal arma diabólica, medio de comunicación y de engaño, de verdad y de mentira a la vez. Como dice Milton, «la elocuencia encanta al alma así como la música a los sentidos», por eso constituye la fuerza más eficaz para doblegar la voluntad. De hecho, en el cónclave infernal todos se ponen de acuerdo sin titubear y, a continuación, Satán engaña a los arcángeles, a Eva y a Adán fingiendo ser otro, cambiando su imagen, aunque principalmente lo hace a través de la palabra.

A pesar de semejante traición, la postura de este dios que todo lo puede y todo lo sabe queda ampliamente justificada. Él no es responsable de la caída, aunque tal vez habría que preguntarse por qué permitió ese fatal desenlace si sabía que iba a suceder. Y la respuesta es clara: para evitar la predestinación. La causa de la caída se encuentra en la libertad concreta de las criaturas, cuya voluntad no puede dirigirse sólo hacia el bien, dado que eso las convertiría en juguetes del destino o en autómatas movidos por un mecanismo necesario. La

auténtica libertad se presenta como indeterminación y para ello es imprescindible que se desenvuelva en un mundo donde existe también el mal, lo cual hace posible elegir entre distintas opciones. Se realiza, pues, como libre albedrío. Éste es el sentido que ella adquiere para Schelling en su escrito de 1809 sobre la esencia de la libertad humana.

Aún más, la verdadera libertad se reconoce con mayor facilidad cuando alguien se aparta del camino adecuado e intenta subvertir el orden establecido. Y hasta se podría llegar a decir que comienza realmente cuando se comete un error y uno se separa de la ley común a todos, dudando de ella, exponiéndola al análisis del entendimiento y desafiándola. De este modo, el origen del pecado parece hallarse en la aparición de la inteligencia, tal como pensó Kant en el *Comienzo verosímil de la historia humana*, una idea secundada por Schelling y los jóvenes románticos con su crítica al entendimiento, que culmina con la cautela de Mary Shelley ante los avances científicos. Paradójicamente, la propia perfección humana conduce a la condena. Tener conocimiento de algo implica distinguirlo de otras cosas con las que no se lo puede confundir. Dicho de otro modo, sólo es posible pensar por uno mismo en la oposición, eligiendo racionalmente en la encrucijada de caminos divergentes. Como dice Milton, «la libertad es razón» y «la razón es elección». Así, la inteligencia tiene la oportunidad de ejercitarse en la elección del bien, educándose para actuar correctamente mediante una práctica repetida. La presencia de lo maléfico adquiere entonces un valor pedagógico, sirve como lección de la cual se puede sacar provecho en el futuro. La reiteración de ciertos hechos injustos y crueles permite reaccionar de una manera distinta ante situaciones parecidas, ayuda a comprender el error y a evitarlo, elevando a un nivel superior de moralidad. Como resultado, el mal se neutraliza, hace surgir el bien y

4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal

conduce hacia él, produciendo el perdón y la redención de todos los desastres históricos. Sin él, no habría salvación. Por eso, a los pecadores suele aconsejarseles arrepentimiento y templanza, o sea, un equilibrio en el goce de las pasiones.

Ésta es la posición de Milton y de otros pensadores cristianos como san Agustín, Lessing, Herder o Fichte. También es interesante hacer notar que la misma argumentación hecha aquí la utiliza Schelling en la *Filosofía del arte* para explicar cómo los resortes de la tragedia clásica se recomponen en la tragedia moderna católica, provocando un efecto purificador en los espectadores. Pone como ejemplo de lo que debería ser el nuevo arte dramático *La devoción de la cruz*, un auto sacramental de Calderón, donde la existencia del pecado y el pecador sirven para destacar la importancia del perdón y la necesidad de un mediador, a fin de que Dios «demuestre su clemencia por intermedio de la iglesia». Al otorgarle al mal una comparecencia inexcusable en la lucha contra el bien y colocar ambos a la misma altura, se ponen las bases para un sentido más elevado de libertad, con lo cual se ofrece materia mitológica suficiente como para emprender una renovación artística.

De acuerdo con lo visto hasta aquí, Lucifer no es un ejemplo de libertad absoluta. Ésa sólo podría intuirse desde una postura estética, si pudiéramos acceder a un nivel ontológico superior que estuviera por encima de la dualidad o que la incluyese formando parte de él. Justamente, Schelling hace referencia a dicha libertad suprema al final de sus *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, justo después de haber presentado la intuición intelectual. Más tarde, justificará en la *Filosofía del arte* que, dado que la idea de la libertad más elevada se encuentra representada en la tragedia, ella es la máxima expresión estética, el arte definitivo.

La razón de esto es sencilla. La sabiduría trágica ofrece la posibilidad suprema de reconciliación en el mundo des-

garrado. Y esta reconciliación, que sólo puede darse a través de la filosofía o del arte, no pretende ser una subordinación y eliminación de las diferencias, debe implicar un reconocimiento de la fractura y, por consiguiente, de los elementos que la constituyen, tanto de los positivos como de los negativos, pero también admitir una unidad previa, un punto en común, de indiferencia, sin el cual no sería posible ese movimiento de equilibrio que es la reconciliación y que ha de ir recíprocamente de un opuesto al otro, en doble dirección, sin anularlos. La unidad previa es el absoluto de la identidad o de la indiferencia, la totalidad, o el dios Pan al cual se dedicaban las tragedias griegas. Como momento supremo, la tragedia concentra en sí todo el universo, revela su esencia y su secreto íntimo presentándolo bajo su forma más elaborada, como síntesis entre libertad y necesidad. En el caso de la épica, las acciones colectivas subsumen a las individuales y, por tanto, predomina el destino, de modo que el conflicto con la libertad parece desaparecer, sólo existe subordinación a la necesidad. En la lírica se produce el proceso inverso dándose una primacía de la libertad, si bien clausurada dentro de la intimidad de ese refugio representado por el Yo. En la poesía dramática el conflicto se vuelve objetivo: sin disfraz alguno. Entonces la necesidad planta cara a la libertad y en su mismo campo entabla con ella una lucha real de igual a igual.

Para que el combate sea verdaderamente igualitario, la posibilidad de triunfar tiene que estar en ambos lados. O dicho de otro modo, en la tragedia la libertad es libre sólo en la medida en que no se doblega ni se somete a nada y la necesidad es necesaria sólo porque se impone absolutamente y, por tanto, jamás puede sucumbir en sus designios. Se trata, pues, de una gigantomaquia en la que habrá dos vencedores, lo cual resulta imposible si los contrincantes son fuerzas realmente absolutas, a menos que la victoria sea a la vez una

derrota y, a la inversa, que la derrota sea también una victoria. Ésta es la gran lección de la tragedia y el secreto mismo de la vida: sólo mostrando que la libertad y la necesidad salen del conflicto vencedoras y a la vez vencidas, se establece entre ellas una relación de equidad y se consigue objetivar la indiferencia que está en lo absoluto.

Como ocurre en todo arte, la libertad y la necesidad han de aparecer representadas simbólicamente y, dado que las dos juntas sólo aparecen en la naturaleza humana, el escenario en que estos dos poderes librarán su titánica batalla no puede ser otro que una persona. Lo mismo ocurre en *El Paraíso perdido*, porque, pese a ofrecer potentes imágenes y conmovedoras descripciones de los más diversos lugares del universo, desde las prisiones del Averno hasta las bóvedas transparentes de la ciudad celestial, se trata de un relato mítico, donde se dibuja una topografía del alma, un paisaje interior. El cielo y el infierno, por tanto, constituyen estados psicológicos. Y así lo advierte Milton desde el comienzo mismo del poema:

El espíritu lleva en sí mismo su propia morada y puede en sí mismo hacer un cielo del infierno o un infierno del cielo.

En el caso de la tragedia, las condiciones de posibilidad para que la necesidad triunfe sin que perezca la libertad y a la inversa, se encuentran en la persona porque, aunque ésta claudique ante la necesidad, puede elevarse libremente sobre ella gracias al pensamiento. En este acto de libre elevación por encima de la situación, el que ha sido sometido vuelve a salir vencedor frente al destino y consigue curarse de las heridas recibidas en el combate, porque en esa consideración superior comprende la indiferencia de necesidad y libertad, y alcanza ese estado de impasibilidad, de serena

grandeza que emana tras la disolución del nudo dramático. La sabiduría trágica consiste justamente en esta impavidez, que no ha de confundirse con la apatía estoica, derivada de la resignación que surge cuando uno se entrega a la necesidad sin lidiar con ella. Por el contrario, en la tragedia la sabiduría alcanzada tras el desenlace está aureolada por una estela de dignidad que emana del convencimiento de que la victoria y la derrota son lo mismo, pero tras la superación real y concreta de toda lucha. Por eso, para Schelling lo decisivo en ella no puede ser nunca el final infeliz y recuerda que el destino último de Orestes en *Las Euménides* de Esquilo es la reconciliación plena.

Del héroe trágico, capaz de entregar voluntariamente su vida si no puede continuarla con dignidad, no se puede decir que sea simplemente infeliz. Alguien que está prendido de la pena y hundido en el dolor no es capaz de alcanzar semejante valentía y grandeza de sentimiento. Para hacerlo, es necesario haber vencido la desgracia. Más bien habría que admitir —como hace Schelling— que en el momento de mayor sufrimiento el protagonista pasa de manera instantánea a la máxima liberación, y así consigue despojarse tanto de la felicidad como de la desdicha, alcanzando el equilibrio entre justicia y humanidad, entre necesidad y libertad, que para los griegos era el supremo grado de moralidad.

Sin embargo, es evidente que la libertad y la necesidad no entran en conflicto si existe un estado de felicidad. De hecho, cuando la necesidad es favorable o adecuada al sujeto, normalmente existe una concordancia con lo que la voluntad quiere y, por consiguiente, también una armonía con la libertad. El conflicto estalla cuando la necesidad impone el mal, que no es sino lo inadecuado al sujeto, todo aquello que atenta contra el bienestar y el desarrollo individual. Vista la cuestión desde esta perspectiva, se podría decir que la oposi-

ción que resuelve la tragedia es la de interés privado e interés universal, la de *finito* e *infinito*.

Pero Schelling no se preocupa de esto, ya que es evidente, sino de investigar qué tipo de mal se requiere para que se desate un drama semejante. Evidentemente, la desgracia externa, sin más, carece de aliciente trágico. Lo que lo provoca es la rebeldía interior y, por eso, Prometeo se presenta como el modelo del carácter humano más grande, el verdadero arquetipo de la tragedia. En efecto, al héroe que le ocurre un percance exterior que es superable y puede ser vencido por la astucia, la fuerza física o la inteligencia —por ejemplo, el caso de Ulises en la *Odisea*—, le exigimos que lo supere y, si no puede hacerlo, ya no nos merece el calificativo de héroe y simplemente lo despreciamos. En cuanto a las desgracias externas irremontables, para las cuales no hay ayuda humana posible, son siempre físicas, tales como una enfermedad incurable o la pérdida de bienes, y ante ellas no se puede hacer otra cosa más que soportarlas con paciencia. No habiendo otra alternativa, los poderes que mueven el entramado dramático tendrán que enfrentarse en el interior de la persona, puesto que, si hay algún campo que la libertad de cada uno controla, es justamente ése, de modo que si ha de producirse una lucha imparcial, el mal tendrá que proceder del interior. Por paradójico que pueda resultar, ha de provenir de la libertad sin que la voluntad particular lo haya querido.

Schelling considera que el caso típicamente trágico es el de un hombre con suerte y prestigio, aunque sin un carácter relevante desde el punto de vista moral, que cae en desgracia, pero no por error —como creía Aristóteles— sino por una fatalidad inevitable, por la fuerza del destino, como ocurre en Edipo, o por una venganza de los dioses, como en Fedra. Así, el personaje se convierte en culpable de un crimen, que sin duda él mismo ha cometido, pero sin ser por entero

responsable de ello, ya que éste ha ocurrido por fatalidad. Sólo desde semejante interpretación puede esclarecerse el auténtico sentido de la tragedia: cómo los griegos pudieron tolerar su crueldad y atrocidad, y por qué los protagonistas son castigados o incluso terminan autocastigándose, como ocurre con Edipo cuando se hiere los ojos y se quita a sí mismo la vista.

Si los griegos pudieron soportar su tragedia fue porque constituye el homenaje más excelso a la libertad humana, a pesar de que en apariencia la necesidad rige implacable en ella y termina por destruir a los héroes. En este sentido, el ejemplo más perfecto, aquel en el que el propio Schelling se apoya para crear su teoría, es el *Edipo Rey* de Sófocles. En esta obra puede verse a un hombre de familia noble y prestigiosa a quien el destino le reserva en su futuro un crimen monstruoso que los oráculos se encargan de anunciar. Tanto su familia como él mismo intentan eludir el implacable curso de los hechos: su padre lo abandona en el monte en cuanto nace y él mismo huye de su familia adoptiva cuando se entera de su hado. Pero al escapar de su propio destino, no hace sino acercarse cada vez más a él. Finalmente comete el crimen, pero sin ser consciente del parricidio y del incesto, puesto que todo parece ser obra del azar, pese a lo cual es castigado. Si no hubiese culpa sino tan sólo error —como dice Aristóteles— el castigo resultaría irracional, injusto, y el efecto que produciría la tragedia en el espectador sería insoportable, por desgarrador. El castigo deja de ser absurdo si se admite que el sujeto es culpable de lo sucedido y esta aceptación de su responsabilidad implica que es libre, a pesar de que el héroe ha sido un juguete en manos del hado, porque sólo puede haber culpa y responsabilidad cuando hay libertad. El castigo que antes parecía incomprensible se convierte en algo glorioso, es la honra que corresponde al

héroe por ser libre y usar esta libertad para enfrentarse al destino y combatir la necesidad.

No obstante, el hecho de que el héroe sea vencido por la fatalidad podría llegar a entenderse como una humillación de la libertad que, tras establecer un combate titánico con un poder superior, tiene que terminar admitiendo su soberbia, la falta de conciencia de su limitación, su *hybris*, y someterse al destino. Esta posible interpretación queda corregida por el autocastigo que se impone Edipo al final de la tragedia. Él ha combatido con un poder descomunal y no ha podido vencerlo; sin embargo, encuentra la victoria justamente al expiar de manera voluntaria la culpa impuesta de antemano por el hado. El triunfo supremo de la libertad está representado cuando el héroe soporta voluntariamente el castigo por un crimen inevitable. Como dice Schelling, la tragedia consigue «probar la libertad con su pérdida y hacerla sucumbir con una explicación de la voluntad libre». Ahí reside su grandeza y la razón de que su efecto no resulte destructor sino que sea terapéutico y produzca la conciliación o la transfiguración, cure y deje purificado, como decía Aristóteles.

El mensaje trágico sería entonces que la libertad sólo es verdaderamente grande cuando supera el estrecho margen del individuo y consigue volverse universal, lo cual sólo puede ocurrir en la medida en que el sujeto admita su connaturalidad con la necesidad, cuando comprenda que la fatalidad y la libertad son en verdad lo mismo, cuando la voluntad quiera libremente su destino, eso que más tarde Nietzsche llamará *amor fati*.

La libertad —dice Schelling— no puede subsistir como mera particularidad: esto sólo es posible en la medida en que ella misma se eleva a la universalidad y entra en alianza con la necesidad por encima del resultado de la culpa y, como no puede evitar lo

inevitable, se impone el efecto a sí misma. Yo afirmo que esto es lo único verdaderamente trágico en la tragedia [y] no sólo el desenlace infeliz.⁷

De esta manera, la tragedia despierta el sentimiento de la sublimidad, en el sentido kantiano del término: el destino, ese poder absolutamente grande que amenazaba con destruir al sujeto es vencido por la voluntad. Ambos poderes se vuelven relativamente grandes y, por tanto, simbólicos de lo único verdaderamente absoluto, que incluye a ambos.

En suma, Schelling ha podido llegar a la idea de una libertad radical gracias al reconocimiento de que el mal tiene un peso ontológico. Ante esto, surgen dos posibles actitudes, tematizadas ambas por el romanticismo. La demoníaca, que es la propia de Lucifer, del monstruo de Frankenstein o de Dorian Gray, quienes se comprometen activamente con la iniquidad, la gozan y la justifican, porque consideran que en esta oposición al bien se perfila su propia identidad. Y la que igualmente disfruta y justifica el mal, pero desconociendo su responsabilidad en él, porque quien realiza el acto perverso carece de voluntad personal y, como consecuencia, quita relevancia a las consecuencias de lo que hace, para hacer de ello un acto expresivo, indicador ante los demás de su pertenencia a un grupo determinado. Este último comportamiento es el que Hannah Arendt bautizó como «banalidad del mal» y detectó en uno de los ejecutores nazis de la «solución final», quien fue juzgado por sus crímenes en Israel.

Las opiniones de Arendt sobre las declaraciones del genocida fueron recogidas en su famoso libro *Eichmann en Jerusalén*. Según ella, el acusado no mostró ni antisemitismo ni

⁷ Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte* (tr. V. López-Domínguez), Tecnos, Madrid, 1999, pp. 443 y s.

4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal

daño psicológico, tampoco odio o culpa, simplemente consideraba que estaba cumpliendo órdenes sin cuestionarse su contenido, sólo estaba haciendo bien su trabajo. En realidad, esto significaba que no era consciente de su libertad porque su yo había quedado absorbido por un aparato de poder, cuyas leyes seguía a rajatabla. La fama que adquirió la obra de Arendt hace que a veces pensemos que esta superficialidad en la ejecución del mal, sin atender a los resultados, al daño infligido a los demás, es un descubrimiento de ella ante un fenómeno que apareció durante el Holocausto y se prolongó a través de las sociedades masificadas hasta hoy día, cuando se cometen múltiples actos de violencia contra gente indefensa y se presume de ellos transmitiéndolos incluso a través de las redes sociales. Y aunque esto no supone quitarle méritos a Arendt, ni una cosa ni otra son ciertas. La infravaloración del mal por parte de personas de escasa inteligencia y fuerte sentido de dependencia respecto del grupo y de la autoridad que lo dirige, dos características atribuidas a Eichmann, se ha señalado desde la antigüedad y Milton se la endilga a ese cúmulo indiferenciado de demonios, carentes de personalidad y sin poder de decisión propia, que siguen abúlicamente las directivas de Satán. Además, ese quitarle importancia a lo pernicioso, realizarlo gratuitamente porque sí, sin prever las secuelas, constituye el detonante de todos los contratiempos que se suceden en la «Rima del antiguo marinero» de Coleridge. La alternancia de estados anímicos entre la depresión y la rebeldía parece estar relacionada, tanto en el caso del poeta inglés como en el de las jóvenes generaciones, con el consumo de drogas, que minan la voluntad y la responsabilidad de las acciones que ella planea, en un mundo plano donde todo da lo mismo, por lo cual pueden realizarse con indiferencia las pasiones más inconfesables y los actos más salvajes. De hecho, este poema, el más famoso

de Coleridge, fue retomado por la banda de rock duro Iron Maiden, cuyo nombre («doncella de hierro») hace referencia a un instrumento de tortura, un sarcófago forrado de clavos de metal en su interior, siendo su tema musical más emblemático. Es evidente, por tanto, que la rima de Coleridge no es una alucinación inofensiva, una pesadilla inocua, sino que tipifica una manera de valorar el mal que aún tiene vigencia en nuestros días.

El poema se centra en el sacrificio arbitrario de un albatros que, según ciertas interpretaciones, constituye una metáfora del Cristo resucitado (el ave fénix). Así, mientras el navío cuenta con la ayuda divina que éste le proporciona, surca los mares con facilidad, pero, cuando el marinero mata al ave sin motivo alguno con una ballesta, como si estuviese jugando a acertar a un blanco con su flecha, se convierte en un pájaro de mal agüero. El desastre que sobreviene resulta del daño en su sentido más puro, de la violencia gratuita, sin razón que la justifique, y del exceso que desequilibra las fuerzas opuestas del universo y las vuelve en contra. Muchos han creído ver en el protagonista una nueva versión del judío errante, quien expía la ofensa contra Jesús, vagando esta vez por el mar que, a poco de suceder el fatídico acontecimiento, empieza a llenarse de criaturas viscosas, se ilumina con fuegos fatuos, verdes, azules y blancos, como si se hubiesen encendido «lámparas de bruja». Se trata de una travesía por el infierno, en la que los navegantes perdidos en la inmensidad del mar desesperan de sed y terminan acusando de sus sufrimientos a quien ha matado al animal, que cuelgan del cuello del asesino como si fuera una cruz, señalando al culpable y esperando así encontrar la redención de las desgracias. Hasta que se produce uno de los momentos más celebrados del poema y la subsecuente canción, el encuentro del barco pirata con dos navíos vacíos que parecen salir desde el sol,

4. Soy en ello, todo soy, soy sólo ello: lo absoluto y el mal

pilotados por sendos fantasmas: Muerte y Muerte en Vida, quienes deciden jugarse a los dados la tripulación. Muerte se alza victoriosa con el botín de todos los marineros menos con el del protagonista, condenado desde entonces a contar a todos su historia.

A pesar de que en su madurez Coleridge despreció esta balada por su sentido moral y su final edificante, en el que narra la intervención de los ángeles reanimando a los doscientos sacrificados por Muerte, no se puede negar que aporta un matiz original en la concepción romántica del mal, que conecta con una versión del mismo muy vigente en la sociedad actual, donde por obra de los medios de comunicación, la propaganda y el materialismo que impele a un consumo masivo, el individuo ha desaparecido en el naufragio de lo impersonal, en la indeterminación de lo que se piensa, se dice y se hace.

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

Tras el viaje de los románticos a Dresde para ver la *Madonna sixtina*, los hermanos Schlegel comenzaron a editar un periódico literario, que apareció durante tres años consecutivos y sirvió al grupo de órgano de difusión: la revista *Athenäum*. En el fragmento 116, apareció una proclama del menor de los Schlegel, Friedrich, explicando lo que entendía por poesía romántica. Su declaración iba más allá de un manifiesto literario con el cual se inauguraba un nuevo estilo, pues revelaba el programa de la revolución cultural que estos jóvenes se proponían realizar. Ellos aspiraban a un ideal holístico de poesía, que inducía a la síntesis, a la unión de elementos diversos, como si la voz poética pudiese actuar a modo de un sutil hilo amoroso, capaz de suturar una herida o de recomponer los añicos dispersos de un conjunto tras una explosión. Hoy diríamos que la propuesta se parece a la del *kintsugi*, la técnica japonesa de reparar la cerámica rota con polvo de oro, gracias a la cual puede apreciarse la belleza de las cicatrices, a la vez que el objeto se hace más fuerte. Y no consistía únicamente en una cuestión formal como, por ejemplo, «reunir todos los géneros poéticos y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica» o «mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica», sino en penetrar con la palabra todas las esferas de la existencia para integrarlas a la cultura, «no sólo desde el interior al exterior, sino también del exterior al interior, organizando de manera armónica todas las partes de lo que en sus productos debe ser la unidad». De ese modo, lo oculto, lo olvidado y lo inconsciente se despertarían a la vida revelándose, no como aspectos extraños a la humanidad, sino como legítimos integrantes. Para ello, era imprescindible no dejarse atraer

por la contradicción ni hundirse en el dolor, poniendo cierta distancia ante ellos, a fin de transitar de un opuesto al otro festiva e irónicamente, con gracia (*Witz*, i.e. agudeza, ingenio) y hasta con sentido del humor. De acuerdo con esto, la poesía a la que se refería Schlegel no era algo concluido, un resultado, porque, si así lo hubiese creído, habría utilizado la palabra *Dichtung*, de origen alemán. Más bien, se trataba de la actitud ante un mundo hostil, conjurado desde una actividad aplicable a todo arte. Y esto resonaba en el término elegido, *Poesie*, procedente del verbo griego *poien*, que alude al hacer:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva [...]. Está en devenir, más aún, ésa es su verdadera esencia: que puede llegar a ser, nunca ser. No puede agotarla ninguna teoría, y sólo una crítica adivinatoria podría osar a caracterizar su ideal. Sólo ella es infinita y libre, y reconoce como su ley primera que el arbitrio del poeta no se someta a ley alguna. El género romántico es el único que es más que un género, es casi la poesía misma en cuanto que, en cierto sentido, toda poesía es o debería ser romántica.¹

Planteada así, la poesía consiste en una actividad emanada desde sí misma, que va subjetivando todo lo que encuentra a su paso, avanzando constantemente sobre el mundo sin alcanzar nunca una última meta ni una síntesis definitiva. No da la impresión de estar vinculada a un sujeto determinado que la posea o la ejerce y tampoco parece consumirse en ninguno de sus productos. Habría que suponer más bien que el poeta es su instrumento, un canal que ella utiliza para concretarse, de manera parecida a como recibe la inspiración, en cuanto una voz interior que sobrecoge y dicta de

¹ Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe* (ed. Ernst Behler), München, Paderborn, Wien, Schöningh, Thomas Verlag, Zürich, 1979, II, pp. 182 y s.

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

modo espontáneo las palabras del poema. Por eso, Schlegel se refiere a ella como puro devenir, infinito y libre, una definición que trae indudables ecos del Yo fichteano y su acción absoluta, la *Thathandlung*.

Precisamente, Novalis, quien fue de todos los miembros del grupo el más cercano al legado filosófico de Fichte, llamó a esta actividad *romantisieren* (romantizar), una práctica que se aleja de la estricta comprensión racional e incorpora la adivinación y el presentimiento, porque implica una referencia a la totalidad, la cual es imposible de percibir efectivamente y sólo puede ser supuesta o adivinada. Y esto no significa caer en una nebulosa donde prima la confusión. Al contrario, romantizar es captar lo individual en relación al conjunto sin hacerle perder a aquél su peculiaridad, sin subsumirlo, determinándolo de acuerdo con el lugar originalísimo e irremplazable que cada ser ocupa dentro de esa corriente de energía siempre fluyente y cambiante que es el universo. De esa manera, se recupera el mundo en su aspecto originario y se lo convierte ante nuestros ojos en una gran obra de arte, donde todo se relaciona con todo. Se trata de mantener el perspectivismo renunciando a fijar el constante movimiento de este organismo universal, completo y lleno de vida, donde, además de las cosas reales, existe todo aquello que afecta al yo poético y él tiene en cuenta a la hora de actuar, no sólo lo que conoce a través de los sentidos sino lo que desea, imagina, teme o detesta, desde los ideales a las pesadillas, desde lo ausente a la ficción. Dice en el poema «Astralis», incluido en la segunda parte de *Enrique de Ofterdingen*:

Todo tiene que penetrar en todo;
todo tiene que florecer y madurar por todo;
cada cosa dibuja en las demás su propia imagen
y se mezcla en la corriente con todas las demás;

y ávida se precipita en sus profundidades;
allí rejuvenece su esencia original,
y cobra allí mil nuevos pensamientos.²

Romantizar es la operación por la cual el Yo intenta adecuar a sí mismo lo que se distingue de él y, justamente por eso, se le opone, pero de ninguna manera comporta la manipulación del entorno por parte de un sujeto empírico con fines egoístas. Según dijo el romántico inglés Percy Shelley, «los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo» y, dado que las normas tienen un alcance universal y, por tanto, el legislador no puede ser la excepción sino que también está obligado a someterse a ellas, esta transformación exige que el Yo inferior se identifique con un Yo superior que trasciende a los individuos, incluyéndolos. La nueva realidad, pues, surge a través de un ascenso o potenciación que, al arrojar su mirada sobre el mundo, lo eleva, lo dignifica y lo idealiza, confiriéndole la infinitud propia de la espiritualidad. De ese modo, la palabra poética logra rescatar lo pequeño, lo irrelevante o lo débil, transformado en órgano que refleja dentro de sí al organismo entero, sin el cual este cuerpo universal ni siquiera podría subsistir. Y esto permite el surgimiento de una estética de la pobreza o del desorden, que realiza la transmutación gracias al principio de espiritualización de la vida, al tejer una malla imperceptible conectando a todos los seres entre sí, siguiendo la misma regla de afinidad universal que funda toda magia. De hecho, el propio Novalis llama «idealismo mágico» a ese ensamblaje de poesía y filosofía que es su pensamiento, cuya meta consiste en devolver a la vida los trozos desgajados y muertos —o tal vez sumidos en el letargo, quizás en el

² Novalis, *Himnos a la noche*. Enrique de Ofterdingen, *op. cit.*, p. 251.

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

sueño—, mediante un «abracadabra», es decir, a través de la palabra creadora. De ahí que, para él, el auténtico poeta sea todopoderoso, debido precisamente a su capacidad de reflejar un mundo entero:

Hay que romantizar el mundo. Así se recupera el sentido primitivo. Romantizar no es más que una potenciación cualitativa. En esta operación se identifica el yo inferior con un yo superior. De igual forma que nosotros mismos somos una serie cualitativa de potencias. Esta operación es todavía ignorada por completo. Dándole a lo corriente un sentido superior, a lo vulgar un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia infinita, así es como lo romantizo todo. Sin un autoconocimiento completo de uno mismo nunca se aprenderá a comprender verdaderamente.³

Esta comprensión profunda revela el significado primitivo de lo que es, muestra la unidad originaria de todo lo que existe y la posibilidad de reparar la falla. Por eso, la poesía engendra satisfacción y reconciliación interna, a la vez que provoca el sentimiento de que la finitud puede superarse elevando el espíritu y haciendo desaparecer límites y carencias. Así, Novalis descubre en ella el gran arte de construir la salud trascendental y considera al poeta un médico, que pretende restaurar la unidad perdida, una paz inicial previa a la separación, al desmembramiento de una totalidad, que inevitablemente recuerda la relación intrauterina con la madre quien todo lo proveía y no dejaba necesidades sin cubrir. El anhelo de volver a dicha integridad, invocándola, narrándola, hace que el canon literario resida para él en ese «Había una vez» con el cual comienzan todos los cuentos.

³ *Novalis Schriften II, Vorarbeiten 1798*, N° 42, p. 545.

En el caso de Hölderlin, formado en la grecomanía que se propagó por Alemania gracias a los estudios estéticos de Winckelmann, la unidad perdida adquiere tintes míticos asumiendo el ropaje de la Edad de oro. Una caracterización que, aplicada a la historia, también aparece en Schelling y, aunque en este contexto traiga ecos de Vico y la edad divina, con la cual —según él— comienza el devenir de la humanidad y de todo pueblo, se vincula aquí preferentemente a la profunda admiración de estos jóvenes por el ideal de la polis griega. Con él a la vanguardia, como si fuera un estandarte, intentan evitar la desintegración social a la que conduce el exceso de individualismo, exorcizando también el demonio de la fragmentación, que afecta a una Alemania desmembrada en múltiples principados, incapaz de emprender una revolución política o de contrarrestar cualquier clase de invasión, sea cultural o militar, por ejemplo, la realizada poco después por las tropas napoleónicas. La polis representa para ellos un tipo de comunidad donde prima la armonía entre las distintas esferas de lo público (lo político, lo religioso, lo artístico, etc.) así como un equilibrio con el ámbito de lo privado, donde los ciudadanos se sienten perfectamente integrados, en gran medida porque consideran a la ciudad-Estado —igual que a ellos mismos— el fiel reflejo del universo.

Es cierto que la confianza en la existencia real de un pueblo primitivo común alentó a los filólogos a profundizar en la reconstrucción de un protolenguaje, que se realizó bajo el nombre final de «indoeuropeo». Pero, para ambos autores, la Edad de oro constituyó, sobre todo, una referencia ideal. Fue el momento inaugural, en que el hombre todavía se encontraba en paz con la naturaleza, formando parte de ella, antes de emanciparse y enfrentársele por obra de una cultura basada en el intelecto como herramienta para su dominio y expolio. De esa separación proceden las desavenen-

cias sociales, porque es la ignorancia del lugar ínfimo que el hombre ocupa dentro del cosmos inconmensurable lo que envalentona su ego, desajusta el juego de las fuerzas espirituales y termina por ponerlo en lucha con sus congéneres. Entonces —como dice Hölderlin— ya es demasiado tarde. Sobrevienen tiempos de miseria y desencanto, en que los dioses se sienten expulsados, huyen de los altares y se refugian impávidos en otro mundo por encima de los humanos. Mientras tanto, a los poetas sólo cabe aguardar el retorno de los inmortales y presagiar la sagrada unidad, habitando el cosmos poéticamente, o sea, bautizando cada uno de sus elementos con una palabra que sirva para recrearlo y recuperar la malograda relación entre lo divino y las cosas.

No hay duda de que la añoranza por la unidad es la constatación de su pérdida. Ciertamente, todos los románticos testifican la presencia de una grieta que se abre paso de las más diversas maneras hasta el último rincón de la existencia. Pero fue Hölderlin el primero que elevó la escisión a la conciencia filosófica en un escrito breve, pero muy conocido, que lleva por título *Juicio y ser*, donde señala que tanto el pensamiento como su expresión en el lenguaje son el fruto de una disociación que perfora el ser e incluso atraviesa al mismo principio de identidad. Toda reflexión, según lo indica la etimología de la palabra, implica inversión, discriminación y reconocimiento en una imagen especular. El punto de partida al que el poeta remite es, otra vez, un absoluto por encima de la lógica, que se revela en la intuición intelectual:

Juicio [*Urteil*] es en el más alto y estricto sentido la originaria separación [*Trennung*] del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual; es aquella separación mediante la cual se hacen posibles por primera vez objeto y sujeto; es la partición originaria [*Ur-teilung*]. En el concepto de la partición

[*Teilung*] se encuentra ya el concepto de la relación recíproca del objeto y el sujeto, y la necesaria presuposición de un todo del cual objeto y sujeto son partes.⁴

Muy poco tiempo después, en *Ideas para una filosofía de la naturaleza* de 1797, Schelling explicó que el origen de la necesidad del filosofar se encuentra en la separación (*Trennung*), una tesis que también expone Hegel en *Diferencia entre el sistema filosófico de Fichte y el de Schelling* de 1801, si bien con un contenido distinto y dentro de un horizonte problemático algo diferente. En efecto, para él la escisión fundamental es sociopolítica, se da en el seno mismo de la cultura, dentro de la vida intersubjetiva, y no consiste —como pensaba Schelling— en el enfrentamiento entre hombre y naturaleza. Digno de mención es que, en la segunda tirada de *Ideas* en 1803, el vocablo *Trennung* es sustituido por *Entzweiung*, que significa desdoblamiento y, probablemente, recoge mejor la idea de que en el mundo escindido predomina la dualidad como consecuencia de haberse introducido la negación. Por otra parte, en esta edición también se reemplaza *Reflexion* por *Spekulation*, evidenciándose la influencia de Hegel, ya que todos estos términos son los utilizados por él en la *Diferencia*. Leamos a Schelling:

Tan pronto como el hombre se pone a sí mismo en oposición al mundo externo [...] se da el primer paso hacia la filosofía. Con esa separación comienza por primera vez la reflexión; en adelante separa lo que la naturaleza había unido desde siempre, separa el objeto de la intuición, el concepto de la imagen, y finalmente a sí mismo de sí mismo. [...] Pero esa separación es

⁴ Hölderlin, Friedrich, *Ensayos* (tr. F. Martínez Marzoa), Hiperión, Madrid, 1976, p. 25.

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

sólo un medio, no un fin [...]. La mera reflexión es, por tanto, una enfermedad del hombre [...]. La filosofía debe suponer esa separación originaria, pues sin ella no tendríamos ninguna necesidad de filosofar.⁵

La separación originaria reside en la oposición entre el hombre y el mundo externo, es decir que lo que da impulso al filosofar es la distinción entre la representación y su objeto, entre conciencia y ser. Así se destruye la naturalidad del absoluto en el hombre, la connaturalidad entre ambos, y se pierde la inocencia de la identidad originaria, cual si se tratara de un pecado original, que en este texto es descrito como una enfermedad o un desarreglo entre el espíritu y la naturaleza. La tarea de la filosofía estriba en poner remedio a semejante discordancia y, por tanto, se vuelve puramente instrumental o propedéutica, quedando reducida a un simple medio. En el momento en que consigue realizar sus fines resulta inútil, pues el impulso que alimenta al pensar queda saciado. La admisión de su carácter superfluo hace que, sobre el final del *Sistema del idealismo trascendental*, Schelling reivindique el retorno de toda la cultura «al océano universal de la poesía» del cual se fue desgajando y que la filosofía sea completamente absorbida por el arte. Sin embargo, igual que si hubiese cometido un exabrupto, muy pronto se ve obligado a corregir tal exaltación del arte en detrimento de la filosofía en el diálogo *Bruno*, poniendo en pie de igualdad a la verdad y a la belleza. Así dará sentido a su próxima reflexión filosófica sobre el arte, ya que, sin semejante corrección, las propias lecciones de 1802-1803 serían innecesarias e intrascendentes.

No obstante, el ardiente entusiasmo de Schelling en favor del arte puede justificarse no sólo por su impetuosidad

⁵ Schelling, F. W. J., SW I, pp. 663 y s.

juvenil —pensemos que cuando escribió el *Sistema* sólo tenía veinticinco años— sino porque la facultad que ejecuta el proyecto de romantizar el mundo es la imaginación, cuyo libérrimo ejercicio se aprecia mejor en la creación estética. Y en este tema, el maestro que de nuevo había indicado el camino a seguir era Fichte.

Sin embargo, el primero en revalorizar la imaginación —por entonces tan denostada— fue Kant, otorgándole un lugar central en el proceso del conocer al concederle un papel activo en la síntesis del objeto. Para el idealismo trascendental, la imaginación no se limita a reproducir en una imagen lo que ha captado a través de los sentidos sino que permite crear no sólo fantasías sino también realidad. Su función consiste en intervenir entre esos dos sistemas cognitivos separados, independientes e irreductibles, que son, por un lado, la sensibilidad, una facultad totalmente pasiva, capaz de recibir las representaciones a través de las formas puras de espacio y tiempo, y, por otro lado, el entendimiento, una facultad que opta con libertad por colocarse desde una determinada perspectiva para ordenar activamente los datos mediante las categorías y conformar el objeto. Tal dualidad repercute en los productos y, así, las intuiciones y los conceptos son por entero opuestos, ya que las primeras recogen las impresiones sensibles; por tanto, ofrecen lo múltiple y lo individual, mientras que los segundos son intelectuales, universales y engloban lo plural en una unidad. Debido a esta heterogeneidad radical, las categorías no pueden aplicarse directamente al fenómeno. Requieren de una facultad mediadora, activa y espontánea, que sea a la vez sensible e intelectual (no empírica) y que logre reunir la multiplicidad dada y unificarla, lo cual se realiza mediante el esquema trascendental. Éste no es un producto fijo, una «imagen-cosa», sino una regla, un procedimiento, por el que la mente «dibuja» represen-

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

taciones intermedias que sirven para adaptar los conceptos puros a las intuiciones sensibles. El esquema trascendental efectúa una sensibilización, es decir que hace una temporalización de las categorías; por ejemplo, convierte el principio lógico de fundamento-consecuencia en el principio físico de causa-efecto, donde la primera es anterior al segundo en el orden del tiempo. Es evidente, pues, que en el conocimiento la imaginación se limita a las exigencias de la sensibilidad, porque no puede inventar los datos que recibe. En el arte, en cambio, actúa de forma completamente libre y, dentro del ámbito de la praxis, la sensibilidad resulta innecesaria, porque los principios morales rechazan las inclinaciones.

Fichte partió de esta teoría kantiana pero, al presentarla en el marco de una explicación genética y holística, consiguió darle un alcance mayor y convertir la imaginación en la facultad básica del hombre, de la cual derivan todas las demás. Su punto de partida es el inicio mismo de la conciencia con una actividad pura e incondicionada de autoafirmación (*Thathandlung*) que no llega a tener causación sobre el mundo, pues, en ese caso, lo aniquilaría sin poder nunca distinguirse de él. Semejante actividad lanzada hacia lo incommensurable se define como una tendencia o aspiración hacia lo absoluto y constituye la presencia misma de lo infinito en el sujeto finito. Marcada por esa finitud, la tendencia termina por encontrar un obstáculo en su camino de expansión que le obliga a volver sobre sí e iniciar una reflexión. El encuentro es sentido como un choque, que sirve de ocasión para efectuar una actividad centrípeta, de autodeterminación. Parece como si la propia energía del sujeto le fuera devuelta porque ha sido incapaz de protagonizarla, si bien esto implica una resistencia, registrada por el Yo a través de un sentimiento de limitación, que le da la pauta de que hay algo distinto de él, un No-yo, que él no ha captado directamente,

por así decirlo *in situ*, fuera de sí, sino sólo supuesto a través de sus propios contornos, gracias al efecto que el No-yo ha producido en él. De ahí que Fichte afirme en la *Fundamentación de toda la Doctrina de la ciencia* que respecto del mundo sólo podemos tener fe.

Así pues, la limitación se ofrece como un dato ulteriormente inexplicable, que no podría haber surgido sin la espontaneidad previa del Yo. En cierto sentido, se podría decir que la libertad ha permitido su limitación, su encadenamiento, para volverse concreta, y no por ello se ha negado completamente a sí misma, porque siempre está la posibilidad de que el sujeto no quiera admitir el obstáculo ni reconocerlo como tal. Efectivamente, esto es en gran medida lo que ocurre, porque, una vez iniciado el movimiento de contracción, de reflexión del Yo, éste no se consuma hasta su desaparición, sino que la tendencia, en tanto que es absoluta, repone la actividad hasta encontrar otra vez un límite. Y en ese encuentro vuelve a producirse el proceso inicial, dándose una oscilación de la actividad entre dos puntos, uno fijo y otro móvil. Fichte llama «imaginación» (*Einbildungskraft*, i.e., literalmente, fuerza para formar en uno, para sintetizar) a este movimiento oscilatorio de la actividad originaria entre dos polos, que son el Yo absoluto, representado por la tendencia, y el No-yo absoluto, que ella no es capaz de penetrar. En los puntos extremos de la oscilación se producen sentimientos contradictorios, de integridad y de carencia respectivamente, que han de ser considerados como el aspecto íntimo de la acción. En el confín externo, surge el sentimiento de una actividad impedida o refrenada a partir del contacto con lo que el sujeto no es, una emoción, que corresponde a lo que Kant denominó sensación o afección. En el centro o en ese punto interior donde el ego se desvanece en el ser, se produce un sentimiento de plenitud, sin duda muy vago, pues allí

no hay realmente una exteriorización de la actividad. Es una emoción difusa y constante, sin variaciones, que nos sostiene en la vida actuando en retaguardia y de la que resulta muy difícil dar constancia mediante palabras. Debido a este movimiento de recepción y comprensión de datos por subsunción de la pluralidad a la unidad, el Yo se tensa y se distiende, extiende su actividad y la contrae admitiendo los recortes acaecidos en ella. Por esta razón, Fichte describe la función imaginativa como un tirar líneas o como un proyectar. Lo que queda esbozado en cada caso son las fronteras oscilantes, variables, del Yo y, por referencia a ellas, también se van dibujando los contornos del mundo. Como ya había probado Kant en la «Refutación del idealismo» de la *Crítica de la razón pura*, mundo y conciencia son siempre correlativos, la conciencia es en cierto sentido el mundo y el mundo es la conciencia. O en palabras de Fichte, «Yo no soy sin mundo y mi mundo no es sin mí», una frase que será reformulada por el posterior lema orteguiano de la indisolubilidad del yo y su circunstancia.

De los románticos alemanes, quien siguió más de cerca la concepción fichteana sobre la imaginación fue Novalis. Y, puesto que él pensaba que el universo constituye un reflejo del hombre, un *macroánthopos*, atribuyó a lo divino, esto es, al cosmos, un carácter pulsante como si se tratara de un gran corazón que se contrae y se ensancha impulsando la sangre a través de los movimientos de sístole y diástole. Del mismo modo que toda nuestra realidad es imaginada y no por ello resulta menos verdadera sino al contrario, también el mundo es el resultado de la imaginación creadora de Dios. En ambos casos, una obra de arte construida —como diría María Zambrano— por una razón poética. Pero, además, igual que Fichte, Novalis fue quien más claramente se mantuvo fiel a los límites establecidos por el criticismo kantiano y consi-

deró que la imaginación era incapaz de realizar una síntesis definitiva, pues al hombre no le está dada la perfección sino sólo el perfeccionamiento. Y expresó semejante idea en el modo de escribir sus creaciones, en ese estilo fragmentario, también compartido con otros compañeros de generación, que apuesta por los textos breves con desenlaces poco claros o incluso varios finales distintos, obligando al lector a recomponer lo leído a partir de sus sospechas, sus intuiciones o simplemente sus preferencias. Un estilo paradójico, que causa extrañeza y a veces inquietud, porque a menudo apela al lector y busca establecer un diálogo con él para que participe y rehaga por sus propios medios el camino de la creación. Un estilo que prefiere la sugerencia a la afirmación contundente y, como consecuencia, se decanta por los aforismos, los textos inacabados o el cambio rotundo de perspectivas sin conceder supremacía a ninguna de ellas. Y cuando se trata de un texto religioso, como de hecho son los *Cánticos espirituales* —que todavía hoy se pueden escuchar durante la misa en algunas de las iglesias protestantes de Alemania—, Novalis pide consuelo a un dios que no puede hacer gala de infinitud y omnipotencia, porque está encarnado, en el momento de máxima debilidad. El destinatario de su oración es el Cristo herido y doliente, que más bien despierta piedad y conmiseración, porque —igual que los seres humanos— está abandonado a su suerte entre las fauces del mal, un dios vulnerable que inevitablemente habrá de morir.

En el ámbito de la literatura romántica inglesa, Coleridge pasa por ser el gran teórico de la imaginación, quien partió del papel central que la misma tenía en la gnoseología kantiana. De acuerdo con esto, la imaginación interviene en la constitución de lo real y su representación perfilándolo de manera esquemática. Su objetivo es poner en actividad el alma entera, unificándola gracias a «un control suave e inadvertido», a un

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

«poder sintético y mágico» que busca «la reconciliación de cualidades opuestas o discordantes: el parecido con la diferencia, lo general con lo concreto, la idea con la imagen, lo individual con lo representativo [...]»⁶. No obstante, el poeta expresó esta idea de una manera ambigua, porque interpretó el criticismo con una terminología propia del empirismo asociacionista y de la teoría dogmática de la verdad como coincidencia entre el pensamiento y la cosa. En consonancia con Kant, Coleridge distinguió un uso primario de la imaginación, puramente productivo, y uno secundario, que permite reproducir lo percibido y, por tanto, constituye una función de la memoria, emancipada del orden del espacio y del tiempo. Esa independencia de las coordenadas espacio-temporales hace que la reproducción nunca sea totalmente mecánica, por mucho que reciba todo su material listo por obra de la ley de asociación. Probablemente por eso, en su obra *Biographia literaria* de 1817, Coleridge sostuvo que ambos aspectos constituían dos facultades distintas operantes ambas en el arte. A aquella que actúa gracias a la libre intervención de la voluntad, le otorgó el nombre de «fantasía» (*fancy*), un término que en inglés designa lo lujoso, lo arbitrario, el capricho, el placer o el antojo. Y puso como modelo de una mente muy fantasiosa al poeta Cowley, mientras que presentó a Milton como el caso de un espíritu altamente imaginativo. Estos ejemplos sólo son comprensibles si se tiene en cuenta que Coleridge amplió la aparición de semejantes principios creativos a un ámbito cósmico más allá de lo humano, haciendo una lectura metafísica de la imaginación que, sin duda, recogió de Schelling, cuya estética conocía bien:

⁶ Coleridge, S. T., *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (J. Engell & W. Jackson Bate, Princeton UP, Princeton, 1983), I, p. 126.

Considero la imaginación como primaria o como secundaria. Sostengo que la imaginación primaria es el poder viviente y el principal agente de toda percepción humana y que yo soy una repetición en la mente finita del acto eterno de creación en lo infinito. Considero la imaginación secundaria como un eco de la anterior, coexistiendo con la voluntad consciente, si bien idéntica con la primaria en el tipo de su acción y diferente sólo en el grado y en el modo de su operación. Ella disuelve, difumina, disipa para recrear; o cuando este proceso se vuelve imposible, lucha por idealizar y unificar todos los acontecimientos. Está esencialmente viva, mientras todos los demás objetos (en cuanto objetos) están esencialmente fijos y muertos.⁷

De alguna manera, la imaginación primaria es la visión de Dios en el hombre. Nos hace uno con su mente, permitiéndonos observar a través del ojo divino sin límites ni normas que nos encorseten, porque nos eleva hasta la creación divina mediante el Logos, donde se realiza la síntesis trascendental entre cosa y pensamiento. Se trata de una mirada límpida instalada más allá del bien y del mal que, precisamente por eso, puede captar la belleza sin prejuicios. Es el principio meramente intuitivo que, tras los límites del lenguaje, posibilita toda creación. De ahí que Coleridge afirme que «si alguien le preguntara a ella cómo trabaja, respondería que no la molestasen y que se limitaran a comprender en silencio», porque «yo soy silenciosa y trabajo sin palabra»⁸.

El mundo visible se presenta como mero reflejo de esa fuerza creadora atribuida a lo divino. Para llegar al verdadero conocimiento, a la auténtica realidad que subyace y posibilita lo existente, es necesario profundizar rastreando la

⁷ *Ibid.*, I, p. 304.

⁸ *Ibid.*, pp. 240 y s.

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

idea que se encuentra escondida. Allí, en lo más recóndito de la naturaleza, anida el principio abisal del que surge todo: la imaginación primaria, el mismo impulso que engendró la vida y se identifica con lo que Spinoza y Schelling llamaron *natura naturans*, en oposición a la *natura naturata*. Su poder es infinito e inconsciente. Surge ciego y arrollador desde la oscuridad de sus entrañas como el magma de un volcán en erupción y lucha con ímpetu satánico por imponerse a la luz hasta que al final consigue acceder a la conciencia en el hombre. Como es obvio, estas últimas afirmaciones de Coleridge ya no se sustentan en la admiración hacia el espíritu griego característica de los primeros románticos alemanes, no responden a ese sentido estético y pagano de la vida que acentúa la contemplación de la perfección en la naturaleza o el arte y busca patrones armónicos, a pesar de que sabe que toda creación surge de la contradicción. Más bien, se apoyan en un gnosticismo, el mismo que nutre las investigaciones de Schelling sobre la esencia de la libertad humana de 1809, con el cual se fundamenta el paso hacia el romanticismo oscuro, donde predomina una visión pesimista, compatible con el cristianismo, que acentúa el misterio, el dolor o la angustia, privilegiando la historia como campo de batalla entre el bien y el mal. De ese modo, la fuente de conflicto que representa la ruptura del hombre con la naturaleza empieza a perder interés para trasladarse a la escisión de los hombres entre sí, tal y como había augurado Hegel.

Y, no obstante, si nos mantenemos en el ámbito de la poesía inglesa, podemos prescindir de los estudios kantianos sobre el tema o de los estudios de Schelling de 1809 y volver hacia atrás para buscar otro hilo conductor que dé cuenta de esta revaloración de la imaginación que conduce a una visión profética y sombría. Entonces encontraremos un antecesor en el poeta vidente William Blake quien, considerado en su

época un poco loco y al margen de los movimientos literarios, es un autor que presagia el romanticismo. Para él, la entrada al mundo espiritual está en la inteligencia, pero no en el concepto sino en la imaginación, una capacidad intuitiva que permite descubrir lo universal en las experiencias singulares y jerarquizarlas. A diferencia de los místicos, que niegan los sentidos y su propia individualidad para unirse a Dios, Blake percibía lo eterno no caído en la inmanencia de lo caduco y, de este modo, captaba la totalidad en cada una de las creaciones del universo, como si fueran símbolos de lo infinito. Así lo afirma en su poema «Augurios de inocencia»:

Para ver un mundo en un grano de arena
Y un paraíso en una flor silvestre,
Sostén el infinito en la palma de la mano
Y la eternidad en una hora.

Más que un místico, deberíamos considerarlo un pensador mítico, que realizó de forma anticipada la propuesta de Fr. Schlegel y de Schelling de elaborar una mitología que sirviera de materia para una nueva etapa artística de la humanidad. En efecto, Blake creó un sistema teológico completo, expuesto en sus *Libros proféticos* a través de una intrincada teogonía de cuño original, en la cual las divinidades fueron cambiando su sentido simbólico. A pesar de ello, en su cosmogonía siempre se mantiene la figura de un dios anciano y ciego, Urizen, que encarna a la razón entendida como tradición y no como invención. Una razón decadente, mera fuente de opresión, que se mueve con una crueldad despótica. A veces le hace compartir su poder con otros tres «Zoas» o principios de vida: el instinto, la pasión y la imaginación, siendo esta última el auténtico demiurgo creador. En los primeros versos de su obra, Blake narra la batalla que la

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

mente divina libra dentro de sí misma para establecerse distinguiéndose del mundo y, al tratar de construir una barrera para protegerse de la eternidad, Urizen sufre una caída en el tiempo. En alguno de sus grabados Blake lo representa con un compás, que le sirve para crear, limitar y medir el universo; en otros, rodeado de libros y las tablas de la ley, o con redes o cadenas, símbolos todos ellos de las reglas que le permiten confinar a las personas y que acaban por esclavizarlo a él mismo. Aunque la teogonía de Blake sea original, las imágenes elegidas lo vinculan a tradiciones antiguas: al gnosticismo del Asia Menor y la Alejandría de los primeros siglos de la era cristiana, a los cabalistas y a los herejes cátaros del sur de Francia, pero también a Jakob Boehme y, sobre todo, al pensador sueco Emmanuel Swedenborg, quien —como él— vivió en Londres y fue un visionario. Sin embargo, en contra de Swedenborg, todo en él era excesivo, también su ansia de saber. Por eso, prefería la charla con demonios al diálogo con espíritus piadosos. Igual que Milton —podríamos decir—, quien no sólo era admirado por Blake sino que aparecía en su obra transfigurado en personaje heroico.

En cuanto a las ambigüedades de semejante despliegue mitológico, hay que comprender que no surgen de alegorías intencionadas sino de imágenes que acudían al poeta de manera espontánea. En su conjunto, responden a una visión sincrética y totalizadora donde el panteísmo se concilia con el politeísmo incorporando también al cristianismo, porque Jesús fue para Blake su gran inspirador, ya que lo identificó con la imaginación. Así, el mundo descrito en *Augurios de inocencia*, donde cualquier elemento se conecta con el universo entero afectando el conjunto con cada una de sus acciones, no remite al dios tradicional, ese que, en su infinita sabiduría y bondad, difícilmente podría hacerse responsable de la estupidez y la maldad humana o de la violencia

incomprensible de la naturaleza. Se trata de la divinidad que decide escindirse de lo eterno para acercarse a lo fugaz y que, embelesada por sus obras, se ama al amarlas, plena de satisfacción, incluso ante sus defectos. Es la eternidad enamorada de sus producciones en el tiempo, a la cual se refieren los *Proverbios del infierno*, porque en la precariedad de lo efímero permanece aún ese gesto que anima y da vida a todo el cosmos, la seña de la absoluta creación, cuyo trabajo silencioso al final hará posible la redención de lo sensible.

Naturalmente, esto obliga a un replanteamiento de la cuestión del mal tal y como se consideró tradicionalmente, en una dirección parecida a la que adoptarán más tarde los primeros románticos. La creación es amor al y obedece a una cierta geometría funcional, acorde con el dualismo. Sólo en el contraste se explicitan los distintos seres y se definen los valores contrarios, pero eso no significa que sean reales. Si consiguiésemos purificar «las puertas de la percepción» —afirma Blake—, veríamos las cosas como son: un fluir infinito. Y esto significa que el dios creador —tal vez podríamos decir el Logos—, ese que discrimina e impone la ley moral, es el resultado de un dios superior, quien, a la vez, envía a Jesucristo para redimir a los humanos, dejándolos libres a través de la imaginación y del amor que todo lo unen.

A pesar de las afinidades entre la teoría de la imaginación que propone Blake y la de los primeros románticos, hay algo que lo separa de ellos para acercarlo a Milton y al romanticismo oscuro. La imaginación, esa fuerza pendular entre opuestos que necesariamente han de existir para que el mundo no se diluya entre las brumas de la indiferencia, es concebida como una lucha de poder, donde la razón y la palabra son armas, que buscan engañar para someter. De acuerdo con el lenguaje y el espíritu de la filosofía hegeliana, se trataría de una dialéctica. Los primeros románticos, en

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

cambio, funcionan con una dialógica, que no ve en el otro un adversario al que hay que aplastar sino un compañero a quien se ha de respetar en su diferencia porque, precisamente gracias a ella, se hace posible tomar conciencia de la propia identidad. Y como es evidente, tras esto se encuentra una opción política, aunque tremendamente utópica: la desaparición del Estado coercitivo, que subordina a los ciudadanos destruyendo a quienes no se someten, y la creación de una sociedad a semejanza del reino kantiano de los fines, cuyos miembros se encuentren ligados por lazos de respeto y amor, o —como diría Schiller— un Estado estético donde todo, hasta los instrumentos, constituirían fines en sí mismos.

En este punto, los primeros románticos siguieron a Fichte y su filosofía de la intersubjetividad, expuesta en las lecciones que impartió en Jena sobre el destino del sabio o sobre la fundamentación del derecho natural. Aunque en la primera versión de su *Doctrina de la ciencia* Fichte parecía definir al Yo empírico en función de un antagonismo con el No-yo, ya en ese texto había aclarado que «no hay Tú sin Yo ni Yo sin Tú», es decir que la conciencia no puede ponerse en movimiento y reconocerse a sí misma como tal si no entabla una relación con otros sujetos. De hecho, el bebé que acaba de nacer aparece en el mundo en total estado de precariedad y no lograría superar los primeros días de vida si no fuese acogido por otros individuos que se hiciesen cargo de él. Tampoco trae desarrolladas las cualidades que lo definen como humano: ni la razón ni el lenguaje ni la libertad ni los principios éticos ni siquiera el bipedismo. Sólo podrá desplegarlas por imitación, aprendiendo de esos semejantes que apelan a él e intentan abrirlo al mundo de la comunicación espiritual, es decir, si es admitido por la sociedad y considerado como si ya fuera un ser racional al que no puede tratarse como a una cosa o a un animal. Que alcance dicha racionalidad depende

de la buena voluntad de los demás, pero no se trata de un puro altruismo, porque la relación revierte sobre el sujeto que respeta al todavía indefenso y en vías de formación. Cualesquiera sean la edad y la situación de los individuos en juego, el reconocimiento es recíproco, porque, al aceptar al otro en su diversidad, se demuestra que se es un ser racional. Para cada conciencia, el primer paso de afirmación y apropiación del entorno se da sobre el propio cuerpo, que es el lado del sujeto vuelto hacia el mundo y el medio a través del cual se generan y crecen todos los vínculos humanos. Por tanto, el reconocimiento opera inevitablemente a través del ámbito de la corporalidad.

La certeza de que la razón era intersubjetiva sirvió para justificar la creencia de que el pensar constituye una empresa colectiva. Por eso, los jóvenes románticos formaron círculos donde tenían una vida intelectual y personal común, se reunían en tertulias en las que participaban tanto hombres como mujeres, viajaban y, sobre todo, reflexionaban juntos, porque estaban convencidos de que pensar era dialogar con otros. Por ejemplo, F. Schlegel y Novalis inventaron el neologismo *sympphilosophieren* (filosofar con) para referirse a sus conversaciones, en las cuales creaban entre varios un pensamiento y esto suponía para ellos profundizar en las enseñanzas del maestro, es decir, «fichtear» (*fichtisieren*). La idea de que uno se reconoce especularmente en los otros aparece reiteradamente en Novalis, por ejemplo, al final de *Los discípulos en Sais*, cuando Hyacinthe, quien ha partido de su hogar a tierras extrañas en busca de la verdad, se encuentra finalmente ante la diosa Isis, que representa la sabiduría, la conexión con una realidad que está más allá de lo evidente, y levanta su velo, entonces descubre ante sí a su amada Rosenblütchen, quien se arroja en sus brazos. Otras veces el desvelamiento enfrenta al discípulo consigo mismo:

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

Uno lo logró: levantó el velo de la diosa de Saís.

¿Y qué vio?

Se vio ¡oh... maravilla de maravilla!, a sí mismo.⁹

Aunque esta última metáfora enseñe que para Novalis el conocimiento interior resulta clave para comprender lo de fuera, pues sólo refleja el mundo espiritual donde se crea el sentido, el hecho de que lo subjetivo se encarne en un cuerpo y se exprese a través de él implica que la diferencia más notable entre los seres humanos es la sexual y que la figura femenina constituye un modelo para estos primeros poetas.

Entre aquellos cuyos amores se vieron frustrados, ya sea por la muerte de la prometida, como es el caso de Novalis, o por desafiar las convenciones sociales, como es el de Hölderlin, la poesía fue un modo de retener lo perdido o lo imposible ya de alcanzar. Y así, idealizaron a sus amadas transformándolas en mediadoras para recuperar la unidad involuntariamente rota. Hölderlin, por ejemplo, idolatra a su pareja imposible a través de la figura de Diotima, la sacerdotisa que enseñó a Sócrates todo lo que sabía sobre el amor, la misma que transmite en *El Banquete* la doctrina platónica sobre el mismo. A ella le dirige poemas y una elegía, tras su separación, pero, sobre todo, es uno de los personajes fundamentales de su *Hiperión*, donde simboliza el anhelo de restaurar el ideal de una Grecia ya fragmentada. De modo parecido, Novalis transmuta a su amada muerta en la Virgen, la madre que intercede ante el Padre creador y busca la reconciliación total. Convertidas en Musas que alientan un canto de amor que devolverá a esa infancia dorada, cuando el mundo sólo parecía ser una proyección de los sueños y la continuidad del deseo de fusión, dichas figuras femeni-

⁹ *Novalis Schriften* II, p. 584.

nas, dueñas de una sensualidad trascendida, no pertenecen a esta dimensión y sólo pueden ser alcanzadas más allá de la muerte, con lo cual en cierta manera anticipan esa aterradora convergencia de la pulsión erótica y la tanática que Freud apuntó en *Más allá del principio de placer*.

En cambio, entre aquellos que sí consiguieron consumir sus amores, como es el caso de Friedrich Schlegel, aparece una visión de los sexos acorde con la necesidad de romantizar la realidad, basada en una teoría de la ambigüedad de los géneros sorprendente para su época, que preludia las reflexiones de Wilhelm Fliess sobre la bisexualidad, para terminar proponiendo una educación que no busque tanto el complemento de un sexo en el otro sino la consecución de una plena humanidad en ambos. El escándalo que provocó en su momento la novela *Lucinda*, donde Schlegel daba cuenta de semejantes ideas a la vez que exponía ante la luz pública la relación íntima que mantenía con Dorothea Veit —con quien se casó cinco años después de la aparición de la obra— hizo que la memoria colectiva erradicara tales tesis de la concepción que de lo femenino tuvo el romanticismo y se ocultaran tras el estereotipo de la mujer tímida, sensible, sentimental y enfermiza, más adecuado a los intereses patriarcales de dominio.

En cuanto a su forma, *Lucinda* podría considerarse la puesta en práctica del manifiesto de Schlegel acerca de la poesía romántica. Escrita remendando una carta —lo cual ya es llamativo, porque el género epistolar era por entonces patrimonio preferente de escritoras—, la novela escapa de «la insoportable monotonía» y se compone de múltiples trozos entre los cuales no siempre existe continuidad, combinando la reflexión filosófica con la narración y los pasajes líricos. Según cuenta Schiller a Goethe, apenas comenzó a leerla, se descompuso presa del vértigo al descubrir que había en ella «algo eternamente informe y fragmentario» que le res-

5. La romantización del mundo a través de la imaginación

taba cualquier parecido con lo clásico, como si pretendiera convertirse en un paradigma de rabiosa modernidad. Para colmo de la transgresión, Schlegel rechazaba el matrimonio y reivindicaba sin más el sexo, intentando de algún modo incorporarlo al campo de lo racional. Y así, con un descaro inusitado en la época, el protagonista escribía a Lucinda: «imploré que te entregaras al fervor, supliqué que fueras insaciable». Es decir que también en el contenido seguía la propuesta de romantizar el mundo intentando restañar la herida tras el desgajamiento de lo absoluto, sólo que, a diferencia de Schiller, no buscaba la reparación a través del arte sino del amor erótico. Con ese fin, Schlegel recupera el mito platónico de la androginia originaria, puesto en boca de Aristófanes en *El Banquete*, y recalca el carácter complementario que, desde antaño, se concede a los dos sexos. Obviamente, la dificultad para superar los tópicos impuestos en la época hace que su descripción de la figura femenina muchas veces caiga en el paternalismo y en los lugares comunes propios de los varones, que pintan a una mujer deseosa de permanecer en el refugio del hogar, destinada por naturaleza a la maternidad, que se rodea de un halo de misterio y resulta imprevisible, al estar dominada por conductas instintivas y sentimentales. Pero estas afirmaciones siempre están acompañadas con la ironía tan propia del autor, dentro de una tónica general admirativa que revela una profunda fascinación ante la mujer, para quien «amar y vivir son una misma cosa». Las notas principales de esta caracterización habían sido presentadas ya en el fragmento 102 de *Athenäum*:

Las mujeres carecen por completo de sentido para el arte, pero sí que lo tienen para la poesía. No tienen disposición alguna para la ciencia, mas sí para la filosofía. En cuanto a la especulación, con-

templación interior de lo infinito, no carecen de nada; sólo les falta la capacidad de abstracción, algo bastante más fácil de aprender.¹⁰

Lo novedoso e interesante del caso es que Schlegel reconoce que la sexualidad, en cuanto determinación natural, es intrascendente, mientras que el papel genérico consiste en una construcción cultural. Como consecuencia, para ayudar al ser humano a alcanzar una cierta completitud, propone un programa pedagógico fundado en la ambigüedad de roles genéricos que diluya la diferencia sexual aportando a cada uno lo que le falta. Eso implica una feminización del hombre, quien debe incorporar dulzura, intuición y disposición al acogimiento o a la recepción, así como una masculinización de la mujer mediante el fomento de los componentes activos en su personalidad, de su capacidad conceptual e independencia. Schlegel elaboró incluso un decálogo de mandamientos y un credo, publicado en su revista, entre los que —obviamente— no figuran reivindicaciones jurídicas como las que más tarde harán las sufragistas, pero se recogen muchas de las demandas de fondo que aún hoy piden las mujeres y que por entonces debieron ser profundamente transgresoras, como no dar falso testimonio para proteger a los hombres ni encubrir su barbarie de palabra u obra, evitar su idealización y amarlos tal como son, aspirar a la cultura, al arte, a la sabiduría y al honor que ellos detentan o no querer ser amada si no se ama también. El objetivo final de esta interacción de sexos se expresa en los términos propios del proyecto general del romanticismo. Se trata de una síntesis en la que el hombre iniciará a la mujer en la filosofía a la vez que ella cubrirá esa necesidad de poesía que a él le falta. Por

¹⁰ Schlegel, F., *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad* (trad. y notas de P. Pajeroles), Marbot, Barcelona, 2009, p. 78.

eso, Julio, el protagonista masculino de la novela, escribe a su amada con la complicidad de estas palabras:

... cuando intercambiamos roles, y con gozo infantil competimos para ver quién puede imitar mejor al otro; si es que tú consigues reproducir la contenida violencia del hombre, o yo la seductora entrega femenina. Pero, ¿sabes acaso por qué este dulce juego tiene para mí un atractivo que va mucho más allá de lo evidente? No es solamente por el desfallecimiento voluptuoso o por la sensación de venganza que lo acompaña. Es sobre todo por la maravillosa alegoría, plena de sentido, de la conjunción de lo masculino y de lo femenino en una sola y absoluta humanidad.¹¹

Muy otra, sin embargo, fue la imagen de la femineidad transmitida a partir del romanticismo oscuro, porque la idea de unión de lo espiritual y lo corpóreo carecía ya de la vigencia inicial. El miedo a la habilidad de la mujer para engañar al hombre, debido al atractivo sexual que ejerce sobre él, aparece ya en «El hombre de arena», el cuento de Hoffmann donde un estudiante se enamora de una muñeca, creyendo que es de carne y hueso. Es evidente que aquí el fraude se debe a la confusión que generan en el varón unas pasiones que no puede controlar y lo obnubilan, por tanto, es fruto de su entera incumbencia y no, intención deliberada del artefacto femenino, que ni siquiera tiene una voluntad libre. Claro que, andando el tiempo, la responsabilidad se irá cargando sobre la mujer hasta culminar en la imagen de la *femme fatale*, amparada en la versión bíblica de la vanidosa Eva e inspirada en Circe, aquella hechicera que en la *Odisea* convierte a los hombres en cerdos. La mujer sin piedad, que seduce y abandona o esclaviza, la hambrienta

¹¹ Schlegel, F., *Lucinda* (tr. Ma. José Pacheco), Siglo XXI, México, 2007, p. 13.

de hombres o la vampiresa, aparece por primera vez en «La Belle Dame sans Merci» de Keats, aunque el poema se desenvuelve en una ambigüedad tal que nunca tenemos la completa certeza de que la doncella sea la causante de la perdición del caballero, si lo que ocurre, sucede realmente, si se trata de un malentendido por parte de él o es la pesadilla de un enfermo, al borde de la agonía. En otro poema, «Lamia», Keats vuelve sobre el tema y narra la historia de un personaje mitológico aterrador que adoptó la forma de una mujer bellísima para atraer a un hermoso joven, quizás con el fin de devorarlo. A su boda, acudió un mago quien, al llamar al monstruo por su nombre, lo devolvió a su forma natural: un torso femenino saliendo de una gigantesca serpiente. Lo cierto es que desde entonces la imagen negativa se desarrolló y se volvió recurrente en la literatura masculina del siglo XIX, donde el desengaño se ha vuelto ya resentimiento, rayando en la misoginia. A partir de aquí estas figuras femeninas misteriosas y atractivas serán bellas y, a la par, egoístas, ambiciosas e implacables, además de saber dosificar sus encantos y utilizar astutamente su cuerpo para cautivar a los hombres siempre a cambio de algún beneficio, por ejemplo, en la *Salomé* de Oscar Wilde, pero también en los autores franceses como Baudelaire, Flaubert o Zola. Y, sin embargo, no se trata de simple discriminación de la mujer, pues la literatura de esta época, que corresponde al naciente capitalismo industrial, no concedió mejor suerte a los personajes masculinos, convertidos en monstruos y vampiros, a modo de rechazo ante una sociedad cada vez más materialista, un mercado donde todos los recursos, desde el dinero a la inteligencia, la hermosura, la fuerza, el sexo o la sensibilidad, son usados con el fin de consumir.

6. Los dioses o las ideas intuitas realmente

Los románticos descubrieron que vivían en una realidad irremisiblemente fracturada, escindida entre el mundo real, lleno de limitaciones, y el recuerdo de un universo maravilloso pero despoblado, del cual los dioses huidos aún daban testimonio. La razón ilustrada había sido la responsable de semejante fuga, al criticar la religión, considerándola una explicación fantástica e infantil del mundo, y reducirla a una forma de oscurantismo bajo la cual creían ver agazapados los intereses de dominio de las clases encumbradas. Para la ilustración, no había tránsito posible del mito al logos. Ella sólo era capaz de edificar su reino mediante la aceptación resignada, realista, de la existencia y ello suponía rechazar la mitología como si fuera una superchería o una superstición. Así se produjo lo que Max Weber primero, y Max Horkheimer y Theodor Adorno después, llamarían el desencantamiento del mundo. Eso significó que los altares quedaron vacíos no sólo de dioses, o sea, de simples proyecciones de los deseos humanos de omnipotencia, sino también de ideales. Había llegado, pues, la hora de buscar nuevos valores, de realizar —quizás— lo que Nietzsche designó con la expresión *Umwertung aller Werte*, es decir, una transvaloración. Para los románticos, esto implicaba reedificar ese universo divino trascendiendo el relativismo y respetando, no obstante, las diferencias. Había que fundar una nueva mitología, una religión sensible que no fuera consecuencia de una moral rigorista, de un ascetismo inaccesible para la mayoría, sino que elevase la sensibilidad hasta hacerla alcanzar su plena excelencia: la belleza. Se trataba de crear una religión estética que sirviera de base para expresar ideas racionales y, a la vez, otorgara a éstas un contenido emocional que favoreciese la

identificación con ellas. Su objetivo era apuntalar una comunidad que hiciera posible la libertad de sus miembros, sosteniendo las grandes transformaciones políticas legadas por la Revolución francesa. En un plano más superficial, consistía en algo parecido a los cultos a la diosa razón y al Ser supremo, instaurados en el país vecino durante la época del jacobinismo radical para reemplazar los antiguos símbolos religiosos desde una posición laica, o al calendario republicano, que sustituyó al promovido por el papa Gregorio en el siglo XVI, con el fin de reconfigurar el tiempo de esta nueva era de la humanidad.

Así quedó expresado en *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*:

También oímos con harta frecuencia que la gente del pueblo debe tener una religión sensible. Pues bien, no sólo la gente del pueblo, también el filósofo necesita de ella. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la fantasía y del arte, eso es lo que necesitamos. Por primera vez voy a exponer una idea que, por lo que sé, todavía no se le ha ocurrido a ningún hombre: tenemos que tener una nueva mitología. Esta mitología, sin embargo, debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la razón. Antes de que las ideas se hagan estéticas, es decir, mitológicas, éstas no tendrán ningún interés para el pueblo y, a la inversa, antes de que mitología se haga racional, el filósofo deberá avergonzarse de ellas. Por eso, el ilustrado y el que no lo es deberán darse la mano, y la mitología deberá hacerse filosófica para que el pueblo se convierta en racional al tiempo que la filosofía deberá ser mitológica para que los filósofos se hagan sensibles. Entonces dominará la unidad eterna entre nosotros. [...] Ninguna fuerza será reprimida. Entonces reinarán una libertad universal y una igualdad de los espíritus. Un espíritu superior enviado por el cielo fundará entre noso-

6. Los dioses o las ideas intuitas realmente

tros esa nueva religión, que será la última, la máxima obra de la humanidad.¹

Unos años más tarde, Schelling retomó esta proclama en el final de *El sistema del idealismo trascendental*, al augurar el retorno de la filosofía y las ciencias a la poesía mediante un vínculo intermedio, que es la mitología. Pero allí no se expresó con ese entusiasmo mesiánico que traslucía el anterior escrito, porque ya no acotaba su invención a un individuo en particular sino que la extendía a toda una generación. De este modo, lograba recoger la situación real, histórica, en la que se fraguó la mitología, pues los poemas épicos habían sido una creación oral colectiva distendida en el tiempo, que, a pesar de sus inconsistencias y digresiones, guardaban una cierta unidad. Por ese motivo, los griegos los atribuyeron a un único autor, Homero, en quien se cifraba todo un pueblo.

Pero además, Schelling trató de mostrar esa concordancia interna y en la *Filosofía del arte* presentó el conjunto de los relatos mitológicos como una estructura coherente, un verdadero sistema de divinidades, donde cada una refiere a las demás, siguiendo una ley específica, que atañe a la función cumplida dentro de ese enjambre de relaciones que los antiguos denominaron «mundo olímpico». Para él, el politeísmo plasma en diferentes personajes antropomórficos y, por tanto, individuales, un único poder, exhibiéndolo desde distintas perspectivas, estrictamente necesarias para completar lo absoluto en su aspecto sensible. Aunque las figuras participen de la divinidad omnímoda, en el fondo de cada una de ellas se encuentra la *absolutidad* indivisa, si bien sintetizada ya con la limitación. Precisamente, ahí reside su atractivo, en

¹ *Primer Programa de un sistema del idealismo alemán*, en Hegel, G. W. F., *Escritos de juventud*, FCE, México, 1978, p. 220, tr. propia.

esos defectos que humanizan una perfección que, de mostrarse toda entera, resultaría avasalladora para los particulares o vacía y abismal para el entendimiento. La falta dibuja el perfil de cada efigie, establece la diferencia con los demás dioses y, a la vez, la liga a ellos, pues la ausencia de una cualidad determinada se complementa y equilibra con su presencia en los otros. Así, mientras Atenea es el arquetipo de la sabiduría y de la fuerza, privada de la ternura femenina, Hera representa el poder con dulce encanto, pero sin sabiduría. En cuanto forma de lo absoluto, el límite sirve como fuente de juego y diversión, ya que en sí mismo es mera nulidad que no resta nada a la esencia.

Ciertamente, el origen primordial del mundo olímpico se halla en el caos, pero el reino de Zeus nace en la medida en que los seres formidables y aterradores, los monstruos aberrantes, como titanes, cíclopes o gigantes de cien brazos, son definitivamente vencidos y se impone el orden delimitado de la armonía. A partir de semejante restricción de lo absoluto, Schelling interpreta la jerarquía olímpica desde su propio sistema filosófico, mostrando cómo los conceptos están contenidos unos en otros y cómo surgen unos de otros, pues los dioses no son sino ideas intuitas realmente. Por ejemplo, Zeus constituye el punto absoluto de indiferencia, elevado por encima de toda divergencia. Junto a él —remedando el relato del Evangelio de san Juan— se encuentra el Logos, esto es, la absoluta sabiduría encarnada en la diosa Atenea, que el rey del Olimpo extrae de su cabeza cual si fuera su imagen reflejada. Los rasgos se van separando en los diversos dioses creando parejas duales, como Ares y Afrodita, y atendiendo siempre a la ley de la belleza, que es la de la medida. Eso hace que en la mitología puedan aparecer personajes repugnantes, siempre y cuando habiten en la Tierra, fuera del Olimpo, como sátiros y faunos, híbridos de animales y

hombres, igual que el minotauro, las esfinges, las sirenas o las gorgonas. Finalmente, el círculo divino se cierra con los principios soterrados de lo informe y la indiferencia: el agua, personificada en Poseidón, y el magma o el hierro candente, en el rey del inframundo, donde habitan los muertos, Hades. Conocido como Júpiter de Estigia, «señor de la noche o de la gravedad», esa potencia que todo lo atrae eliminando distancias, es la contrapartida intraterrena del luminoso Zeus, lanzador de rayos. Entre ambos se extiende el mundo ideal y el mundo real, una naturaleza cuyas fuerzas fueron divinizadas por los griegos, desde el viento a los arroyos, desde las piedras a los animales.

No hay duda de que, a pesar de semejante racionalización, lo mítico resultaba caótico en su inicio y, si conseguía sostenerse era —como dijo A. W. Schlegel—, debido a la armonía interna y a su consistencia poética. Precisamente, su hermano Friedrich, el otro promotor de la nueva mitología, acentuó la necesidad de entrar en el caos primigenio y abrirse a los poderes míticos del origen mediante herramientas distintas a la razón, como el presentimiento, el sueño, la adivinación o el éxtasis báquico:

Pues el comienzo de toda poesía es dejar suspenso el curso y las leyes de la razón racionalmente pensante y trasladarlo al bello desconcierto de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana, del que no conozco símbolo más bello que el variopinto hervidero de los antiguos dioses².

Y así, en su obra *Sobre el estudio de la poesía griega*, reivindicó el culto a Dionisos, en cuanto infinita plenitud de vida

² Schlegel, F., *Conversación sobre la Poesía, Kritische Ausgabe II, op. cit.*, p. 319.

anterior a la separación introducida por la inteligencia. Hijo de Zeus y una mujer mortal, acosado por los celos de Hera y finalmente arrojado a la locura, Dionisos era un dios delirante, que deambulaba por Asia Menor y el norte de África, un peregrino ebrio rodeado de una corte de sátiros y bacantes, rendidos a los placeres orgiásticos. En otras tradiciones, en las cuales aparece como hijo de Perséfone, había sido descuartizado y devorado cuando niño. A ese dios extranjero es a quien Hölderlin invoca en su elegía *Pan y vino* en medio de la noche exenta ya de dioses, por haber abandonado a los hombres dejándoles, sin embargo, los dones del entusiasmo y el desvarío. Se parece al Cristo redentor, el otro dios del pan y del vino. Como él, retornará, liberado ya de la locura, para restituir la solidaridad perdida entre los hombres.

Desde la óptica de estos jóvenes, la religión griega ofrecía un ejemplo perfecto de sus propias ideas. No en vano clamaba Hölderlin con veneración: «¡Grecia bienaventurada! Hogar de todos los dioses». En efecto, la mitología mostraba las pasiones más abominables, pero las recubría de dignidad y hermosura, otorgándoles la posibilidad de comprender los comportamientos humanos sin prejuicios y en profundidad. Y no sólo constituía un modelo de explicación psicológica sino que además unía el panteísmo con el politeísmo, dando sentido a lo individual desde la totalidad sin dejarlo diluir en ella, una combinación que más tarde Karl Christian Krause bautizó con el nombre de panenteísmo.

Sin embargo, el recurso a la mitología clásica no dejaba de ser un anacronismo, cuyo único interés consistía en plantear negativamente, por contraste, la realidad desgarrada del hombre moderno. Así lo había hecho Goethe ya en su juventud a través de dos poemas, *Ganímedes* y *Prometeo*, en los que se apropia de las figuras mitológicas antiguas para mostrar dos rostros opuestos de la actitud de su época ante lo

divino. Del mismo modo lo entendía Schiller, quien criticó el intento de crear una mitología del presente y defendió la actitud reflexiva que convertía la unidad natural de los griegos en un ideal, según atestigua su poema «Los dioses de Grecia»:

arrancados del curso del tiempo, flotan
a salvo en las alturas del Pindo;
lo que ha de vivir inmortal en el canto,
debe perecer en la vida.³

Otros autores, en cambio, más preocupados por sentar las bases culturales para una unidad política nacional, procuraron eludir las importaciones artificiales y rehabilitar la mitología nórdica o germánica, apoyándose en un imaginario que brotase de la lengua del propio pueblo y su peculiar manera de pensar. Esto es lo que sostiene Herder en su ensayo *Iduna o la manzana del rejuvenecimiento*, un alegato a favor de la pluralidad de las mitologías, donde se reconoce el valor intrínseco de cada una de ellas así como su eficacia para una educación popular. Más allá de la crítica de Schiller, quien publicó dicho texto en su revista *Las horas*, denunció el peligro de manipulación que subyace en el intento de coaligar el genio poético con la estrategia política y recomendó la retirada de los poetas del campo del mundo real, lo cierto es que ésta fue la tendencia que más se prolongó en el tiempo, alcanzando su punto culminante con el rescate wagneriano de la saga de los nibelungos. La admiración por lo griego pronto cedió su lugar a las tradiciones populares que, aliadas con el cristianismo, resucitaron las leyendas medievales desde la primera generación de románticos en Alemania, con

³ Schiller, F., «Los dioses de Grecia», en *Poesía filosófica* (tr. D. Innerarity), Hiperión, Madrid, 1998, p. 23.

Wackenroder, Tieck o Novalis. Finalmente, el romanticismo inglés reforzó tal tendencia hasta llegar a lo gótico, con lo cual no sólo se rescató la arquitectura correspondiente sino el ambiente que ella genera, esa atmósfera de sombras y luces veladas por vidrieras coloridas, de misterios ocultos tras abruptas escaleras helicoidales, recovecos y pasadizos, cuando no de explícitas bestias mitológicas y diversas imágenes del mal agazapadas en gárgolas y otros detalles escultóricos.

Pero lo que no se puede dejar de recalcar es que la gran aportación del romanticismo en este tema se la debemos a Schelling. Consiste en haber vinculado los dioses mitológicos con una ontología estética, que indagó el paso desde lo absoluto a las ideas, lo cual le permitió explicar la génesis tanto del universo real como del arte, partiendo de un único proceso de representación con direcciones diferentes. De esta manera, Schelling no sólo dio lugar a la teoría romántica del símbolo, que aún en nuestros días utilizan la mayoría de los artistas, aunque desconozcan su autoría, sino que, al aplicar dichas orientaciones a la historia del arte como si se tratara de morfemas culturales, elaboró una explicación de las distintas etapas de la historia del arte.

Comencemos, pues, por el principio. El primer problema que se presenta a la hora de fundamentar un panteísmo como el del sistema de la identidad radica en explicar el nexo que lo absoluto mantiene con la pluralidad. Cuando la relación de lo uno con lo múltiple se entiende como si este último estuviese contenido en la totalidad, siendo una parte de ella, simplemente se desnaturaliza lo absoluto y se lo transforma en una suma de finitudes. La participación no puede ser cuantitativa ni concebirse como un simple desprendimiento. Los infinitos seriales, del estilo del conjunto de los números naturales o la representación del espacio y del tiempo, inevitablemente conducen a contrasentidos se-

mejantes a los planteados por Zenón de Elea en las paradojas de la flecha o de Aquiles y la tortuga. Obviamente, la época había abordado ya esta cuestión en el marco de los estudios sobre el sistema de Spinoza, a la hora de esclarecer el tránsito de la sustancia a los modos. De lo que se trataba también entonces era de evitar el determinismo y defender la libertad individual.

En efecto, Herder intervino en la polémica entre Jacobi y Mendelssohn sobre la doctrina de Spinoza, representando de algún modo también a Goethe, en 1787 con su obra titulada *Dios: algunas conversaciones* y en ella dio una explicación filosófica de cómo es posible pensar un panteísmo que defiende la individualidad. Cuando se dice que Dios está en todas partes, no se afirma con ello que sea divisible, porque esto supondría convertirlo en una serie ilimitada de cosas finitas, en una suma de relatividades, que conduciría forzosamente al ateísmo y al más craso materialismo. No se alude a un dios externo que contenga dentro de sí lo creado sino al revés: a un dios espiritual e inmanente a lo finito, presente en su totalidad en cada uno de los seres, como si el autor de la creación hubiese dejado su marca indeleble en la obra igual que lo hace un artista. Esas huellas evocan una eternidad que no puede confundirse con una duración perpetua que incluya dentro de sí al tiempo terreno. No es la temporalidad lo que unifica a la creación, mucho menos el espacio y las relaciones externas que genera, es la presencia en la materia de fuerzas eficientes interconectadas, vestigios de un poder único que aún pervive en la obra creada y que, en su entrelazamiento, remiten a un sistema orgánico, en función del cual todas las piezas adquieren sentido y armonía. En cada forma, limitación o manifestación se revela lo divino mismo.

Este razonamiento quedó confirmado por Goethe, quien lo había utilizado con anterioridad, en su *Estudio sobre la pintura*

de 1784-1785, para explicar que lo absoluto no puede disgregarse en los distintos seres particulares, puesto que, de ser así, se transformaría en una serie de carencias y no de dones. Decía entonces:

Todas las existencias limitadas son en lo infinito; sin embargo, no son partes del infinito, sino que más bien participan de lo infinito.⁴

No dejaba muy claro de qué tipo de participación estaba hablando, aunque, en un principio, era evidente que se refería a la teoría platónica de las ideas y su relación con las cosas. El rechazo a la dispersión de lo infinito en la pluralidad de lo existente hacía pensar asimismo que, para él, lo absoluto se concentraba en cada ser finito como si fuera un rayo de luz al atravesar una lente de aumento. Años después, en el *Ensayo de explicar la metamorfosis de las plantas* de 1790, afirmaba que en los nudos de los vegetales (sea en una semilla, un brote o un capullo) se encuentran condensados los futuros órganos del espécimen. La concentración (*Zusammenziehung*) de la totalidad del ejemplar en el germen permitía comprender su futuro desarrollo y transformaciones, es decir que servía para elucidar el paso de la unidad a la multiplicidad, entendido como un despliegue donde se fragua la diferenciación a través del tiempo. Finalmente, Goethe terminó por extender semejante funcionamiento desde el ámbito vegetal a toda la vida orgánica. Así, su morfología se sostenía sobre dos principios, el de contracción (*Kontraktion*) o convergencia y el de expansión (*Ausdehnung*) o crecimiento, que formaban los arquetipos (*Typus* o *Urformen*), afectando al conjunto de la

⁴ Goethe, J. W., *Sämtliche Werke*. (hg. Engelhardt & Wenzel, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1989), Sección I, tomo 25, p. 14.

Gott-Natur (Naturaleza-Dios) De este modo, la explicación del origen del mundo en Goethe adquiriría una notable semejanza con la Cábala de Isaac Luria, bien conocida por él. A la hora de plantear la creación, el místico judío partía del *Tsim Tsum*, pues Dios sólo crea algo al reducir esa energía suya que todo lo llena, contrayéndose y dejando un espacio ideal para lo finito. La presencia en la ausencia constituiría la huella en los seres vivos de una creación hecha desde la nada. Y en esto, tanto el literato como el filósofo coincidían.

Está claro que las tesis utilizadas por Herder y Goethe para rehusar los infinitos seriales proceden, por un lado, de la mística judía y, por otro, de una concepción orgánica del universo. Los mismos argumentos vuelven a aparecer en la sección II de la *Filosofía del Arte* de Schelling, en un pasaje que será canónico para la estética romántica. Allí se construye la materia del arte, que es la mitología, o sea, que se deducen las formas particulares que están en lo absoluto mismo y pueden definirse asimismo como ideas sensibilizadas o como dioses. En ese contexto, se explica el camino de la unidad a la multiplicidad no como creación, participación, emanación o mero desgajamiento sino como contracción de lo absoluto.

En el párrafo 26 de la *Filosofía del arte*, Schelling pretende probar que:

... en lo absoluto todas las cosas particulares sólo están verdaderamente separadas y son verdaderamente una, de manera que cada una es en sí el universo, cada una es el todo absoluto.⁵

Evidentemente, el absoluto del que habla no es cuantitativo, porque el número resultaría contradictorio con él. No estriba en una serie infinita, ya que ésta representaría una

⁵ Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, op. cit., pp. 72 y s.

suma de finitudes, es decir, una repetición potenciada de la limitación, divisible a su vez hasta el infinito. Por el contrario, lo absoluto ha de ser puramente cualitativo, energía o fuerza con dos direcciones opuestas, una de expansión y otra de inhibición, una de afirmación y otra de negación, lo cual hace que el ser aparezca siempre bajo una forma, que se manifiesta siguiendo cierta trayectoria. Eso mismo —podríamos decir— ocurre con el agua. Abandonada a su propio fluir, resulta informe, pura potencialidad o contenido, adoptando la figura de aquello que la contiene sin que su esencia se vea afectada. También la metáfora platónica del sol puede servir para comprender este paso de lo absoluto a la multiplicidad. La irradiación se realiza cuando el astro concentra su poder en cada rayo y, en esa contracción, su energía no se pierde sino que se transforma. Al dejar espacio a lo creado, puede transferirle luz y vida. De igual modo, lo absoluto se contrae todo entero en un punto, en una perspectiva única dentro de la cual puede atisbarse el universo entero y eso es, justamente, una idea/dios. Pero el bastión de luz no está solo. En realidad, es una estrella en una nube estelar, porque la frontera que lo define a su vez lo separa de múltiples puntos de luz que se distinguen entre sí para componer entre todos el mundo eidético u olímpico. De este modo, puede decir Schelling que lo absoluto es «la forma de todas las formas». Cada una contiene a todas las demás, componiendo una red especular que refleja en los particulares su completa identidad con el todo. Al final, igual que sucede en Goethe, en Herder y también en Schiller, el universo en su conjunto es belleza y forma supremas. Pero, dado que se ha restaurado la infinitud en la finitud reconociéndose la presencia de lo absoluto incluso en la carencia, en el mal y en la negación, como si se tratara de una chispa luminosa que destella en las profundidades sombrías, el orbe completo de las formas, el

cosmos, es en realidad el caos, recubierto por el débil velo de la belleza que emana de la individualidad y de lo sensible⁶.

Esto hace que la naturaleza de las ideas sea esencialmente sintética y, por tanto, estética. De aquí se deducen todos los caracteres que Schelling atribuye a los dioses. Situados por encima de la ética, no se puede decir de ellos que sean ni morales ni inmorales sino absolutamente bienaventurados. Colocados más allá de toda lógica, no son objeto ni de entendimiento ni de razón y, por tanto, han de comprenderse con la fantasía, que intuye externamente el producto de la síntesis de la imaginación, la proyecta y la representa en el arte. Habitantes de un mundo fantástico, sólo cobran una existencia poética independiente en la medida en que todos juntos, sin discriminaciones ni impedimentos, forman parte de una totalidad. Por ese motivo, su relación de dependencia recíproca sólo puede ser expresada como generación o teogonía, ya que ésta es la única clase de subordinación en que lo dependiente se mantiene absoluto en sí. En consecuencia, las dos notas de una auténtica mitología son la universalidad y la infinitud.

Ahora bien, el hecho de que Schelling proclame que los dioses equivalen a ideas nos descubre que considera los procesos de creación de realidad semejantes a los de ejecución de obras de arte. Ambos constituyen representaciones, porque —según decía Hölderlin— «*la vida es un sueño de los dioses*». Del mismo modo, no sólo el mundo de la cultura sino también el de la naturaleza le parece al filósofo un reflejo (*Gegenbild*) de lo absoluto, o la irradiación de una identidad que se concreta en los conceptos eternos, por la cual

⁶ Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, op. cit., pp. 146 y s. En este pasaje, Schelling cita y comenta un texto de Schiller perteneciente al ensayo *Sobre lo sublime*.

ellos son, a su vez, una imagen concentrada (*Ineinsbildung*) de todo el universo desde una circunstancia singular. La actividad imaginaria es la encargada de integrar lo que aparentemente se ha desprendido de la totalidad. Gracias a su trabajo oscilatorio, consigue conciliar los aspectos opuestos, tales como lo general y lo particular, lo subjetivo y lo objetivo. En este asunto, Schelling profundiza en la línea de investigación abierta por Karl Philipp Moritz en su *Teoría de los dioses o poemas mitológicos de los antiguos* de 1791, donde sostiene que la mitología es el lenguaje de la fantasía, un poder ligado a la función de simbolización y, en particular, a la imaginación poética. Contrasta estas teorías con las de Goethe sobre la alegoría y finalmente concluye que existen tres formas de utilizar la imaginación: el esquema, la alegoría y el símbolo, siendo este último momento la síntesis de los dos anteriores. Así, dice en su *Filosofía del arte*:

Esquematismo es aquella representación en la que lo general significa lo particular o en la que lo particular es intuido mediante lo general. En cambio, aquella representación en la que lo particular significa lo general o en la que lo general es intuido mediante lo particular es alegórica. La síntesis de ambas, en la que ni lo general significa lo particular ni lo particular significa lo general sino que ambos son absolutamente uno, es lo simbólico. Estos tres modos distintos de representar tienen en común que son posibles sólo por la imaginación y son formas de la misma, si bien el tercero es exclusivamente la forma absoluta.⁷

Como puede apreciarse, se mantiene aquí el cometido que Kant había atribuido al esquema: establecer un procedimiento cognoscitivo mediante el cual se aplican categorías

⁷ Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, op. cit., p. 70.

del intelecto a datos sensibles para sortear su irracionalidad y poder pensarlos. Su resultado es un juicio. Precisamente, si atendemos al efecto —o sea, al enunciado—, se comprueba que dicha aplicación consiste en incorporar el individuo a una ley o absorberlo en una clase, en subsumir el sujeto al predicado, es decir, que nunca se puede expresar lo particular si no es a través de lo general. Lo alegórico también aparece en el lenguaje, sobre todo, cuando lo utilizamos expresiva y no denotativamente, como sucede en el arte. En esa coyuntura, la alusión inmediata se hace a lo individual, pero con esto se pretende apuntar a un significado que lo trasciende, a un concepto. Finalmente, en el símbolo se combinan las dos direcciones, de modo que se produce una unión del ser y el significado. De hecho, Schelling no emplea la palabra *Symbol* para referirse a este tercer movimiento complejo, pues en aquella época mentaba objetos religiosos cuya correspondencia ideal podía resultar arbitraria y, en cualquier caso, definitivamente cerrada. En cambio, él usa la palabra *Sinnbild*, que literalmente significa imagen con sentido. Y esta unidad del símbolo con lo simbolizado le permite afirmar que los dioses son lo que significan, es decir, arquetipos que, a semejanza de los personajes literarios, han de mantener todas sus características individuales, porque ellas resultan indicativas de su esencia. Precisamente por eso, pueden ser materia artística.

Mientras la alegoría es un recurso mental de traslación de un significado a otra esfera y que, una vez en ella, permanece estático, el símbolo constituye un proceso dinámico que realiza una constante oscilación entre lo finito y lo infinito porque, partiendo de un componente, recorre las relaciones que éste mantiene con todos los demás sin sellar el recorrido con una síntesis definitiva. Representa el reto a lo inefable que emana de las profundidades inconscientes y se apoya

en la libre asociación. De ahí, las inagotables interpretaciones que sugiere una verdadera obra de arte. En conclusión, dado que el símbolo no se puede separar de aquello que significa, sirve para expresar una ontología estética pluralista cuya perspectiva coloca al artista por encima de los juicios morales incitándole a ahondar en las razones de cada visión particular. Esta teoría del símbolo se incorporó a la poesía francesa gracias a la vinculación de Baudelaire con el pensamiento de Swedenborg, a pesar de que las investigaciones del místico sueco —cuyos escritos también eran conocidos por Schelling— se mantuvieron en exclusiva dentro del ámbito de la religión. Finalmente desembocó en el simbolismo de Mallarmé.

Como si esto fuera poco, Schelling no se limitó a crear una nueva teoría del símbolo sino que la aplicó a la historia de la cultura con el fin de comprender cuáles podían ser las tareas y las metas estéticas que debían proponerse sus contemporáneos, a la luz de la aportación realizada por la antigüedad y la modernidad. Así, construyó una filosofía de la historia donde las épocas están delineadas a partir del predominio de un modo determinado de representar, como si estas distintas direcciones de la imaginación fueran morfemas culturales, que si bien podrían aplicarse universalmente, le sirven en la *Filosofía del arte* para dar una explicación parcial y hacer un diagnóstico de la cultura europea. En gran medida, esa parcialidad ancla en la profunda admiración que el filósofo —igual que muchos de los hombres de su tiempo— sentía por la cultura clásica. En consecuencia, Schelling presenta la antigüedad como un modelo de excelencia, lo cual le fuerza a admitir que «la poesía griega es absoluta y, como punto de indiferencia, no tiene oposición fuera de ella».

Ciertamente, desde el punto de vista de la esencia, los antiguos consiguieron la síntesis más perfecta de lo finito y lo infi-

nito, ya que utilizaron como materia poética la mitología, que es simbólica. Sin embargo, desde el punto de vista formal, procedieron siguiendo la dirección propia del esquema, pues plasmaron lo eterno directamente en lo finito. Al divinizar el mundo, la finitud, la limitación, la medida, se transformó en ley básica de la cultura griega, lo cual les permitió asumir una visión realista. Su punto de partida fue lo infinito concreto, sintetizado ya en lo finito (las ideas, los dioses), o la totalidad del universo que se circunscribe en un límite determinado cerrándose sobre sí misma. De este modo, lo finito se convirtió en lugar de manifestación de lo absoluto, produciéndose una síntesis ingenua, objetiva o natural, previa a cualquier toma de conciencia de la escisión en la unidad originaria. Por esta razón, Schelling pudo declarar que el realismo propio de la poesía griega reproduce la dinámica interna del reino de la naturaleza, donde lo finito parece dominante pero sólo lo es en la medida en que contiene en sí lo absoluto. Su dinámica consiste en hacer prevalecer el sentido del límite en la perfección, esquivando la dispersión hacia un infinito externo y haciéndolo inmanente, interior a lo finito. A resultas de estos principios, la cultura griega se desarrolló orgánicamente sin establecer una separación clara entre religión, política, arte, conformando una totalidad en la que los miembros, las partes, eran expresión del todo. Precisamente, el predominio excesivo de lo universal, de lo público sobre lo privado, fue para Schelling lo que terminó por ahogar la creatividad griega, convirtiéndose en el pilar fundamental sobre el que se asentó la cultura romana, la cual supo desarrollar lo público al máximo hasta culminar en un imperio universal con el que concluyó definitivamente la época antigua.

Mientras hubo un equilibrio, el reino de la cultura fue un «asunto de especie» y no de individuos encadenados a las circunstancias o a las vicisitudes temporales. Y esto afectó

a la religión en un doble aspecto. Por una parte, los dioses griegos, en cuanto que presentaban lo divino mismo bajo la forma de la limitación, eran dioses de la naturaleza, sustraídos del tiempo, reinando en la eternidad del ser y gozando de una bienaventuranza ajena a la moralidad o inmoralidad de sus acciones. Por otra parte, la religión griega se volvió un asunto colectivo. De hecho, jamás fue transmitida por profetas a quienes se hiciera una revelación. Como dice Schelling, prescindió de ser histórica porque se trataba de una religión poética. Incluso el vate que la transmitió, Homero, fue un individuo universal, en el cual vivía la especie entera (de acuerdo con la etimología de la palabra *hómeros*, i.e. idéntico). Por eso mismo, Schelling ve en él lo absolutamente primero y originario en las artes discursivas.

El mundo moderno comenzó con la fractura de esa unidad primaria, cuando la realidad, que era vivida por el griego como naturaleza, mutó en un lugar de disociación. Este alejamiento de lo natural fue paralelo en el ámbito político al derrumbe del Imperio romano y su disolución en manos de los bárbaros, cuyas invasiones son interpretadas por Schelling como un gran movimiento inevitable de la naturaleza que, igual que un huracán o una migración de aves, se une al espíritu universal de la historia enviando hacia el escenario desde donde se rige el destino mundial los relevos para construir la nueva etapa, una vez agotado el espíritu que alimentaba a la antigüedad. Así, la poesía moderna se funda en la conciencia de separación entre lo finito y lo infinito, en el descubrimiento de que lo divino se ha retirado de la naturaleza, de ahí que recalque tanto el sentido de lo individual y subjetivo. Una vez ultimada la escisión, ésta puede remontarse mediante dos caminos: disolviendo lo particular en lo universal, que es lo que pretende la mística, o subordinando lo particular a lo universal por la elevación de lo finito a lo infinito en un

acercamiento paulatino, que es la vía seguida por la poesía moderna, en la cual la unidad se siente como reunificación y, por tanto, como aspiración hacia un infinito que se concibe superior a lo finito separado, inestable, contingente, caído y ansioso de ser redimido.

La figura de Cristo marcó «la cumbre y el final del mundo antiguo». Por una parte, expresa el momento de máxima divinización de la naturaleza en tanto que Dios se encarna en un cuerpo que, como el humano, constituye el punto culminante de la evolución natural. Pero, por otra parte, en cuanto que Jesucristo no es aceptado como un símbolo dentro del imaginario de los pueblos cristianos sino reconocido como una persona histórica, como un fenómeno pasajero e irrepetible, su figura humana es convertida en una representación de lo finito por lo infinito, en una alegoría que apunta hacia lo ideal, en la cual lo contingente sólo tiene valor si alude o significa lo eterno, pero él mismo no lo es. En efecto, para Schelling, Cristo bajó al mundo terreno no para gozar de él y mantenerse en él sino para que su lado humano sufriera miserias, dolores y oprobios hasta ser aniquilado y transfigurado mediante la resurrección, que lo sacó del planeta y lo trasladó a un mundo espiritual. En verdad, éste es el contenido fundamental de su mensaje, el anuncio de la llegada del reino del espíritu, el «de lo infinito, donde todas las cosas se identifican», el lugar donde se encontrará la paz y la auténtica felicidad. Mientras que los dioses mitológicos estaban por encima del bien y del mal, el dios cristiano se eleva como garante de una moral que genera dolor y sufrimiento. Ni siquiera la figura de la Virgen María podría considerarse como un símbolo de la naturaleza y del poder creador del cual surgen todas las cosas. Por el contrario, su maternidad queda reducida a una relación moral en la que priman el padecimiento y la humildad.

Con el cristianismo, pues, el individuo se desgajó definitivamente de la totalidad divina del cosmos, de la eternidad repetitiva que imponen los ciclos naturales, para hacerse histórico. Tras la caída, aspira a la salvación mediante la acción libre, buscando la perfección de la perdida unidad con lo infinito. El mundo —como diría Marcuse— se torna bidimensional, fracturado en dos reinos: el ideal y el real. Y así, de la mano del Salvador venido de Oriente, el principio idealista se abrió paso en la cultura para construir una nueva concepción del universo. Frente al cosmos antiguo, cerrado sobre sí mismo conformando la totalidad armónica de la naturaleza, en la que habitan tanto los hombres como los dioses, y en donde reinan el ser, la necesidad, la simultaneidad y la inmutabilidad, la cultura moderna hizo del universo un todo infinito y, por tanto, abierto, sin límite, cuyo lado humano es el reino de la historia, donde imperan la acción, la libertad, la sucesión y el cambio, un reino donde ya no hay lugar para el destino, en tanto fuerza natural ciega que domina la vida de los hombres y los dioses, sino sólo para la Providencia, para una inteligencia superior que guía el decurso histórico según el plan de creación y salvación. Este mundo humano, surgido del divino, terminará al final de los tiempos cuando desemboque en él, pero, en ese intermedio que constituye el curso de la modernidad, los dos se mantienen separados, salvo cuando lo espiritual interviene en lo sensible, como «una absolutidad percibida desde el punto de vista empírico, que cae en la finitud sin tener por ello una relación con el tiempo». Entonces se produce el milagro, impensable en el cosmos griego, donde lo divino no era un acontecimiento excepcional porque estaba derramado en la totalidad de la naturaleza.

De tal cosmovisión nació una estructura ética distinta de la anterior. Los valores antiguos se fundaban en principios

masculinos. Eran virtudes heroicas, como el coraje, el orgullo o la rebeldía, signos aristocráticos con los que puede identificarse todo un pueblo. Las nuevas virtudes, en cambio, se basaron en principios femeninos, ya que son suaves y piadosas, como la piedad, la obediencia y el amor. Desde este punto de vista, Schelling sostiene que el mundo antiguo se decantó por lo sublime, mientras que el mundo moderno lo hizo por la belleza, «se entrega de forma incondicional a lo inconmensurable» hasta dejarse absorber por él. Precisamente por este motivo, porque la individualidad desprendida del todo es demasiado débil para enfrentarse a lo infinito y no puede sino abandonarse a él so pena de ser aniquilada, lo definitorio de la religión moderna frente a la antigua es su incapacidad para ser mitológica. Schelling considera que el único personaje que se sustrae a esta regla del cristianismo es Lucifer, pues, a diferencia de los demás ángeles, que son indiferenciados, tiene belleza sensible e individualidad. Su rebelión y expulsión del reino celestial se presenta como una explicación cosmogónica con la cual se inicia la historia del mundo como lucha incesante entre la luz y la sombra, entre el bien y el mal. Y esta interpretación tiene especial relevancia sobre todo si se considera el desarrollo posterior de la misma a partir del *Tratado sobre la esencia de la libertad humana*. Además, Schelling cita como historias mitológicas las hagiografías, siempre y cuando sean narraciones de milagros.

Por contraste con la propensión de la mitología a plasmar la unidad de lo finito y lo infinito en la naturaleza, externamente, el cristianismo buscó tal coincidencia dentro del sujeto como intuición interior. Y por ese motivo, desde el inicio debió luchar contra su tendencia irrefrenable hacia la mística, que amenazaba con la fusión del yo en lo absoluto. Si se hubiese abandonado a tal predisposición, ésta habría terminado por diluir la religión en filosofía, como ocurrió con

muchos credos orientales. Consiguió enfrentarla eliminando todo aquello que no pudiera tener una validez histórica universal. Primero, anclándose en el sustrato realista del judaísmo y adquiriendo una orientación democrática y un carácter popular, luego oponiéndose unánimemente a la irrupción de movimientos filosóficos como la gnosis y, finalmente, considerando a los propios místicos cristianos «como desviados, cuando no como apóstatas». Si el cristianismo tuvo éxito en este empeño y consiguió evitar que el principio idealista lo disolviese en filosofía, fue porque, apoyándose en su índole histórica, confirió a las acciones humanas la máxima importancia. Por su propia naturaleza, no podía ser ni una mística ni una mitología y, por tanto, sólo le quedó la vía de transformar la acción en símbolo, si bien, hay que decir con Schelling, que éste es el camino particular que emprendió el catolicismo. La conversión simbólica de la acción se realizó desde el principio en el culto, en los sacramentos como el bautismo y la comunión, por lo cual el servicio religioso se convirtió en una auténtica «obra de arte viviente, un drama espiritual del que participa cada miembro», que con el correr del tiempo se cubrió de trajes magníficos y se rodeó de escenarios majestuosos. Pero además, el cristianismo, dada su orientación popular y su vocación católica, universal, se vio obligado a acogerlo todo admitiendo el sincretismo religioso y a plasmar su mensaje en lo sensible para hacerlo más accesible, con lo que tardó poco tiempo en convertir todas sus obras y acciones públicas en símbolo, dándose un cuerpo visible, que fue la iglesia, plasmación del reino de Dios en la tierra. Puesto que la comunidad cristiana representaba el mundo divino de las ideas a través de la acción, reprodujo en su cuerpo visible las relaciones entre ellas estableciendo la jerarquía eclesiástica. En este punto, Schelling rechaza claramente la postura de Lutero que, después de haber pro-

clamado el sacerdocio universal y abolido las jerarquías de la Iglesia romana, otorgó la misión de arbitrar la fe y organizar el culto al poder temporal, ordenando a los cristianos una obediencia absoluta a la autoridad secular y, en consecuencia, convirtiendo el Estado en supuesto símbolo de Dios en la tierra. Lamentablemente, el Estado fue incapaz de realizar dicha función, porque todavía no se había configurado en una síntesis orgánica que respetara la libertad individual de los ciudadanos conciliándola con los intereses generales. De esta forma, «sólo el catolicismo vivió en un mundo mitológico» y, únicamente en su ámbito, la cultura moderna pudo conseguir la superación plena de la subjetividad escindida intentando una síntesis del principio realista y el idealista, como ocurre, por ejemplo, en la tragedia con Calderón. Por lo demás, el arte, a pesar de ser esencialmente simbólico cuando alcanza las cotas de la genialidad, siguió en la época moderna el camino de la dispersión que impone la contraposición de la subjetividad finita frente a lo infinito.

En la Parte especial de la *Filosofía del arte*, Schelling intenta mostrar esta interpretación aplicándola al desarrollo de cada una de las artes particulares con mayor o menor fortuna, según el conocimiento que tiene de ellas, siendo en la explicación de la poesía donde mejor logra su objetivo. Así, la modernidad estética se caracteriza por buscar un discurso subjetivo que refleja lo pasajero e incorpora los sentimientos personales, a la vez que los personajes poéticos se instalan en el cambio y el devenir, donde la adecuación con lo absoluto sólo representa un momento transitorio, siendo la poesía romántica culminación de esta línea. La búsqueda de la libertad formal es también específica de este período, relacionándose además con un afán de originalidad que repercute tanto sobre la materia como sobre el propio poeta, quien ya no es el representante de la especie que plasma lo arquetípico

sino sólo un individuo que pretende comunicar sus experiencias personales o convertir su obra en modelo para los demás, con lo cual la praxis poética sirve como camino para que lo individual se aproxime a lo general. De este modo, surgen nuevas especies literarias específicamente modernas, como la novela o el idilio, mientras que la tragedia adquiere con Shakespeare una inflexión propia, porque, gracias a él, la necesidad, representada antes en la naturaleza bajo la máscara del destino, se vuelve subjetiva y se convierte en pasión irrefrenable que genera, uno tras otro, un torbellino de crímenes. Así, desde el punto de vista formal el arte moderno tiende a lo sublime, a lo sentimental y a la manera, mientras que el arte clásico busca la belleza, lo ingenuo y el estilo.

Pero las épocas, hemos dicho, se configuran por el predominio de un elemento de los dos que componen la oposición fundamental, que es la de infinito-finito, pero nunca se basan en la desaparición de uno de ellos. Así es posible detectar rastros de lo infinito en la época antigua y rastros de finitud en la época moderna. Schelling sitúa el nacimiento del elemento infinito en la cultura griega en la época del «republicanismo naciente [...], contemporáneo [...] del origen del arte lírico y de la tragedia», considerándolo una preocupación posthomérica, ajena a los tiempos arcaicos. No deja de ser sintomática esta clara indicación histórica, pues este momento ha sido considerado clave en la vida del pueblo griego. En el ámbito político supone el ascenso de nuevas clases sociales al gobierno con el consecuente deterioro y final quiebra de la polis, es decir, con la destrucción de un mundo que, por su autonomía y organicidad, se consideraba en cierto sentido reflejo del cosmos. En el caso de la lírica, con su nacimiento se expresa la aparición de una nueva imagen de hombre. Se abandona el ideal heroico, para ensalzar valores directamente ligados a la vida afectiva del individuo

y sometidos a las vicisitudes de la existencia humana, como los placeres, las emociones, el amor, la bondad, la juventud o la belleza física. Estos valores suponen una experiencia del tiempo que ya no cuadra con la idea de la renovación periódica y regular del universo y que hacen tomar conciencia de una temporalidad propiamente humana que huye sin retorno, un flujo móvil, cambiante e irreversible, en el que el poeta se siente inmerso y arrastrado hacia la fatalidad final de la muerte que orienta todo el recorrido. Finalmente, el nacimiento de la tragedia con Esquilo supone la separación de un individuo, quien se convertirá en protagonista a partir del coro dionisiaco, que originalmente era el artífice del dítirambo. Los ejemplos señalados ponen en evidencia que el infinito serial o de expansión hace su aparición en la medida en que desde la totalidad absoluta de la vida, en la que se interpenetran perfectamente naturaleza y espíritu, se desgaja la subjetividad individual introduciendo la conciencia de la separación y el conflicto o, al menos, el contraste con la totalidad de la que se ha recortado.

Schelling indica que estos elementos vinculados a lo infinito, los caracteres idealistas, fueron apartados de la cultura realista griega marginándolos en sectas y convirtiéndolos en misterios. Si la tendencia general de la cultura griega era que la revelación de lo divino se daba en la naturaleza, en lo real, es lógico que, en contraposición, lo ideal se hiciera secreto y reservado a unos pocos elegidos. De dichas sectas nació la filosofía, «cuyo comienzo siempre es el concepto de lo infinito» y cuyas primeras manifestaciones se aprecian en la poesía mística, en los cantos órficos y en los poemas de Museo y Epiménides. En este sentido, la filosofía resulta ser una manifestación idealista vinculada a los misterios, algo así como una planta exótica en la cultura griega, originaria de Oriente —por cierto, la misma procedencia que Schelling otorga al

cristianismo—. De hecho, piensa que los orientales no consiguieron la perfecta compenetración de lo finito y lo infinito y por eso, siguiendo el principio idealista, simbolizaron lo finito con lo infinito y terminaron por trasladar el mundo suprasensible o intelectual a la naturaleza. Y precisamente por eso, se los puede interpretar como contrapunto de los griegos. Esto le permite explicar, de un modo arbitrario, si bien no exento de imaginación, que la literatura oriental es esencialmente alegórica, y considerarla expresión del mundo vegetal. Lo mismo vale para el conjunto de la cultura asiática (por ejemplo, en los arabescos y en la arquitectura), pues para él la planta es la presencia de la alegoría en la naturaleza, la individualidad que se niega a sí misma señalando a la especie, ya que todas sus fuerzas se dirigen a la reproducción. Finalmente, en el parágrafo 112 de la *Filosofía del arte*, dedicado a las artes plásticas, presenta la sorprendente teoría de que, dadas las similitudes entre la arquitectura gótica y la oriental, aquélla tiene su origen no en los pueblos godos sino en los sarracenos, que la introdujeron en Europa a través de España.

Del mismo modo, también pueden seguirse los rastros del principio realista a lo largo de la modernidad. Si lo característico de esta época es que en ella lo ideal se revela, especialmente en la acción moral de los hombres, es lógico que, en contrapartida, lo real se recluya y la naturaleza se vuelva misterio y secreto. Como es obvio, no se hace aquí una referencia explícita al desarrollo de las ciencias naturales en los tiempos modernos, pues en realidad éste se produjo por obra de una razón que ya estaba separada de la naturaleza y únicamente podía alcanzarla desde fuera, pensándola a partir de una causalidad mecánica y de una visión meramente cuantitativa. Precisamente, para Schelling la ciencia moderna ocultó el verdadero corazón de la naturaleza: su finalidad

y su organicidad. Por ello, sólo fue capaz de describir y explicar una naturaleza muerta. Mientras tanto, la verdadera esencia del reino natural se hizo secreta y sólo se desveló ante grupos reducidos, marginados de la ciencia oficial, bajo la forma de la astrología y de la magia, que se sustentaban en la afinidad entre espíritu y materia, «a través de una armonía preestablecida, gracias a la identidad absoluta de todas las cosas».

La presencia soterrada pero inextinguible del principio opuesto al dominante en cada época indica la necesidad de que ambos alcancen una síntesis definitiva, con la que se inaugurará una nueva era histórica. El inicio de dicha etapa supone, por una parte, la superación de la modernidad, basada en el individualismo, en una conciencia clausurada dentro de sí, sin mediación externa y vinculada al entendimiento, pero, por otra parte, implica una vuelta de la humanidad a los valores del mundo antiguo tras haber realizado y asumido la experiencia de la completa separación de la conciencia respecto de la naturaleza. Por consiguiente, esta propuesta de superación de la modernidad exige trascender el subjetivismo protestante y crear una nueva mitología, para la cual el catolicismo será un elemento ineludible, porque supo mediar la individualidad y lo absoluto con el sacerdocio y con la construcción de una iglesia que es símbolo de la divinidad en la tierra. Esta reivindicación del catolicismo es compartida con otros románticos de primera generación. Se encuentra también en Novalis, cuyo *Himnos a la noche* colocan a la Virgen María como la principal mediadora, en Friedrich Schlegel, convertido a esa religión en 1808, en Ludwig Tieck, traductor del *Quijote* y exaltador de la Edad Media, e incluso en el Hegel de la *Fenomenología del espíritu*, donde presenta a la iglesia católica como el momento de superación de la conciencia desdichada y el anticipo de la figura de la

razón. Sin embargo, es dudoso que esta recuperación, hecha en tiempos de desencantamiento del mundo, sea algo más que una postura estética, inoperante en la realidad política. En el caso de Schelling, el catolicismo sólo puede servir como ejemplo para la constitución de una comunidad socio-política cohesionada por una religión sensible. No podrá ser, pues, el único elemento que entre en la creación de la nueva mitología, ya que la posmodernidad deberá efectuar la síntesis de la visión griega y la cristiana, logrando que la manifestación sucesiva de lo divino en el tiempo se vuelva simultánea, haciendo que los dioses de la historia se conviertan en dioses de la naturaleza, fundiendo el politeísmo al monoteísmo y, con ello, la pluralidad de la sensibilidad y la imaginación a la unidad del corazón y de la razón.

Esta es la estrofa final del «gran poema que está meditando el espíritu universal», donde se expresará el retorno del universo hecho jirones a la unión de la naturaleza y la historia, del ser y la acción, del principio real y el ideal. Según Schelling, la ejecución de esta etapa se encuentra indefinidamente lejana, pero se presiente en el intento de construcción de la nueva mitología, para la cual la física especulativa, la filosofía de la naturaleza, puede ofrecer la materia y ser punto de partida. Como ha ocurrido en la antigüedad, también la mitología del futuro se gestará y se fijará en la epopeya, siendo obra de toda la época y no sólo de un individuo. Es de esperar entonces la aparición de un nuevo Homero, con toda la carga simbólica que posee esta figura como aglutinador de un pueblo y poeta ciego, pero iluminado. Y así la síntesis definitiva tendrá que volver al origen después de haber recorrido todos los matices de la escisión. Como dice Schelling, «lo último es Homero puro».

7. El hombre microcosmos, el universo *macroánthropos*

Como era de esperar, los románticos no se limitaron a criticar a la razón ilustrada por construir mediante inducción un universo mecánico, en el cual la libertad y lo individual desaparecían fagocitados por las leyes científicas. Por una parte, se dedicaron a hacer una loa a la naturaleza y a promover una vida en unión con el medioambiente desde una actitud pacífica, no defensiva ni depredadora, con el objetivo de habitarla como si tratara de una casa y no resguardándose de ella, como si se fuera la intemperie. Un ejemplo de esta clase de comportamiento es la novela de Tieck *Las peregrinaciones de Franz Stembald*, que adquirió gran trascendencia en la época y donde aparecían descripciones líricas de un modo de sentir y vivir lo natural dentro de una atmósfera poética. Pero, por otra parte, trataron de fundamentar estas vivencias en la afinidad de la naturaleza con el hombre mismo y con la inteligencia, señalando su carácter divino, espiritual, y liberándola —según dice Hiperión— «en todas partes cada vez más de la grosera materia». Así, del mismo modo en que, por el lado del Yo, dicho pensamiento culminó en una filosofía del arte, paralelamente concluyó, por el lado de la cosa, en una filosofía de la naturaleza, a la que Schelling llamó física especulativa, debido a que constituía una visión a priori del mundo natural y no una consideración empírica, cuyo método no partía de la experimentación sino de la proyección de categorías subjetivas sobre el objeto, para comprobar luego que los hechos se adaptaban perfectamente a sus ideas. Estos dos saberes fueron realmente las mayores aportaciones epistémicas del romanticismo. Y, a pesar de que la filosofía de la naturaleza fue desprestigiada por la ciencia positivista y

mantenida muy a raya por las instituciones oficiales a lo largo de los dos siglos posteriores a su aparición, no se puede negar que, durante ese tiempo, sirvió de fuente de inspiración para muchos descubrimientos, desde la teoría de la evolución al electromagnetismo. Hoy en día, una vez superado el paradigma mecánico y lineal de causalidad, sus planteamientos se aproximan cada vez más a las explicaciones de la ciencia en el ámbito de la biología y del comportamiento de la materia tanto a nivel subatómico como al de la física estelar. Pero además, después de que la razón técnica e instrumental hubiese alcanzado el máximo provecho sustentable de lo que la rodeaba, la actividad humana comenzó a destruir los ecosistemas, alterando la climatología de la Tierra y provocando todo tipo de fenómenos destructivos, hasta el punto de que ya se habla de un intervalo geológico llamado antropoceno. Como resultado de esta situación de emergencia global, ha habido un aumento del interés —tanto por parte de los ecologistas como de los científicos— acerca de la posible contribución que la concepción romántica del universo podría aportar en semejante coyuntura, incluso para una pedagogía de las nuevas generaciones, ya que su principio fundamental consiste en comportarse respetuosamente, sin avasallar el entorno.

Para alcanzar esta nueva visión de la naturaleza, la filosofía romántica hundió sus raíces en la física presocrática, recuperó el pensamiento renacentista —todavía muy ligado al hermetismo, a las concepciones mágicas del universo y a la alquimia—, indagó en ciertas ideas de la *Monadología* de Leibniz que apuntaban a la biología como ciencia fundacional, y terminó apoyándose en el trabajo innovador de cantidad de antropólogos, médicos, biólogos, químicos y físicos entre los que podríamos mencionar a Blumenbach, Kilmeyer, Brown, Camper, Buffon, Linneo, Bonnet, Cuvier, Eschenmeyer, Galvani, Haller o Wrisberg. Los grandes

pioneros en este campo fueron, sin duda, Herder y Goethe, quienes leyeron juntos la *Ética* de Spinoza y, basándose en la idea de la unidad divina de la naturaleza (*deus sive natura*), sugirieron que el mundo se había ido transformando desde esa entidad viviente primigenia hasta alcanzar su aspecto actual. Pioneros, pues, que anticiparon la teoría de la evolución, si bien interpretando la naturaleza desde la perspectiva del arte y la historicidad, es decir, desde una postura —en cierto sentido— opuesta al materialismo spinozista.

Sobre todo, en el caso de Herder, quien intentó conciliar en su visión del universo el panteísmo y el teísmo, ya que era un pastor protestante. Para él, Dios se encuentra en la naturaleza de un modo parecido a como la huella del artista está presente en su obra. Es responsable de la creación de fuerzas internas, que nosotros conocemos únicamente a través de sus efectos, así como de las normas que rigen su desarrollo. Por lo tanto, resulta evidente que ha impreso una cierta dirección al mundo creado, dejando libre el momento y la determinación del impulso para elevarse de nivel. En cualquier caso, la creación misma es antropocéntrica. El hombre aparece como la coronación de un movimiento creador que, a partir de dichas fuerzas, recorre toda la naturaleza desde el reino mineral, evolucionando a través de las distintas especies vegetales y animales en un encadenamiento ascendente. El mismo proceso se reproduce en el ser humano porque el niño atraviesa en el vientre de la madre por todos los estadios biológicos que preceden a su especie y nace sin alcanzar una formación definitiva. Tiene instintos, como los demás animales, pero los ejerce de una manera más delicada. Y esta falta de completitud, esta precariedad, constituye el reverso de su libertad obligándolo a desarrollar la razón, una capacidad de origen natural, producto de una fuerza genética que, al alcanzar una cota determinada, vuelve sobre sí —como si

girara los ojos hacia dentro— y se hace contemplativa. En efecto, la anatomía del hombre hizo posible la existencia de esta facultad gracias al bipedismo y la postura erguida que lo acompaña. Durante el proceso de hominización, se produjeron las modificaciones corporales necesarias para que el animal, apegado a la tierra y esclavizado a ella por la posición cuadrúpeda, se elevara hasta convertirse en el «primer libertado de la creación». Su mirada pudo entonces dirigirse hacia el cielo y tornar en derredor, permitiéndole vincularse al reino de los ideales superiores y a su propio entorno, en especial a sus congéneres, convertido ya en un ser social. Éste sería —según Herder— el significado etimológico del término *ánthropos* en griego, una lengua en la cual el sustantivo «idea» está relacionado con el verbo «ver», es decir, con la necesidad de desplegar una distancia entre el espíritu y la materia, el sujeto y el objeto, para que el primero pueda comprender al segundo:

Mira, pues hacia el cielo, ¡oh, hombre!, y alégrate estremecido de tu inmenso privilegio, que el Creador del mundo asoció a un principio tan sencillo: tu figura erguida. Si anduvieras agachado como un animal, si tu cabeza estuviese formada para la boca y la nariz, precisamente en la dirección que implica el devorar, y tu estructura ordenada hacia allí, ¿dónde estaría tu más alta fuerza espiritual, imagen de la divinidad, invisiblemente depositada en ti?¹

Pero la actitud de Herder es dogmática y confunde todavía filosofía y religión. En efecto, del mismo modo que el desarrollo de la naturaleza tiene su cumbre en el hombre,

¹ *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* I. 4.1, en *Antropología e Historia* (tr. V. López-Domínguez), UCM, Madrid, 2002, p. 85.

el devenir de la historia culmina —para él— en el reino de los cielos, por lo que los seres humanos sólo son considerados como eslabones que unen la naturaleza con un mundo completamente espiritual. Por el contrario, los filósofos románticos, que conocían muy bien a Kant, se acercaron a la naturaleza desde una perspectiva trascendental, haciendo un uso crítico de la analogía. Por ejemplo, en las *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*, Schelling define su pensamiento como un empirismo superior depurado ya por el filtro de la *Crítica de la razón pura*. Eso significa que rechaza la idea de que haya cosas en sí independientes de nosotros y considera que el mundo real es siempre subjetivo, un todo semántico o un conjunto ordenado según leyes del actuar y del pensar. Está claro que, a través del uso del método dinámico —con el cual los fenómenos se explican a partir de los elementos originarios de la materia en general—, esta filosofía pretende mostrar las condiciones de posibilidad por las que el mundo adquiere sentido para nosotros. Como resultado, dice Schelling en el *Primer proyecto de un sistema de la filosofía de la naturaleza*:

El filósofo de la naturaleza trata a la naturaleza como el filósofo trascendental al Yo. Por tanto, la naturaleza misma es para él algo incondicionado. Pero esto no es posible si no eliminamos el ser objetivo en la naturaleza. El ser objetivo es en la filosofía de la naturaleza tan poco originario como en la filosofía trascendental.²

En definitiva, frente a la ciencia de la época, que veía en la naturaleza un mecanismo muerto compuesto de cosas aisladas y clausuradas en sí mismas que sólo mantienen una relación externa entre ellas, los románticos buscaron el principio

² Schelling, F. W. J., SW II, p. 12 nota.

de unidad que las sustenta a todas, para lo cual pretendían despertar al espíritu dormido que las habita, devolviendo el alma del mundo a la vida. No se trata sólo de que cada parte refleje la totalidad como si fuera un microcosmos que actúa en función de ésta, sino de que el universo es un *macroánthropos*, donde «el hombre es un sol y los planetas son sus sentidos»³. Desde ese centro que ilumina desvelando contornos y otorgando significado, la naturaleza se figura a sí misma en cuanto poesía inconsciente del espíritu. Convertirla en sujeto implica pensarla en actividad, como una energía totalmente libre y espontánea en un proceso de creación inagotable (la *natura naturans* en Spinoza), sin dejar que el movimiento se anquilose ni el constante fluir se solidifique en sus productos (*natura naturata*). Aplicarle la categoría de causalidad sería esclavizarla a un momento anterior, a un antecedente que la condiciona y a un pasado que ya murió. Si se quiere asegurar su libertad, hay que hacerla apuntar hacia el futuro. Igual que la acción humana, debe dirigirse a un fin, a una meta. En suma, la naturaleza tiene que ser teleológica. Y eso supone también que ha de pensarse como un organismo, que actúa con cierta intención, aunque no sea deliberada ni consciente, como un cuerpo universal donde todos los órganos funcionan en relación al propósito general del mismo, que consiste en mantenerse con vida, pero no de cualquier manera ni a cualquier precio, sino desarrollando todas sus capacidades, evitando la atrofia y asegurando así la supervivencia:

La continua y constante marcha de la naturaleza hacia la organización delata con suficiente claridad un vivo impulso que, por así decirlo, luchando con la materia bruta, ya vence, ya sucumbe,

³ *Novalis Schriften*, III, pp. 59, 286, 459, 516, 669; IV, p. 323.

7. El hombre microcosmos, el universo macroánthropos

ya la horada en una forma libre, ya en otra más limitada. Es el espíritu universal de la naturaleza el que paulatinamente conforma la materia bruta a su manera. Desde el liquen, donde casi es imperceptible la huella de la organización, hasta la noble figura que parece haberse quitado las cadenas de la materia, domina uno y el mismo impulso que se esfuerza por trabajar según uno y el mismo ideal de finalidad, expresar hasta lo infinito uno y el mismo modelo originario: la pura forma de nuestro espíritu.

[...] La gradación de las organizaciones y el tránsito de la naturaleza inanimada a la naturaleza viva delata con toda claridad una fuerza productiva que se desarrolla sólo progresivamente hasta la completa libertad.⁴

De las bellas artes, fue la pintura la que mejor supo representar el carácter subjetivo, animado e ideal, de la naturaleza, a pesar de que, en su *Filosofía del arte*, Schelling despreciase la paisajística por considerarla un reflejo de estadios vitales inferiores, una reproducción de lo que se encuentra por debajo de la animalidad y de la figura humana. Sorprende su falta de sensibilidad para juzgar este género pictórico, en el cual los románticos fueron auténticos maestros, y que poco tiene de mimético y mucho de expresivo. De hecho, ellos pintaron una naturaleza humanizada, saturada de emociones, inquieta, en estado de movimiento o de desequilibrio, a veces sugiriendo una fuerza larvada que está a punto de desatarse y otras, mostrándola abiertamente, por ejemplo, en el mar azotado por las tormentas. Sabemos incluso que algunos de los artistas del grupo de Dresde, como Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich, conocían la reflexión sobre la naturaleza de Schelling y creyeron plasmar en sus

⁴ Schelling, F. W. J., *Tratados para el esclarecimiento del idealismo de la Doctrina de la ciencia*, SW I, p. 311.

cuadros muchas de sus ideas. Es fácil comprobarlo al contemplar esos fondos místicos de Friedrich, donde la escisión del horizonte se diluye entre brumas anunciando el absoluto de la indiferencia, o dejando traslucir una luminosidad que parece emanar desde el abismo, como si un principio ciego se asomase desde el oscuro fondo originario. Pero tampoco es de extrañar este rechazo de Schelling porque, desde el punto de vista de sus gustos personales, era un clásico que prefería la nitidez de la figura o de la forma por encima de la imprecisión de la niebla, el desorden de las ruinas y los fragmentos, o la atmósfera sombría de los cementerios. Después de todo, si hay algo que lo define en esta época, es su afán por construir sistemas, por organizar el caos, y, en tal sentido, sus preferencias se adecuan mejor a las de un filósofo idealista que a las de un romántico.

En esta cuestión, Schelling se distingue claramente de Novalis, cuya filosofía de la naturaleza se caracteriza por la dispersión. Ello no sólo se debe a que lo que hoy conocemos con el nombre de *Enciclopedia* sea una obra inconclusa sino a que no está fundada en la voluntad de construir un sistema partiendo de un principio único. Por el contrario, en ella Novalis procede fragmentariamente, desde las partes hacia la totalidad. En cambio, la filosofía de la naturaleza de Schelling, pese a tener una dirección opuesta a la filosofía trascendental —pues explica la «*prehistoria de la conciencia*» y, por tanto, se inicia con el objeto hasta poner todas las condiciones materiales para la aparición del sujeto—, comparte con aquélla el punto de partida. Sólo hay un único principio: la acción absoluta, que presenta dos direcciones opuestas: centrífuga y centrípeta, a las cuales Schelling denomina fuerza expansiva y fuerza inhibitoria. La unidad del fundamento permite explicar la correspondencia entre la serie de desarrollos objetivos y subjetivos o —de acuerdo con la expre-

sión de Spinoza— el paralelismo entre el *ordo rerum* y el *ordo idearum*, pues también en el Yo existen dos direcciones en su actividad: la real y la ideal. Así, todos los procesos del sujeto, como la autoconciencia, la sensación o la imaginación, tienen su correlato en el mundo físico. El sistema es unitario, orgánico, y nada hay fuera de la actividad libre que pueda obstaculizarla. En definitiva, cualquier restricción constituye una autolimitación. Y ahí reside la originalidad del sistema, en esa manera unitaria de presentar la inmanencia de lo infinito en lo finito. Esto es así, aunque uno se vea tentado a pensar que estamos ante un esquema bipolar, ante una dualidad de fuerzas antagónicas, parecidas a las utilizadas por Kant en los *Principios metafísicos de la ciencia natural* con el nombre de atracción y repulsión, cuyo antecedente más remoto se encuentra en los dos motores de Empédocles: Amor y Odio. Y, sin embargo, el monismo no evita que en la visión holística que Schelling tiene de la naturaleza haya contradicciones y que se ofrezcan distintas versiones para explicar el mismo proceso o fenómeno.

La duplicidad dinámica sirve para explicar la génesis de la materia, haciéndole perder el carácter de sustrato que le otorgaban las ciencias de aquella época. Ha dejado de ser pasiva e impenetrable para resolverse en un conjunto de energías opuestas, en un juego de fuerzas en equilibrio que, al romperse y volver a estabilizarse, forman los distintos productos del universo. En *Sobre el alma del mundo* —la obra de Schelling cuyo título rememora un poema de Goethe— se presenta el origen cósmico de una manera parecida a como lo hace la actual teoría del *Big Bang*. El mundo habría surgido a partir de una masa inicial altamente contraída —quizás simplemente un punto— en la que se perdió equilibrio y unidad, produciéndose una explosión que separó los factores antagónicos, conservando, sin embargo, su comunidad

en la oposición. Los atributos esenciales de esta tremenda energía creadora de la naturaleza serían la luz, principio de lo infinito, y su contrario, la gravedad, principio de la finitud. El agua se presentaría como síntesis de ambos, siendo la materia misma en su pureza, porque en ella estaría presente el primer vestigio de la identidad originaria. Ciertamente, esto último no es discutible, en el sentido de que en el agua se ha localizado el inicio real de la vida orgánica:

Pero la conjunción absoluta de la gravedad y de la esencia de la luz es la misma naturaleza propiamente productiva y creadora, con respecto a la cual se comportan como meros atributos, si bien esenciales. De ella surge todo lo que en conjunto nos llena la idea de realidad de la existencia.

En el reino de la gravedad, como huella de este tercer vínculo, de la identidad misma, está aquello en lo cual se presenta la forma originaria de la materia en su máxima pureza, el agua, lo más excelso de las cosas, de lo que surge toda productividad y a la cual vuelve. De la gravedad como principio de finitud le viene su capacidad para convertirse en gotas, de la luz, el que también en ella la parte sea como el todo.⁵

El fenómeno más elemental del universo, presente en todos los seres y cosas aunque seamos incapaces de percibirlo, es el magnetismo, de ahí que constituya la primera categoría de la física inorgánica. Supone para la naturaleza lo mismo que la autoconciencia para el Yo, porque es el momento en que la fuerza expansiva vuelve sobre sí misma, convertida en fuerza inhibitoria, y atrae hacia el núcleo del que ha salido aquello que hubiese conseguido alcanzar. A nivel espacial, representa a la longitud. El segundo momento, la

⁵ Schelling, F. W. J., *Sobre el alma del mundo*, SW I, p. 440.

electricidad, corresponde a la separación de estas fuerzas, que ya no proceden de un único y mismo punto sino de dos extremos opuestos, como sucede con la sensación, donde sujeto y objeto aparecen enfrentados. Genera la dimensión de la anchura, ya que Schelling está pensando en la electricidad estática, que se transmite en superficie. No obstante, maravilla esa magistral intuición de conectar el fenómeno eléctrico con el magnetismo, porque, mucho después, las usinas hidroeléctricas utilizaron el mismo principio, haciendo girar el imán gracias a la fuerza que imprime la caída del agua en la turbina y disociando el esquema magnético en dos polos: positivo y negativo. Finalmente, las dos fuerzas opuestas se unen en el proceso químico —o el llamado galvanismo, en honor a Luigi Galvani—, una síntesis similar a la que en el plano espiritual se produce a través de la imaginación productiva, que reúne lo subjetivo con lo objetivo. Con ella queda deducida la dimensión de la profundidad, pues la integración se efectúa bajo la forma de distintas sustancias, que sólo llegarán a mezclarse si las fuerzas opuestas actúan en el interior de los cuerpos. Pero también la materia queda preparada para dar su gran paso hacia la cumbre del mundo natural: el organismo, considerado el producto más completo y perfecto del universo por su capacidad de interactuar con el entorno externo e interiorizarlo. Y esto, gracias a la excitabilidad, propiedad descubierta por el médico John Brown, cuya causa se encuentra en un estímulo que, en última instancia, remite a la materia inerte.

Las categorías de la física orgánica no desplazan a las anteriores sino que son sus potenciaciones; en consecuencia, también reflejan los procesos subjetivos vistos hasta aquí. La excitabilidad se desarrolla en tres momentos, que no forman estratos biológicos separados. Por el contrario, varias de estas funciones pueden conjugarse en un mismo ser vivo. La

sensibilidad, paralela a la autoconciencia y al magnetismo, consiste simplemente en la salida desde el ser orgánico de una actividad que se transforma en pasividad. Es el poder de recepción y puede encontrarse difuminado por todo el cuerpo sin tener una localización concreta, como en los protozoos, o estar adscrito a un órgano determinado, como los cinco sentidos en los animales superiores. Con la admisión del estímulo se da una perturbación en el estado de quietud y equilibrio de las fuerzas del organismo y, como resultado, surge una respuesta, que implica un mayor grado de objetivación y exteriorización de lo vivo, porque en este proceso él se distingue y enfrenta a su entorno. Finalmente, se produce la síntesis entre lo interior y lo exterior a través de la fuerza de producción o impulso de formación (*Bildungstrieb*). La palabra había sido inventada por el médico y antropólogo Blumenbach y, en cierta manera, en ella resonaba la idea de libertad, porque no se refería a un instinto sino a una pulsión (*Trieb*), término utilizado por Fichte para explicar la génesis de la vida ética. Su tarea consiste en exteriorizar las funciones de los organismos, mantener su unidad e identidad hasta el desarrollo completo, momento en el que se transforma en fuerza reproductora, trascendiendo a los individuos para asegurar la pervivencia de la especie. Es el poder orgánico general de transformación o asimilación del entorno, donde convergen actividades tan diferentes como la nutrición, la secreción, el crecimiento, la construcción de nidos o la reproducción, siendo esta última capacidad la más perfecta, especialmente cuando se realiza en su forma superior, a través de la dualidad sexual, donde se reencuentran las dos direcciones de la actividad originaria.

Semejante gradación alcanza su nivel más elevado cuando la inteligencia se siente satisfecha de poder reconocerse y esto ocurre en el cuerpo humano. Precisamente, la base del

sentimiento de salud es la transparencia y concordancia entre el cuerpo y la inteligencia. Así, la enfermedad no resulta sólo de un desarreglo al nivel de la materia sino del rechazo parcial de una parte del organismo por la inteligencia. Como consecuencia, el suicidio y, en general, la muerte, serían la negación consciente o inconsciente a reconocer la propia imagen en el cuerpo. Y de esta manera, se anticipan algunas de las tesis propias del psicoanálisis.

Sin duda, las especulaciones de Schelling en torno a la naturaleza son fascinantes por su originalidad y, sobre todo, por esa pericia suya para situarlas dentro de un esquema geométrico que avanza imparable hacia la meta. Pero quizás esa misma vocación ordenadora, definitoria del idealismo, ahoga la sorpresa que cualquier romántico habría aspirado a producir. Ciertamente, en la medida en que uno conoce los principios básicos de esta especulación, resulta fácil predecir los siguientes pasos. Ya no parece ser una aproximación a la naturaleza hecha desde el arte, debido a que reposa en el supuesto de que hay una única manera correcta de comprenderla. Las intuiciones geniales dejan de ser imprevisibles y quedan anquilosadas entre simetrías y triplicidades. En efecto, Goethe, quien, además de ser un teórico, había practicado la ciencia —por ejemplo, en el Jardín botánico de Jena—, rechazaba la expresión «sistema natural» por contradictoria y reconocía que el acercamiento a la naturaleza depende de las propias inclinaciones fundamentales, según el grado en que se empleen las facultades, sea el pensamiento, la imaginación o la intuición activa. La admisión de innumerables puntos de vista adecuados a distintos fines: utilizar, conocer, observar o integrar lo aprendido en una totalidad, expone al riesgo de las proyecciones subjetivas pero, una vez superado, la visión más íntima es, para él, la más comprensiva:

La naturaleza no tiene sistema, tiene, es, vida y secuencia desde un centro desconocido hasta un límite no reconocible. Por eso, la observación de la naturaleza no tiene límites. Se puede proceder dividiéndola en sus más mínimos detalles o en su conjunto, siguiendo el rastro a lo ancho y a lo alto.⁶

Novalis era de la misma opinión, aunque utilizase la expresión «sistema natural» y compartiera muchas ideas y denominaciones usadas también por Schelling. A diferencia de éste, se interesó más por cuestiones de geología y de orictognosis, la ciencia dedicada al estudio de los minerales y los fósiles, porque, siguiendo la tradición familiar, estudió minería y hacia allí decantó su vida profesional, vinculándose a las minas de sal de Weissenfels. Esta mayor proximidad a la práctica científica lo llevó a declarar que nociones como las de materia, flogisto, oxígeno, gas o energía pertenecen a una física lógica que nada sabe de materias concretas, sino que, «audaz y obstinada, irrumpe en el caos del mundo, creando sus propias ordenaciones». Y, aunque sintió una gran admiración por las matemáticas, hasta el punto de afirmar que son la clave de la vida más elevada, nunca sucumbió ante la seducción de construir un sistema axiomático. Su percepción siempre fue estética, por eso se refería a una poética o una gramática de las matemáticas y, a la inversa, a una matemática de la poesía o de la historia. Incluso escribió unos fragmentos matemáticos, pero para recordarnos que ellas son el verdadero elemento del mago y que, en su pureza, constituyen una religión a la cual se llega a través de una teofanía. Sus notas y aforismos resultan intrigantes por las expresiones inesperadas, a la vez concluyentes y abruptas, que

⁶ Goethe, J. W., *Goethe y la ciencia. Antología de los escritos científicos de Goethe* (tr. C. Forlea y E. de Arpe), Siruela, Madrid, 2002, p. 62.

7. *El hombre microcosmos, el universo macroánthropos*

describen con humor e ironía, con ese ingenio del que sólo pueden hacer gala los artistas. Pero las asociaciones sobre las que se fundan no son arbitrarias. Tienen sentido y constituyen una búsqueda de la verdad, a pesar de hacerlo al margen del sistema. Veamos algunos:

Los cuerpos son pensamientos precipitados y arrojados al espacio.

El espacio es tiempo permanente, el tiempo es espacio fluido.

¿Será la física en sentido estricto la política de las ciencias naturales? Tomía — química — química tómica — química química. — Física.

¿No juega Dios y también la naturaleza? Teoría del juego. Juegos sagrados. Pura teoría del juego — común — y superior. Teoría aplicada de los juegos.

El mundo es un pensamiento cautivo. Cuando algo se consolida, los pensamientos se liberan. Cuando algo se disocia, los pensamientos quedan atados.⁷

El deseo de Novalis de superar la escisión, su afán de totalidad es tal que se deja imbuir por un cabal misticismo de la naturaleza para el que cada uno de los seres, con sus distintas competencias, es necesario. Incluso lo insignificante, lo malo, lo irrisorio, la excepción se transmutan para representar a la divinidad. De ahí que el conocimiento del mundo natural sea infinito, un pozo sin fondo. Pero no sólo por el

⁷ Novalis, *La Enciclopedia. Notas y fragmentos* (tr. F. Montes), Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, pp. 120, 118, 126, 80 y 76 respectivamente.

contenido, sino también por la perspectiva, que es individual. Dice el poeta:

Un individuo incompleto tendrá un sistema natural incompleto
— cuyo síntoma es un continuo anhelo, una insatisfacción, una
laguna — una ausencia de límite.⁸

Y dado que el hombre integrado que pregonaba Schiller es sólo un ideal, una propuesta aún por desarrollar, no existe ningún individuo realmente completo ni una única visión de la naturaleza válida universalmente sino retazos contemplados desde las distintas atalayas de cada circunstancia peculiar. Como ocurre con las auténticas obras de arte, que no pueden ser falsadas pese a que aparezcan otras que traten el mismo tema, cada concepción natural tiene valor de verdad porque es sentida así por quien la piensa, lo cual asegura la posibilidad de seguir indagando y encontrando siempre algo nuevo en ese prodigio inagotable que es el universo. Todas las visiones se complementan, pues lo infinito es capaz de revelarse a través de innumerables facetas. De las obras de Novalis, es en *Los discípulos en Saïs* donde se plasma la más exquisita realización literaria de esta idea, que podría resumirse en la siguiente fórmula: «afirmar que hay una [única] naturaleza es manifestar algo superfluo». A semejanza de una sinfonía, son múltiples las voces que intervienen aquí para explicar la naturaleza sin que ninguna se considere mejor o descuelle sobre las demás. Cada iniciado, cada aprendiz, muestra el encuentro con lo otro de sí desde una óptica propia, desde sus percepciones interiores, por tanto, al final, interpreta el mundo de acuerdo con lo que él es. No tiene que expandir su visión sino concentrarse en ella, contraerse

⁸ *Ibid.*, p. 24.

para dejar espacio a otras imágenes que enriquezcan la suya. La aproximación a lo distinto de sí es un vínculo personal, empático, único y excluyente, una relación de Yo a Tú. Por eso, podemos calificar esta filosofía de la naturaleza de antropocéntrica, pero también de dialógica. Así, en el desvelamiento final de la diosa Isis, el discípulo descubre a su amada o, en otra versión, simplemente halla el reflejo de su propia imagen. En realidad, el amor es lo que completa y devuelve a la unidad perdida: amor a uno mismo que funda y hace posible el amor a los demás. Dice Novalis en el *Borrador general*:

La naturaleza inspira, por así decirlo, al auténtico enamorado y se manifiesta a través de él con mayor perfección — cuanto más armónica sea, respecto a ella, su constitución. El verdadero enamorado de la naturaleza destaca por su habilidad para multiplicar los experimentos, para simplificarlos, combinarlos, analizarlos, romantizarlos y polarizarlos gracias a su espíritu capaz de inventar nuevos experimentos — gracias a su gusto y a su sentido de la naturaleza que le permite seleccionarlos y ordenarlos, gracias a la precisión y a la nitidez de sus observaciones y a su artística, concisa y detallada descripción y exposición de lo observado. Por tanto — Solamente el genio es experimentador.⁹

En el fondo, la energía del universo es una y circula a través de todos sus miembros. Pero hemos olvidado esa unidad, la afinidad entre las partes y su dependencia de la totalidad activa y viviente. La labor fría de la inteligencia y los intereses divergentes derivados de una actitud materialista han ido desgarrándola, y por eso nos sentimos desgajados de ella, como hojas al viento, enfrentados a la intemperie y en constante lucha por sobrevivir. Desde la fragmentarie-

⁹ *Ibid.*, p. 131.

dad de la existencia humana, reclusos en nuestra finitud y hambrientos de infinito, la nostalgia por la unidad perdida se vuelve colosal. Sólo puede ser remediada gracias al encuentro amoroso con los otros trozos escindidos, porque el amor sana las heridas de la separación y con su llamada poética despierta de su sueño a ese espíritu universal que habita en el interior de la naturaleza. Por eso, hay que regresar a la divinidad, recuperar la inocencia perdida, la fe y la confianza en el mundo, para restablecer esa visión totalizadora, capaz de incluir hasta las últimas capas de lo real, de acogernos y devolvernos la alegría.

Sin embargo, este punto de mira optimista se irá enturbiando poco a poco. Los románticos ingleses, igual que los alemanes, se quejan de las relaciones asépticas y distantes que los científicos establecen con su objeto de estudio, porque le quitan toda vida, todo encanto, toda magia a la naturaleza y la desnudan hasta exhibir las tripas de su mecanismo. En su poema «Lamia», Keats se lamenta del desengaño que provoca la visión teórica e intelectualista del mundo en quienes aún se asombran ante esa aureola inexplicable que surge de la belleza natural y que está conectada con la idea de un dios artista. Por ejemplo, con la vulgaridad del experimento repetido infinidad de veces, el milagro del arco iris queda reducido a la ley de Newton sobre la descomposición de la luz al pasar por un prisma, una explicación que —por cierto— tanto Goethe como Schelling habían refutado:

... ¿No vuelan todos los encantos
Al mero toque de la fría filosofía?
Una vez hubo un tremendo arcoíris en el cielo:
Sabemos su urdimbre, su textura; y ya figura
En el insulso catálogo de las cosas triviales.
La filosofía corta alas a los ángeles,

7. *El hombre microcosmos, el universo macroánthropos*

Con la regla y la línea conquista los misterios,
Disipa el aire encantado y a mis gnomos—
Desteje el arcoíris...

También Wordsworth critica la egolatría del espíritu científico de la época, que considera al universo como un espejo que refleja su propia inteligencia y hace de Dios un relojero, constructor y vigilante de un ingenio mecánico:

Verdad la vuestra que no es movimiento
O forma imbuida de funciones vitales, sino un bloque.
Un ídolo de cera os hicisteis,
¡Y lo adoráis!¹⁰

En contraposición a la frialdad del científico racionalista, describe al poeta como un defensor o protector que lleva relación y amor a todas partes, abrazando el conjunto de lo real de una manera plena, desde la integración de todas sus facultades, tanto los sentidos como las emociones y el intelecto, o —según diría Keats poco después— abriéndose al mundo sin restricciones. En consecuencia, en Wordsworth se da una visión panteísta de la naturaleza semejante a la de Novalis y Schelling o —mejor dicho— un panenteísmo, donde, siendo «todo distinto, nada puede ser definido como individualidad absoluta e independiente». El conocimiento del mundo natural consiste en establecer un mutuo servicio entre la comprensión holística y la analítica, la que desciende hasta el detalle, porque la belleza se hace más clara cuando se la piensa como un todo a partir de sus propiedades y poderes constituyentes. Y de este modo, si el sabio quiere evitar

¹⁰ Wordsworth, W., *Preludio* 1850, en *Poetical Works* (ed. Selincourt), Oxford University Press, London, 1970, VIII, p. 320.

convertirse en una criatura débil e infeliz, tiene que ser «un poeta en el alma y un religioso en el corazón». Como puede apreciarse, los principios básicos de la vida y del saber son —para Wordsworth— la colaboración y la reciprocidad, con lo cual se pone de manifiesto que tras su concepción de la naturaleza subyacen unas ideas políticas. Precisamente, a su época temprana, cuando todavía era un revolucionario convencido, pertenece su poesía más idílica, las *Baladas líricas*, en las cuales retrata los paisajes de Lake District. No sólo alaba la hermosura del entorno natural sino que muestra cómo se vive en ese medio rústico y en consonancia con él. El principal objetivo de estos poemas —según escribió en el *Prefacio* de 1802— es escoger situaciones de la vida cotidiana y relatarlas en un lenguaje sencillo, popular, como el usado por la población de la zona, vertiendo a la vez un cierto colorido de la imaginación, por el cual las cosas corrientes se presentan al espíritu con aspecto inusitado. De esta forma, Wordsworth hizo una apuesta por la ingenuidad desde una meditada poesía del *artless*, que supo utilizar con soltura los recursos tradicionales de la lírica inglesa, como el verso blanco. Así, en prueba de su militancia, desfilan por las *Baladas líricas* sujetos políticamente incorrectos para la sociedad de entonces: niños harapientos, vagabundos, locos y otros discapacitados, cuya presencia en los poemas escandalizó tras la publicación de la obra pero que, con el tiempo, preparó el camino hacia una mayor solidaridad social, incentivando la lucha por las grandes reformas sociales. De esta manera, la naturaleza no sólo actúa como fuente para una estética sino para una ética. Y es en este contexto, justamente, donde Wordsworth articula por primera vez la contraposición entre ciudad y aldea para demostrar la necesidad de superar dicha dicotomía.

Obviamente, esto no implica que esconda el antagonismo entre lo urbano y lo rústico sino que intenta conciliarlo

7. *El hombre microcosmos, el universo macroánthropos*

desde una perspectiva más amplia, para la cual la naturaleza es el modelo. De hecho, en *Preludio*, una obra de juventud que sufrió varias revisiones, transmite, al rememorar su residencia en Londres, la experiencia abrumadora, opresiva de la ciudad, que agota el ojo con la multitud agitada, en movimiento, y paradójicamente detiene el curso de las individualidades mediante una aberrante reincidencia, dejándolo paralizado, deshecho en idénticas figuras repetidas por la más completa masificación. No hay duda de que la ciudad hunde al ser humano en la enajenación. Al desproveer de vida, amor y sensibilidad a los objetos, fomenta el deseo humano de controlarlos haciendo surgir una lógica de la acumulación, que genera aislamiento e indiferencia:

Levántate, monstruoso hormiguero, en el llano
De un modo demasiado ajetreado! ¡Fluye ante mí
Caudal sin fin de hombres y movientes cosas!¹¹

Oh, ¡loca confusión!, real epítome
De lo que la urbe poderosa es en sí
Para miles y millones de sus hijos,
Que viven en el incesante torbellino
De objetos vanos, mezclados y reducidos
A una sola identidad, por diferencias
Carentes de ley, significado y fin.¹²

Pero en la misma obra, *Preludio*, también dedica un capítulo al amor retrospectivo a la naturaleza vivido por el poeta desde su infancia en el campo, en sus largas caminatas por las montañas de Cumberland, que despertaron sus sentidos,

¹¹ Wordsworth, W., *Preludio*, en *Poetry Works* VII, p. 259.

¹² *Ibid.*, pp. 291 y s.

obligándolo a salir de la profunda introversión en la que había caído a causa de las desgracias familiares. Entonces, el desasosiego interior sucumbió ante la inmensidad de los parajes y su calma insondable, descubriéndole una amplitud de miras. Así, la apertura a la naturaleza le ayudó a reparar el sentimiento de separación de los demás, el dolor de la pérdida y el consecuente ensimismamiento. Al encontrar una dilatación mental, consiguió dirigir su amor por ella hacia los hombres. De esta vivencia en el ámbito rural, surgieron los momentos de calma y armonía vividos por Wordsworth en la ciudad:

Esto es lo que sentí en el dominio vasto de Londres.
El espíritu de la naturaleza en mí estaba activo;
El alma de la belleza y la vida perdurable
Me concedió su inspiración, y difundía,
A través de miséras líneas y colores, de la presión
De cosas transitorias y autodestructivas,
Calma y ennoblecedora armonía.¹³

Y también de allí nació la idea de reintroducir en la vida enajenada la multiplicidad de interacciones sin mediación, que ofrece la experiencia rural, donde no existe desarraigo sino la convicción de que se goza de una existencia propia en un ámbito en el cual el individuo no se disuelve y donde, gracias a estas conexiones, prima una lógica de la optimización de los recursos y las relaciones.

Claro que, a medida que Wordsworth se fue haciendo más conservador, persuadido de que la revolución era una utopía irrealizable, el optimismo inicial desapareció. Sin ir más lejos, su amigo Coleridge ya planteaba en los poemas

¹³ *Ibid.*, pp. 293 y s.

suyos incluidos en las *Baladas líricas* una fuga de la realidad ante las dificultades irremontables para cambiarla, mientras el poder de lo oscuro dominaba su visión de la naturaleza, volviéndola una encarnación de las fuerzas del mal. Recordemos esos paisajes inhóspitos cubiertos de hielo que aparecen en la «Rima del antiguo marinero», una vez que se rompe la alianza con la naturaleza, después de que el protagonista mata al albatros. Cómo clama que el agua, principio de vida, no es bebible, cómo el mar se va poblando de seres viscosos, infernales, hasta que por fin aparecen las dos letales carabelas de la Muerte. A partir de ahí, el romanticismo oscuro pobló sus novelas de seres terroríficos que medran en la sombra y realizan el mal encarnizadamente. Y el intento de dominar esos poderes —como dijimos al comienzo— hizo desembocar a la narrativa inglesa en el completo desvarío de la razón con la figura del científico loco.

En el ámbito de la filosofía alemana, el pesimismo se impuso decididamente en la segunda generación romántica, como reflejo de una época en la cual se había desvanecido ya toda expectativa de cambio político, tras la invasión de Alemania por parte de las tropas napoleónicas y la restauración del antiguo régimen gracias al Congreso de Viena. Su mayor mentor fue Schopenhauer, quien pensó que la vida es dolor, sufrimiento. Para él, la obra de la razón se reducía a mera ilusión, a la captación de un fenómeno que es simple apariencia, mientras que el verdadero ser consistía en una voluntad irracional, puro deseo animal, desvinculado totalmente de la vida emocional, por lo cual la intersubjetividad armoniosa o solidaria resultaba una empresa imposible. A su vez, los sentimientos básicos de placer y displacer, que incitan incluso a la construcción de la representación, no los ligó al querer, que de suyo es espontáneo y universal, sino a la apetencia, encadenada a las necesidades individuales, al

egoísmo causado por la carencia, por la falta de algo que requiere ser compensado, y que —como bien observaba Hegel en la *Fenomenología*— constituye una afirmación vacía de sí que tiende a destruir lo otro, a consumirlo o a dominarlo sin pasar por una instancia mediadora de universalización (sea racional o puramente afectiva, como la empatía o —en el caso de Schopenhauer— la compasión). De hecho en *El mundo como voluntad y representación* dedica muchos pasajes del Libro II y su Apéndice a ejemplificar no sólo el carácter derivado y secundario del intelecto sino su sometimiento a la voluntad, debido a un constante estado de debilidad frente a ella. En definitiva,

... la inteligencia sólo descansa cuando la voluntad se lo permite. Por sí, se muestra inerte y poco dispuesta al trabajo; una aplicación constante la fatiga hasta embotarla por completo y se agota como una pila eléctrica al cabo de muchas descargas. Por eso, todo trabajo intelectual largo exige pausas y descansos, sin los cuales sobrevendrían el entorpecimiento y la impotencia.

Cualquier perturbación de la voluntad (el hambre o algún otro interés pulsional) afecta su funcionamiento para terminar falseando los resultados. En definitiva, la inteligencia se muestra impotente frente al poder de la voluntad. Como la luna, es incapaz de alumbrar mientras el sol se encuentra en el horizonte. Y, por eso, al final termina siendo engañada: la voluntad le suministra los motivos sin permitirle penetrar en la enmarañada oscuridad de sus determinaciones.

Así, en Schopenhauer, la voluntad de vivir y perpetuarse remite a la máxima necesidad, la del instinto y el deseo. Se trata de una energía que opera desde la oscuridad del inconsciente sometiendo y manipulando a los individuos que creen ser libres y se enfrentan entre sí pensando que secun-

dan intereses divergentes cuando, en realidad, detrás de sus máscaras sólo hay uno y el mismo propósito: el de la voluntad universal y eterna. Como consecuencia, la liberación se obtiene negando la voluntad, mediante el ascetismo. Por eso, desfondado de todo sentido, el mundo se vuelve un absurdo. Ante él, sólo caben dos actitudes honestas: la retirada o la consolación —tal vez la venganza— por el arte y la filosofía, que desteejen la ilusión que vela y disfraza la mísera esclavitud de los mortales.

El cuerpo humano constituye el gozne entre el mundo como voluntad y como representación, de ahí que, además de ser orgánico, tenga una doble articulación. El órgano superior se corresponde con el cerebro, al cual Schopenhauer adscribe la facultad de representación, cuyo dinamismo depende enteramente del cometido de aquél. Eso le permite afirmar que el mundo intuitivo y real es un fenómeno cerebral. A pesar de la plena identificación entre cuerpo y conciencia, éste se manifiesta al sujeto cognoscente como los demás objetos, porque es el lado del querer vuelto hacia el mundo, es decir que se ofrece como una representación subordinada al principio de razón suficiente e incluida en el espacio y el tiempo. Pero es evidente que si el cuerpo constituye el lugar de convergencia de la voluntad con la inteligencia que oculta y disfraza la esencia de lo existente, si el cuerpo mora en el intersticio, en la supuesta brecha entre los dos mundos, es en él mismo donde ha de originarse la visión que refracta la voluntad y crea la apariencia. Como resultado, Schopenhauer afirma que el cerebro produce la inteligencia como epifenómeno. Y precisamente por eso, el cuerpo también abre el acceso al otro lado, a la voluntad, en cuanto que es su expresión inmediata, lo cual se aprecia al considerar introspectivamente cualquier movimiento corporal, incluso aquellos que se consideran involuntarios. En efecto, el cuerpo,

en tanto expresión directa de la voluntad, crea los órganos desde sus propias demandas funcionales:

Las partes del cuerpo han de corresponder plenamente a los deseos fundamentales por los que se manifiesta la voluntad, han de ser la expresión visible de la misma: los dientes, la garganta y el conducto intestinal son el hambre objetivada; los genitales, el instinto sexual objetivado; las manos que asen, los pies veloces, corresponden al afán ya más mediato de la voluntad que representa¹⁴.

En definitiva, el cuerpo es la *via regia* para la comprensión del mundo en su doble aspecto, en tanto fenómeno y en tanto que cosa en sí, porque en realidad pertenece a ambos. Su captación se produce mediante una experiencia vivencial inmediata, que, en cierto sentido, anticipa a ese gusto pastoso e inmediato de sí que reconoce y desconoce a la vez a un naufragio en el absurdo, al cual Sartre llamará «náusea».

Schopenhauer insiste en que se trata de una verdad indeducible e indemostrable para el razonamiento lógico, que sólo puede experimentarse, y por ello constituye el punto de partida, la «auténtica verdad filosófica», es decir, un conocimiento al margen de las cuatro raíces del principio de razón suficiente, ya que, a diferencia de todos los otros juicios, no consiste en una relación de una representación abstracta a otra sino de una representación con algo de lo cual difiere enteramente y que se encuentra al margen de ella, fuera del espacio y el tiempo, esto es, la voluntad. Se trata, por tanto, de una intuición, aunque es evidente que no pertenece a la sensibilidad. La transposición de la experiencia de la volun-

¹⁴ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación* II, cap. XX (tr. E. Ovejero y Maury, Porrúa, México, 1983), p. 97.

tad en uno mismo hacia el exterior, permite comprender a los otros cuerpos y en general al entorno:

Guiados por la analogía de nuestro propio ser, podemos descifrar los demás seres y llegar a la conclusión de que una existencia en sí, independiente del movimiento, es decir, de la representación en el intelecto, sólo se puede concebir como querer, es decir, como voluntad.¹⁵

Y de este modo, Schopenhauer concluye con una filosofía de la naturaleza que hace de los tres reinos expresión del querer universal, muy parecida a la romántica, pero de signo contrario, pues no aspira a la espiritualización de la vida sino a su aniquilación. Una filosofía de la naturaleza donde el hombre no es más que un animal artero y la inteligencia una fábrica de espejismos creada por la voluntad para ponerlo a su servicio.

Con Schopenhauer nos instalamos en un nihilismo, para el que todo carece de valor, cuya máxima radicalidad llegará de la mano de uno de sus seguidores. Se trata de Philipp Mainländer, quien, una vez concluido su libro *Filosofía de la redención* y, en total consonancia con su contenido, puso fin a su vida. Convencido de haber cumplido su misión de dar a conocer la verdad, consideró que había ganado ya el derecho de liberarse de sí y, con ello, también del sufrimiento, que —igual que su maestro— consideraba consustancial con la existencia humana. Su caso contradice la frase de Camus en *El mito de Sísifo*, ésa en que afirma que nunca vio morir a nadie por el argumento ontológico, pues aquí se da el caso de un individuo que creía e intentó demostrar que Dios todavía

¹⁵ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, Apéndice al Libro II, cap. XXII; cf. parágr. 27.

existe en sus ecos agónicos, como avidez de la nada que se trasciende a sí misma, o mejor sería decirlo en pasado: que Dios existió. Y no fue que muriese porque lo mataran los hombres a fuerza de secularización. Para él, Dios se suicidó y, por eso, la filosofía de la redención fundamenta el ateísmo.

Según Mainländer, el origen del universo ha de encontrarse en una unidad simple, desaparecida ya del campo trascendente, imposible de conocer y sólo definible mediante expresiones negativas. No podemos decir que fuese voluntad o espíritu ni tampoco una combinación de ambos, simplemente era. Esta unidad precósmica estalló y su esencia absoluta se transformó en el universo de la multiplicidad, en una suma de fuerzas, de individuos, de opuestos siempre en lucha. Hasta aquí parecería que estamos ante el inicio del universo tal como lo describe Schelling, pero la interpretación de Mainländer es exactamente la contraria. La autodestrucción de Dios fue su primera y única obra. Dios estaba solo y nada existía junto a él, por lo que tampoco había algo fuera que pudiese motivarlo o limitarlo. Era, pues, total y plenamente libre, aunque la única elección que podía realizar fuese la de permanecer tal cual o la de dejar de ser, exterminarse y entrar en la absoluta nada. Podría haberlo hecho de una sola vez y desvanecerse de inmediato, pero su misma esencia, su omnipotencia, se lo impidió. Transitó hacia la nada a través del devenir y la disgregación en un mundo real, cuya ley universal necesariamente habría de ser el debilitamiento siempre creciente de la suma de fuerzas. Así, la voluntad de vivir que manifiestan los seres en los distintos reinos naturales es pura apariencia, son los últimos fragmentos de un dios exhausto, agonizante. Y esto puede comprobarse en la naturaleza a todos sus niveles. Lo que busca la destrucción de lo otro, siembra sufrimiento y termina por agotarse en

la batalla. Lo que crece, envejece. La procreación engendra más dispersión y decadencia. Parece como si el mundo funcionara con una única causa final: la nada, siguiendo lo que Mainländer denomina «teleología del exterminio».

Para terminar ya, a pesar de que el ejemplo que vamos a citar se salga del ámbito lingüístico fijado en este libro, no se puede obviar que este pesimismo radical ante la naturaleza alcanza su mayor cota en la poesía con el romántico italiano Giacomo Leopardi. No sabemos si a causa del resentimiento ante un destino tan poco generoso, que le endilgó una enfermedad deformante: la artritis tuberculosa, colmándolo de dolores e impidiéndole tener una existencia normal, o por obra de una madre fría y autoritaria, quien actuó en su vida como su cancerbera, Leopardi desarrolló un escepticismo total y concluyente. En uno de sus poemas, «Oye Meliso, he de contarte un sueño», dejó una escalofriante imagen onírica sobre la luna, un símbolo que, sin duda, remite a esa figura materna insensible y, a la vez, agobiante. La metáfora de la luna extirpada que, al caer, dejó un hueco en el cielo, representa el derrumbe de la madre naturaleza que crea y acoge, loada entre los románticos alemanes y equiparada por ellos a la noche generatriz. El poeta sustituye esta referencia por la de la naturaleza «madre en el parto y en el querer madras-tra» —que más tarde recogerá Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*—, esa mujer que rechaza al hijo extraño y secretamente ansía su desaparición. Desde luego, resulta imposible establecer con ella una relación de amor, como hacían los discípulos en Sais. Su perfil se dibuja en la temible efigie que aparece en el *Diálogo de la naturaleza con un islandés*, tan gigantesca que podría aplastar a cualquiera de sus creaciones y que cumple sus leyes a través de sus acólitos sin escrúpulos, de manera mecánica, indiferente a que su interlocutor termine siendo devorado por los leones o que un

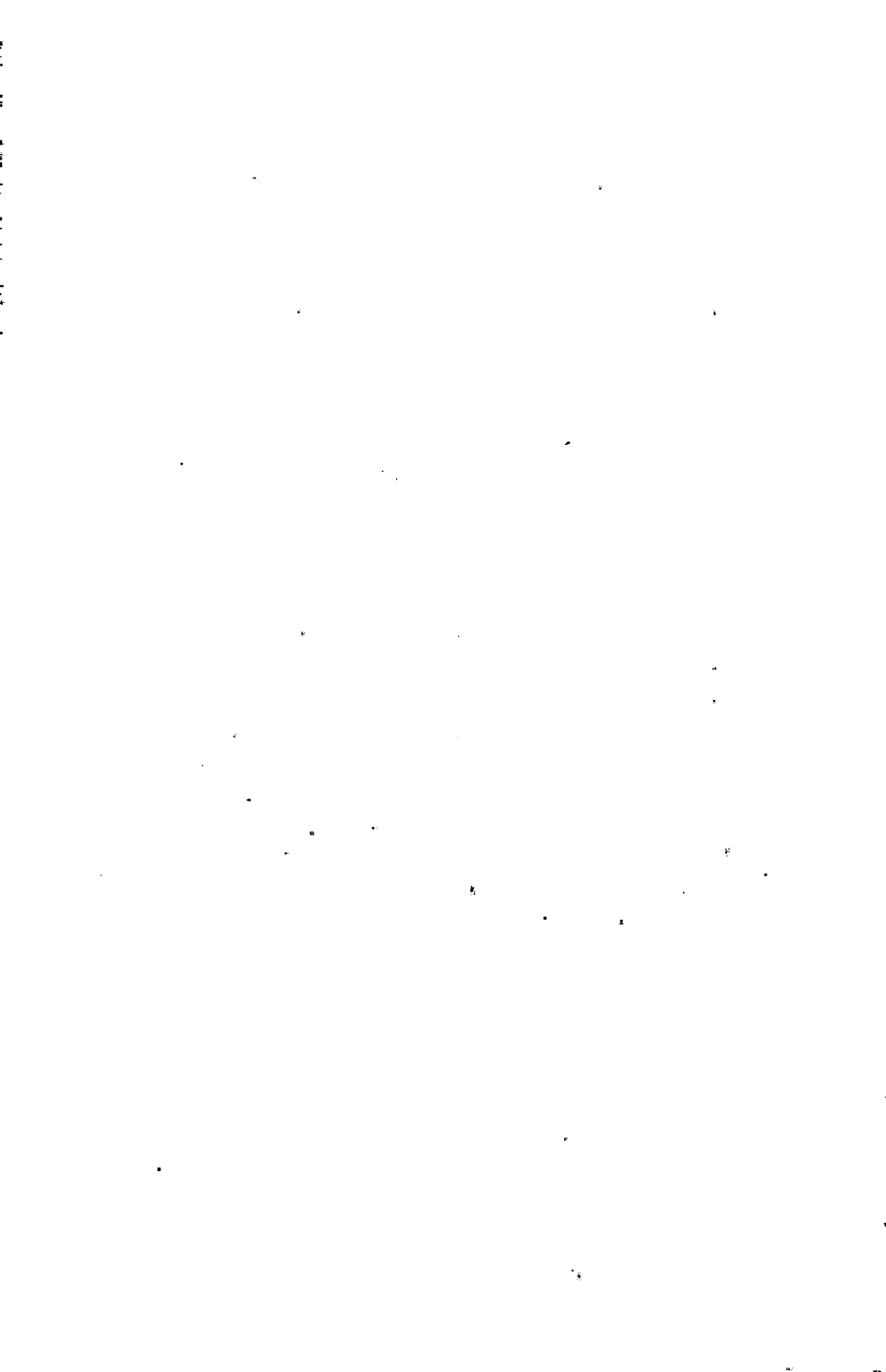
viento lo eleve por los aires y construya sobre él un mausoleo de arena, convirtiéndolo en una momia, más tarde hallada y exhibida en algún museo. Es la diosa que revela a su interlocutor que la vida de este universo consiste en un perpetuo circuito de producción y destrucción, de modo que el sufrimiento constituye una de sus partes inextinguibles o, según la *Palinodia al marqués Gino Caponi*:

Como un infante, con asiduo anhelo
fabrica de cartones y de hojas
ya un templo, ya una torre, ya un palacio,
y apenas lo ha acabado, lo derriba,
porque las mismas hojas y cartones
para nueva labor son necesarias;
así Natura con las obras suyas,
aunque de alto artificio y admirables,
aún no las ve perfectas, las deshace,
y los diversos trozos aprovecha.

De aquí varia, infinita, una familia
de males incurables y de penas,
al mísero mortal persigue y rinde;
una fuerza implacable, destructora,
desde que nació le oprime dentro y fuera
y le cansa y fatiga infatigada,
hasta que él cae en la contienda ruda
por la impía madre opreso y enlazado.

Inflexible, despiadada, caprichosa, la naturaleza juega al azar, como si fuera un niño que, por puro placer, «colocando piedras aquí y allá, levanta montículos de arena y luego los derriba», el mismo a quien aludió Heráclito en uno de sus fragmentos, citado por Nietzsche en *El nacimiento de*

la tragedia. Toda configuración de hechos resulta momentánea. La vida se afirma, se despliega y disfruta a través de los seres finitos encumbrándolos y hundiéndolos en la miseria. Sólo ella permanece, en medio de luchas y vaivenes, eterna, absoluta. Frente a su omnipotencia e insensibilidad, el desamparo del humano resulta obvio. También, el carácter transitorio de lo existente, la vanidad de todo lo real, el descubrimiento de que el mundo es una ficción. De allí surge el reclamo de quien se descubre víctima de un engaño: traído a este mundo sólo para sufrir y ser finalmente destruido. Ante semejante sinsentido, sólo parece válido el principio de la sabiduría trágica de Sileno: «lo mejor es no haber nacido y, en su defecto, morir pronto». Encarna la voz de la desesperación, esa espera sin esperanza que termina por volverse tedio, por ejemplo, en Quirón, el mítico centauro quien, ante la reiteración siempre redundante de la misma herida, pide a Zeus la muerte para alcanzar la sanación final. Frente a la autoinmolación que exonera del castigo de una vida en constante pesar, queda aún otra salida, que purifica y sublima el sufrimiento, porque refleja en el artista el goce mismo de la creación cósmica, dando significado a su maltrecha existencia. Es la de la actividad poética, que hace surgir la belleza desde el dolor —como diría Nietzsche más tarde—, igual que «las rosas brotan de un arbusto espinoso».



8. Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche

Puede que la presentación histórica de las concepciones románticas realizada en este libro —especialmente las referidas a la naturaleza— haya alentado a la idea de que el esteticismo, característico de este movimiento, ancla en la indecisión y la indiferencia ante la realidad debido a la pérdida de confianza en la posibilidad de una transformación social y política, o al convencimiento de que el discurso dirigido al pueblo es demagógico porque está construido sobre falsas promesas. Algo parecido a lo que ocurre hoy en día. En concreto, puede que haya inducido a pensar que la postura estética ante el mundo es resultado de la desilusión frente al proceso revolucionario francés que, mientras se extendía por toda Europa, iba involucionando hasta convertirse en la antesala de la restauración del antiguo régimen. Esto explicaría el cambio de actitud de algunos poetas y filósofos en su madurez, quienes pasaron de la admiración por la revolución al conservadurismo, como es el caso de Wordsworth, o de una religión cívica al paulatino interés por la religión católica y sus instituciones, como ocurrió con Schelling, Hegel, Novalis o Fr. Schlegel, quien, además, se convirtió a esa fe. Sin embargo, semejante explicación sería muy parcial y niveladora. Sobre todo, desconocería que la reivindicación del arte no es ni resultado ni consecuencia sino el punto de partida del romanticismo, cuyos objetivos son hacer una crítica a la razón ilustrada, por haber renegado de la diversidad, así como superar la moral del deber, formal y exterior, para rescatar al individuo y sus emociones en cuanto factores prioritarios en la construcción social. Todo esto, evitando caer en el subjetivismo o el utilitarismo. No obstante, dado que la romantización es una actividad de trascendencia, un salir de

sí que, surgiendo desde el individuo, se dirige al todo, muchos vivieron su hacer bajo el paradigma de la religión, esto es, como una fuga hacia la eternidad.

Sin duda, Friedrich Schleiermacher fue el gran artífice de la teología romántica, predicador protestante, filósofo, filósofo y amigo de Fr. Schlegel, vinculado al círculo de Berlín. Sus *Discursos* de 1799 constituyen un alegato a favor de la religión tras el desprecio de la misma por los ilustrados. Con un lenguaje sencillo e intimista, proceden a su reformulación adecuándola a las tendencias intelectuales de la época:

Ella [la religión] no pretende, como la metafísica, explicar y determinar el universo de acuerdo con su naturaleza; ella no pretende perfeccionarlo y consumarlo, como la moral, a partir de la fuerza de la libertad y del arbitrio divino del hombre. Su esencia no es pensamiento ni acción, sino intuición y sentimiento. Ella quiere intuir el universo, quiere espiarlo piadosamente en sus propias manifestaciones y acciones, quiere ser impresionada y plenificada, en pasividad infantil, por sus influjos inmediatos. De este modo, ella se opone a ambas en todo lo que constituye su esencia y en todo lo que caracteriza sus efectos. La metafísica y la moral no ven en todo el universo más que al hombre como punto central de todas las relaciones, como condición de todo ser y causa de todo devenir; la religión quiere ver en el hombre, no menos que en todo otro ser particular y finito, lo infinito, su impronta, su manifestación.¹

Al margen de la metafísica y de la moral, impelida por el sentimiento y la intuición, buscando la paz y no el conflicto, la religión se asemeja inevitablemente al arte, sobre todo,

¹ Schleiermacher, Fr., *Sobre la religión. Discursos a sus menospreciadores cultivados* (tr. Arsenio Ginzo), Tecnos, Madrid, p. 35.

porque en ella se revela lo infinito en lo finito, volviendo lo divino inmanente no sólo a este mundo en su conjunto sino incluso a cada cosa en particular y, de esta manera, sacraliza lo individual y consigue potenciarlo hasta lo inconmensurable. Como era de esperar, Hegel reaccionó a esta teología directa y espontánea desde el tribunal de su filosofía especulativa con la crudeza y la ironía que le eran habituales. Así, en el *Prefacio a la Filosofía de la religión de Hinrich*, editado en 1822, se burlaba de ese matiz «infantil» que Schleiermacher había atribuido a la religión al fundarla exclusivamente en un «sentimiento de dependencia». Si ésta es su única determinación —decía entonces— el perro sería el mejor cristiano, pues si hay algo que lo define es la sumisión a su dueño. Y aún más —continuaba—, es probable que el animal tenga sentimientos de redención cuando un hueso viene a satisfacer su hambre. Claro que el sarcasmo de Hegel habría dado en la diana sólo si el dios de Schleiermacher hubiese sido personal, un padre autoritario —como se describe en el Antiguo Testamento— o un amo —según lo presentan Feuerbach o Nietzsche—. Pero resulta que este dios era impersonal, el principio de la vida que habita en el mundo y en el hombre, no una deidad allende a ellos. De ahí que pronto se lo criticara por panteísta —como a tantos otros en aquellos tiempos— y, a resultas de ello, en la siguiente edición de los *Discursos* suprimió la expresión «intuición del universo».

Sin embargo, tampoco esta última interpretación recogía el sentido que Schleiermacher daba a lo divino. No era una energía que residiese en la naturaleza y avanzara explicitándose de una forma cada vez más compleja a través de los distintos reinos y especies para finalmente volver sobre sí y transformarse en autoconciencia en el hombre, porque esa consideración natural —que él atribuía a Schelling— dificultaba la fundamentación de la ética, precisamente la

disciplina que él juzgaba ciencia filosófica primordial de la teología. Se trataba, en cambio, de una energía espiritual y, por eso, en las lecciones que comenzó a impartir en Halle en 1804 y concluyó en Berlín en 1830, publicadas con el título de *La fe cristiana*, afirmó la necesidad de comprender la teología como pneumatología, a partir del desarrollo del tercer artículo del credo, el del Espíritu Santo, que «pone paz entre el Padre y el Hijo» restableciendo la comunicación entre ambos. Expresado de este modo, el prometido reino de los cielos recordaba mucho al pregonado por Lessing al final de su *Educación del género humano*. Por un lado, traía ecos del *Evangelio Eterno* de Joaquín de Fiore, a la vez que se acercaba al kantiano reino de los fines. Era esa comunidad espiritual, el «reino de Dios», en nombre del cual se despedían los seminaristas Hölderlin, Hegel y Schelling en sus cartas de juventud. Así, la utopía de una sociedad perfecta dejaba de ser un ideal transmundano para humanizarse, convertida en aspiración y regla de conducta. Y por eso, en esta obra Schleiermacher ahonda en la significación soteriológica de Jesucristo, el dios hecho hombre, la divinidad de carne y hueso.

En su texto más conocido, los *Monólogos*, aparecido anónimamente en 1800 como sermón de Año Nuevo, deja bien en claro las coordenadas críticas, kantianas, en la que se mueve su pensamiento. Lo infinito es un ideal y el mundo es el hombre, por tanto, no un conjunto de cosas sino de significados y leyes subjetivas, un todo espiritual para el cual la materia actúa como si fuera su cuerpo:

Para mí es el espíritu lo primero y lo único, pues lo que yo reconozco como mundo es su obra más bella, el espejo que de sí mismo se ha fabricado. Bajo las grandes y pesadas masas de la materia corporal, entre las cuales [los hombres] aparecen tan pe-

8. Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche

queños e insignificantes, son aplastados con reverencia y temor. Para mí esto es sólo el gran cuerpo común de la humanidad. [...] Lo único que considero digno de llamarse mundo es la eterna comunidad de los espíritus, su influjo recíproco, su mutuo formarse, la sublime armonía de la libertad.²

Lo divino, pues, es una comunidad teleológica, un sistema de acciones recíprocas en las que se plasma el ejercicio de la libertad en respeto y armonía con los demás, un orden dialógico de obras y metas prácticas, donde el bien se con-juga con la belleza. Cada una de las acciones individuales se enlaza con esa red de relaciones y, al conectarse con el todo, adquieren una dimensión atemporal, eterna, que las hace in-mortales. El sitio en el que las conexiones se entrecruzan representa un punto de vista peculiar desde el cual se aprecia el conjunto, una perspectiva única del universo, que no es absorbida por él sino sustentada en su diferencia. Los indivi-duos resultan irremplazables y el mutuo influjo de uno sobre el otro permite la formación (*Bildung*), aquello para lo cual estamos destinados en este mundo, es decir, para desarrollar nuestras capacidades, nuestros dones y habilidades gracias a la influencia de los demás. Así, la preservación de lo singu-lar otorga a dicha interacción colectiva un sesgo histórico, ya que, aun estando fuera del tiempo, se despliega siempre desde las coordenadas espacio-temporales que determinan al sujeto empírico. Este intercambio bidireccional entre lo colectivo y el individuo sirve de base a la hermenéutica. Y, a pesar de las diferencias que separaron a Schleiermacher y a Fichte —en especial durante la coincidencia de sus cursos en Berlín—, no se puede negar que semejante comunidad

² Schleiermacher, F., *Monólogos* (tr. Anna Poca), Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 15-17.

ética resulta muy similar a aquel orden moral del universo que Fichte identificó con Dios en su escrito *Sobre nuestra creencia en un gobierno divino del mundo*, una osada proclama que le granjeó la acusación de ateísmo y, como daño colateral, puso fin a su magisterio en la Universidad de Jena.

Sorprende descubrir que también Novalis maneja una idea parecida en *La cristiandad o Europa*, donde hace una lectura en clave religiosa de la política, que, a tenor de varios intérpretes, imprime un giro reaccionario a su último pensamiento por su defensa de la monarquía. Pese a ello, la unidad de lo finito con lo infinito es —para él— puramente regulativa, un ideal filosófico, poético, religioso, mágico y político, que no se puede concretar en este mundo, pero al que se ha de tender mediante una aproximación progresiva y sin fin. Instalada en los límites de la mera razón, la religión de la que nos habla es tan poco ortodoxa como la de los dos filósofos anteriores. En sus propias palabras:

[q]ueremos ahora dirigir nuestra atención al espectáculo político de nuestro tiempo [...]. ¿Y si Europa quisiera volver a despertar y nos encontráramos ante un Estado de Estados, una Doctrina de la ciencia política? [...]. Es imposible que los poderes terrenales alcancen el equilibrio por ellos mismos [...]. [L]a paz es sólo una ilusión [...]. [C]ualquier unión es impensable desde el punto de vista de un gabinete y de la conciencia común [...]. Sólo la religión puede despertar de nuevo a Europa [...]. ¿Dónde está aquella antigua y amable creencia, la única que hace feliz, en el gobierno divino del mundo? [...]. ¿No rebosará de anhelo cualquier verdadero correligionario esperando ver el cielo en la tierra³.

³ Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (tr. R. Caner-Liese), Akal, Madrid, pp. 255-257.

8. Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche

Los *Cánticos espirituales*, máxima expresión de la mística novaliana junto con los *Himnos a la noche*, testimonian la misma humanización de lo divino, el compromiso con la inmanencia de lo absoluto en lo finito desde la posición de quien es consciente de la pérdida irremisible de la unidad y de la perfección. Anclados en el desgarramiento interior, pero matizados por la alegría de una profunda devoción, estos versos claman por un nuevo advenimiento de la paz y la concordia, aspiran a una transfiguración mediante el dolor y constituyen un itinerario ascético, cantando al dios que padece las miserias y los sufrimientos de la carne, al Cristo crucificado que acaba de morir:

Vi mi mundo hecho pedazos.
por un gusano roído;
marchito mi corazón;
toda ilusión, toda dicha, yacía bajo su losa,
en mí todo era aflicción.⁴

Pero, además, el carácter redentor de la muerte de Jesucristo, quien transmuta su pena al eximir a la humanidad de la carga del pecado original y prepararla para transitar hacia la salvación a través de un nuevo camino en libertad, se transfiere a la muerte en general, así como al fallecimiento de su prometida Sophie von Kühn, que tanto afectó a Novalis. La «interrupción del intercambio entre el alma y el mundo» se hace imprescindible para que la vida se renueve y ascienda sobre sí misma, es su «principio romantizador». Sea que se trate de una desaparición simbólica o real, la irrupción de la nada perfora el tiempo y el espacio para abrir un portal por donde el alma transita hacia un nivel más elevado. En cierta

⁴ Novalis, *Cánticos espirituales*, op. cit., II.

manera, la aceptación gozosa de la muerte sirve de ocasión para superarse y, por tanto, siempre constituye un triunfo sobre uno mismo, que conduce a una existencia nueva y más ligera. Por eso, cuando el joven poeta añora morir ante la tumba de Sophie, no sólo anhela el contacto con la amada sino la intensificación de su propia vida, ansía que el paso hacia esa otra esfera no controlada por la razón, que es la muerte, le permita realizar más plenamente la integración de su ser roto, desmembrado, en gran medida debido al abuso del intelecto, inmerso en este mundo dual. La visión vulgarizada del amor romántico, repetida con insistencia por la literatura posterior, se quedó simplemente con el primer deseo, el más superficial, con la idea de que es en la muerte donde verdaderamente se consuma el amor, ya que sólo más allá de la vida se logra la reconciliación absoluta, la máxima unión entre los amantes. Aunque obviamente, si el otro es mi reflejo así como el exterior lo es del interior y viceversa, la unidad alcanzada con el prójimo revierte también sobre mí permitiendo mi empoderamiento, no en el plano empírico, sino en el ámbito trascendental de mi Yo superior. En cualquier caso, no hay que olvidar que existe un ciclo de retroalimentación que se reitera constante en el seno de nuestra intimidad espiritual. A medida que se impone sobre el mundo, ella se desgasta, se corroe, se niega a sí misma. En esa aniquilación se prueba y, al tocar fondo, consigue desplegar con más fuerza su afirmación:

[l]a vida es el inicio de la muerte. La vida existe a causa de la muerte. La muerte es principio y final a la vez — separación y unión más íntima con uno mismo a la vez.⁵

⁵ Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, op. cit., p. 201.

8. Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche

De este forma, la muerte adquiere una presencia universal, se la puede atisbar asomándose en cada momento de la existencia como una estructura estable de nuestro ser siempre cambiante, que exige la destrucción para poder albergar lo nuevo. En ese sentido, el análisis romántico de la aniquilación opera como una cabeza de Jano que admite siempre una doble lectura: la que lúgubre apunta hacia el ocaso y la que se deja alumbrar por los rayos de la aurora. Como dice Novalis, «la ceniza de las rosas terrestres es la gleba natal de las rosas celestes, y nuestra estrella vespertina, la estrella matutina de los antípodas». Entre el punto de partida y el de llegada, se encuentra una brecha inasible, hundiéndose en el no saber. Quizás parezca el pasadizo por el que se huye de la realidad, si bien desde allí ella también la revela, aunque de una forma inusitada, que completa su manifestación habitual a la conciencia. Es esa ruptura del intercambio entre el alma y el mundo, el lugar del silencio y la oscuridad, donde habitan los dos hijos de la Noche —según la mitología griega—: Tánatos, la muerte, y su hermano gemelo Hypnos, el sueño. Su fraternidad les permite compartir la misma esencia, adquiriendo un matiz particular según su relación con una de las dimensiones del tiempo, sea el pasado o el futuro. Tal identidad gemelar se revela en toda su paradoja en el *Endimión* de Keats, cuando Zeus, a instancias de Selene, concede a su amado pastor la inmortalidad sin otorgarle la conciencia y, de este modo, lo condena a muerte, al castigo del sueño eterno.

Tanto en el romanticismo alemán como en el inglés, el tema del sueño constituye un tópico, pues es precisamente en su ámbito donde la imaginación obra con plena libertad, incluso más que en el arte, porque ningún soñador es capaz de controlar el contenido de sus fantasías ni el momento en el que se van a producir. Puede ocurrir de día, cuando uno

se deja ganar por las ensoñaciones, aunque habitualmente sucede por la noche. Soñar es ser libre para crear utopías proyectando ideales o metas, que hacen del hombre —como proclamaba Hölderlin— «un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona». Entonces lo onírico se muestra como lo que representa simbólicamente la realidad emancipada de la razón, según la fuerza todopoderosa del deseo. Pero también puede ser configurado por el miedo, que construye distopías y recrea situaciones dignas de pesadilla, como las relatadas durante el romanticismo oscuro o incluso en la «Rima del antiguo marinero».

El mejor ejemplo de cómo funciona el sueño para los románticos y cuál es su valoración nos lo ofrece precisamente Coleridge. Es el caso del poema «Kubla Khan», concebido por él durante un estado de sopor acaecido bajo la influencia del opio, después de leer una biografía sobre el emperador mongol. Al despertar, el poeta comenzó a escribir los trescientos versos soñados hasta que fue interrumpido por un visitante. Tras su marcha, sólo consiguió recordar algunos más. El fragmento es diferente en estilo y forma a otras obras compuestas por Coleridge, pero se lo considera una cumbre del romanticismo inglés debido —según dice Borges— a su exquisita prosodia. En uno de sus cuentos, el argentino recalca el curioso derrotero concéntrico que rodea la creación de este poema. El palacio de Kubla Khan fue construido en el siglo XIII a partir de un plano que el monarca había visto en sueños. Cinco siglos más tarde, un inglés, quien no pudo saber cómo había surgido la construcción, sueña un poema sobre el palacio. Es como si hubiese sido transportado a un mundo superior, en cierto sentido divino, del cual mana la inspiración estética, profética y religiosa que hace posible la adivinación o la magia. Ésta es la concepción, justamente, que el idealismo mágico tiene del sueño. Se trata de un don

milagroso. Así lo dice Enrique de Ofterdingen a su escéptico padre:

¿No es cierto que todo sueño [...] es una visión extraordinaria que [...] podemos verla como un gran desgarró que se abre en el misterioso velo que [...] cubre nuestro interior?⁶

Sin duda, fue Novalis quien narró el sueño más famoso del romanticismo, el de la flor azul, hasta el punto de convertirla en ícono del movimiento y símbolo de la poesía, de la creación libérrima, absoluta, donde se sintetizan lo finito y lo infinito, lo visible y lo invisible. La revelación onírica de la flor inicia la novela y, con ella, el protagonista se pone en marcha para encontrarla, si bien sabe que su naturaleza es puramente espiritual y que, por tanto, no la encontrará físicamente. Ella corresponde a un estado del alma de completa apropiación de la vida interior y aguarda, cual si fuera un premio, al final del camino evolutivo. Como la poesía, es la representación de la unidad originaria y, por ser un arquetipo, Enrique tiene la sensación de *déjà vu* en varias ocasiones a lo largo de su periplo. Evidentemente, lo absoluto no puede hallarse en esta vida. No obstante, puede vislumbrarse en el sueño, gracias al amor o a la magia, entendida como «el arte de emplear a voluntad nuestros sentidos» y no como una praxis de manipulación directa sobre el mundo real. De hecho, el momento culminante en la relación de los dos protagonistas se da en un sueño, cuando los cuerpos y las almas logran la mayor compenetración, durante su unión sexual. La liberación de la fantasía y del lenguaje, como música y canto poético en el sueño, es capaz de llevar la perfección a la realidad y volverla infinita por completo. Entonces ella se

⁶ Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, op. cit., p. 31.

transforma en un sueño sin fin. Esto es lo que nos revela el poema «Astralis», tras la unión de los amantes:

El mundo se hace sueño, el sueño se hace mundo.
Y aquello que creíamos cumplido
solamente lo vemos acercarse de lejos.⁷

Lo que ocurre es que el mundo exterior, incluido nuestro cuerpo, con su necesidad y existencia independientes de nuestro espíritu, sólo posee una autonomía aparente, ilusoria, que se explica a partir del estado habitual de conciencia en el que nos encontramos. En el fondo, ambos constituyen una única entidad, como si se tratara de dos caras de una misma moneda, y de nosotros depende hacernos conscientes de ello, es decir, restituirles su unidad primordial en un conjunto armónico, reconciliándolos mágicamente gracias a una transfiguración real de nuestro ser. Así —dice Novalis—, «comprenderemos el mundo cuando nos hayamos comprendido a nosotros mismos, porque ambos somos las mitades inseparables de un todo». Y dado que el mundo interior es un región umbría, el poeta es, pues, un hechicero que evoca las sombras interiores. Tiene una afinidad esencial con la noche.

Por consiguiente, la condición misma de la poesía es una total presencia de espíritu, que vuelve a su artífice dueño de todas las cosas y capaz de ordenar su curso con serenidad y armonía. El sueño y la conciencia, incluso la reflexión, no tienen por qué oponerse. Lo que hoy es sólo ilusión para nosotros es realidad para una conciencia superior. En este punto, Novalis se distingue de Jean Paul, el otro romántico alemán que prestó una desmesurada atención al mundo del

⁷ *Ibid.*, p. 251.

sueño y lo utilizó como fuente de inspiración. De hecho, lo concibió como «poesía involuntaria».

A Jean Paul se lo conoce por sus grandes novelas líricas, extrañamente complejas y, en cierto sentido, confusas y desordenadas, donde narra cantidad de visiones oníricas con lujo de detalles, pero también fue un teórico de este fenómeno. Recogió el recuerdo de multitud de sueños naturales en sus diarios con el fin de estudiarlos e incluso hizo experiencias sistemáticas forzándose a soñar, aunque intentando mantener la conciencia y pretendiendo hacer intervenir en ellas su voluntad —algo así como lo que hoy tildamos de «viajes astrales»—. Aunque muchos lo consideraron un visionario delirante, fue capaz de expresar el resultado de sus investigaciones en varias obras como *La magia natural de la imagen* (1795), *Sobre el sueño* (1798) u *Ojeada sobre el mundo de los sueños* (1831). Cuando escribió su primera novela, *La logia invisible* (1792), envió el manuscrito a Karl Philipp Moritz, quien le dio una entusiasta acogida. Tres años después de su exitosa edición, se inspiró en su padrino, a quien nunca conoció personalmente, para delinear el personaje más sublime de su *Hesperus*, que escribía por entonces. La escena en que el mago hindú Emmanuel Dahoré predice su propia muerte y luego abandona la vida en un asombroso sueño fue redactada la misma noche en que Moritz falleció.

Jean Paul no vaciló en utilizar distintos métodos para inducir sus sueños, como el alcohol, pero, sobre todo, la música, ya que solía improvisar al piano mientras se dejaba imbuir por las ensoñaciones. De ahí que sus descripciones siempre contengan elementos musicales. Sus escenarios oníricos, siempre en movimiento, tienen una voluptuosidad de colores y formas inverosímiles, que se transforman en olores y sonidos a través de constantes sinestesias. Detalla paisajes fabulosos: inmensas praderas rodeadas de selvas y bosques floridos,

altas montañas, muros de hielo, acaudalados ríos y cascadas, acantilados, arcoíris inmensos, donde el universo se expande armonioso hasta perderse en espacios cósmicos infinitos, orlados de perlas y piedras preciosas, en una visión auroral que exige la nominación de un verbo inocente ante el alborear de ese nuevo paraíso. Por contraste, también es capaz de evocar terroríficas apariciones: cabezas sin mirada, campos de masacre, lluvia de sangre, hombres sin manos o un caos cósmico, una catástrofe que pulveriza la creación, pesadillas aterradoras que suelen culminar con las luminosas imágenes de la Virgen o del niño Jesús. En este éxtasis vertiginoso, el sueño más celebrado es aquel en que se anuncia la muerte de Dios. Quizás ésta sea la peor pesadilla, aquella en la que los altares quedan vacíos y —como más tarde aparecerá en el aforismo 125 de *La gaya ciencia* de Nietzsche— se borra el horizonte y quedamos a la deriva en medio de la nada. Con este punto, el del nihilismo, el de la carencia de ideales, enlaza la otra gran metáfora de la mística romántica, la de la noche.

Hölderlin fue el primero que habló del desencantamiento del mundo, de la retirada de los inmortales, quienes, clausurados en el cielo, ya no habitan entre los hombres —como sí ocurría en Grecia—. En su elegía *Pan y vino* se lamenta de esta ausencia que nos ha dejado sumidos en un tenebroso anochecer, iniciado con la inmolación de Cristo, el último dios, quien dejó martirizar su carne y resucitó para negar lo terrestre, augurando en su lugar el reino celestial del Espíritu. Es la *nix funesta*, la noche del dolor, la ignorancia, la ausencia, el egoísmo y el olvido de nuestro verdadero ser, frente a la cual huir resulta imposible. No hay otra alternativa que experimentarla en toda su intensidad porque prepara la llegada de lo que ha sido y lo que puede ser, precede ese futuro previsto en lo pasado, sabiendo que «allí donde está el peligro, crece también lo que salva». A la espera, en medio

de la oscuridad y el silencio, los poetas aguardan el reencantamiento, presagiando la unidad, que se hará real cuando Dionisos, quien representa la totalidad cíclica de la naturaleza, se dé la mano con Jesucristo, quien regresará —según la profecía— para dar paso al reino espiritual. Entonces se podrá habitar el cosmos poéticamente como ansía Hölderlin, bautizándolo en la totalidad de sus aspectos y, con cada nombre pronunciado, se restaurará la relación entre lo divino y las cosas. Mientras tanto, los poetas atisban el amanecer en su embriaguez para dar albricias a la comunión universal: con la naturaleza y los demás hombres. Tal vez, si hay suerte, la llama del amor bendiga e ilumine al que se sentía ciego, indigente, expulsado del paraíso.

Pese al carácter aciago que la noche adquiere en este poema de Hölderlin, también contiene un aspecto positivo, que ya estaba presente en las más antiguas tradiciones griegas. Según relatan las cosmogonías órficas, en concordancia con la *Teogonía* de Hesíodo, la Noche ocupa un lugar primigenio en la cadena de las stirpes divinas. Simboliza la madre eterna que precede al día, cuando la luz perfila los contornos de los individuos, y engendra al Amor, que todo lo reúne. En ella habita el ser aún por despertar, luego también la nada creadora. Desde la oscuridad de su vientre, en el silencio de la soledad, emergen las emociones configurando nuestra visión de todas las cosas. Ella es su fuente oculta, inconsciente, pero también la gran reveladora, gracias a los dones del sueño, que permiten recobrar, interpretar o predecir. Novalis canta a esta noche preñada de vida por desvelar y fuente de toda creación en sus *Himnos a la noche*, la obra cumbre de la mística romántica. En ella se representa la eternidad conquistada, pero ya no desde la perspectiva griega, sino a través de la fe en la resurrección espiritual mediante el sentimiento cristiano del amor a la figura de la madre virgen universal.

Con un estilo vívido e intimista, el poeta realiza en los *Himnos* la transfiguración mágica, poética, de la muerte de Sophie convirtiéndola en una vivencia religiosa, de ascenso espiritual y unión con lo absoluto. Sabemos que el punto de partida fue una situación real, ocurrida el 13 de mayo de 1797 ante la tumba de su amada, unos meses después de su fallecimiento. Entonces, Novalis escribió en su diario:

Empecé a leer a Shakespeare — me adentré un buen tanto en su lectura. Al atardecer me fui con Sofía. Allí experimenté una felicidad indecible — momentos de entusiasmo, como relámpagos — vi cómo la tumba se disolvía ante mí en una nube de polvo — siglos como momentos — sentía la proximidad de ella — me parecía que iba a aparecer de un momento a otro.⁸

Poco tiempo antes, el 13 de abril, cuando todavía no había transcurrido un mes del luctuoso acontecimiento, Novalis cuenta en una carta dirigida a F. Schlegel que la cercanía de la tumba de Sophie ejerce sobre él una atracción cada vez más poderosa y le revela el significado profundo que el duelo está teniendo para él:

... su muerte ha sido un azar divino —la clave de todo—, una etapa milagrosa y bienvenida... Mi amor se ha convertido en una llama que consume poco a poco lo que es terrestre.

No hay duda de que estas experiencias interiores se recrean en el Himno III, pasaje central de la composición y su momento álgido:

⁸ *Ibid.*, p. 20.

8. *Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche*

Huyó la maravilla de la tierra, y huyó con ella mi tristeza — la melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable — ebriedad de la Noche, Sueño del Cielo, tú viniste sobre mí — el paisaje se fue levantando dulcemente; sobre el paisaje, suspendido en el aire, flotaba mi espíritu, libre de ataduras, nacido de nuevo. En nube de polvo se convirtió la colina — a través de la nube, vi los rasgos glorificados de la Amada — en sus ojos descansaba la eternidad — cogí sus manos y las lágrimas se hicieron un vínculo centelleante, indestructible. Pasaron milenios huyendo a la lejanía, como huracanes. Apoyado en su hombro lloré, lloré lágrimas de encanto para la nueva vida. — Fue el primero, el único Sueño — y desde entonces, desde entonces sólo siento una fe eterna, una inmutable confianza en el Cielo de la Noche, y en la luz de este cielo: la Amada.⁹

Aquí, la Noche actúa como un narcótico que embriaga permitiendo despegar de lo cotidiano y, con la levedad del sueño celestial, hace flotar al espíritu, libre ya de su cuerpo y nacido a una nueva dimensión. Esa idea de flotar —de moverse sobre las aguas— aparece en el Génesis (1: 2) referida al espíritu divino, y es la expresión (*schwebend*) utilizada por Fichte para aludir al dinamismo oscilante, creador, de la imaginación. La colina representa el túmulo donde yace enterrada Sofía y el encuentro está lleno de ternura, sin dejar de tener sensualidad. En efecto, los amantes tienen contacto físico, se entrelazan las manos y lloran, mientras las lágrimas se convierten en estrellas de un vínculo eterno.

A lo largo de los distintos himnos, escritos tanto en verso como en lo que podríamos llamar «prosa rítmica», se organiza un itinerario de sucesivas estaciones que conducen hacia la unión con lo divino y, a la vez, al reencuentro con la amada

⁹ *Ibid.*, pp. 48 y s.

y la totalidad del mundo. Muchos han pensado que lanzan una crítica a la razón del iluminismo y esto es verdad, aunque habría que agregar que la objeción no es radical. Novalis no apunta a destruir ninguno de los elementos que constituyen el universo sino a la necesidad de complementar sus aspectos opuestos. Por eso, el texto se inicia con una alabanza a la luz, que vivifica a todos los seres de la naturaleza, si bien el hombre, «ese egregio extranjero», no pertenece a su reino. Unos versos más adelante, la figura del poeta aparece ya como protagonista, el único consciente de su extranjería en el mundo luminoso, de ahí que exhiba un andar «flotante» que bascula entre la afirmación y la negación a fin de buscar una síntesis. Para equilibrar la loa a la luz, a continuación se presenta un alegato de la Noche y la profecía de que el imperio de lo lumínico tiene los días contados, mientras que el Sueño dura y permanecerá eternamente. Los sabios lo saben... sólo los locos desconocen qué significa este crepúsculo.

En su diagnóstico, Novalis coincide con Hölderlin. Hubo una época arcaica y primordial, la mentada Edad de oro, cuando «ríos, árboles, animales y flores tenían sentido humano». Veladamente cita a la Atlántida, así como a Ceres y a Dionisos, deidades centrales de cultos panteístas en los cuales el individuo sentía ser reflejo del universo y que éste lo era de él. No obstante, los humanos todavía se encontraban en el reino de la luz, aunque construido desde la inocencia, con la candidez de quien se siente unido sin fisura a la totalidad. «Todas las generaciones veneraban con fervor infantil la tierna llama... como lo supremo del mundo» y parecían inmunes al espanto de la muerte. Pero la fe y la fantasía huyeron de ese universo primigenio, mientras el ideal griego de la convergencia de lo divino con la vida sensible se resquebrajaba en la imagen del Cristo crucificado. Entonces quedó «el misterio de la Noche» y ella «fue el gran seno de la revelación — a él

8. Una fuga hacia la eternidad: mística de la muerte, el sueño y la noche

regresaron los dioses», «para resurgir en nuevas y magníficas figuras, ante el pueblo transfigurado», gracias a un milagro, a un niño que nació de una virgen. A partir de aquí, el poema bosqueja la historia entera de la Redención: desde el nacimiento de Cristo, su adoración por los magos y los pastores, la predicación del Evangelio y su muerte, hasta la resurrección. Con esta última, se plantea la posibilidad real y, a la vez, hondamente poética, del renacimiento de la humanidad, gracias a un proceso de sincretismo que surgirá de la unión entre las divinidades griegas de la naturaleza y el dios histórico del cristianismo —como, poco más adelante, augurará también Schelling en su *Filosofía del arte*—, simbolizada con la figura del cantor nacido en la Hélade, que adoró al Niño y predicó el cristianismo. En este contexto, se produce la identificación de Sofía, con la Virgen María y con Jesús, en un verdadero himno postrero, que asume una métrica regular —eludida en el resto del poema—, como si se tratase de un coro apoteósico sobre la resurrección universal.

Bajemos a encontrar la dulce Amada,
a Jesús, el Amado, descendamos —

Igual que ocurre con otros místicos, como san Juan de la Cruz, santa Teresa de Ávila, Meister Eckhart o Rumi, los poemas constituyen una erótica que rezuma voluptuosidad. Y ésta no es, sin más, un recurso propio de la poesía mística sino que responde al principal vehículo de la unión con Dios, que es el amor humano, y a la exigencia del deseo de superar la escisión de lo sensible con lo espiritual y de los individuos entre sí, para alcanzar entre todos la fusión universal:

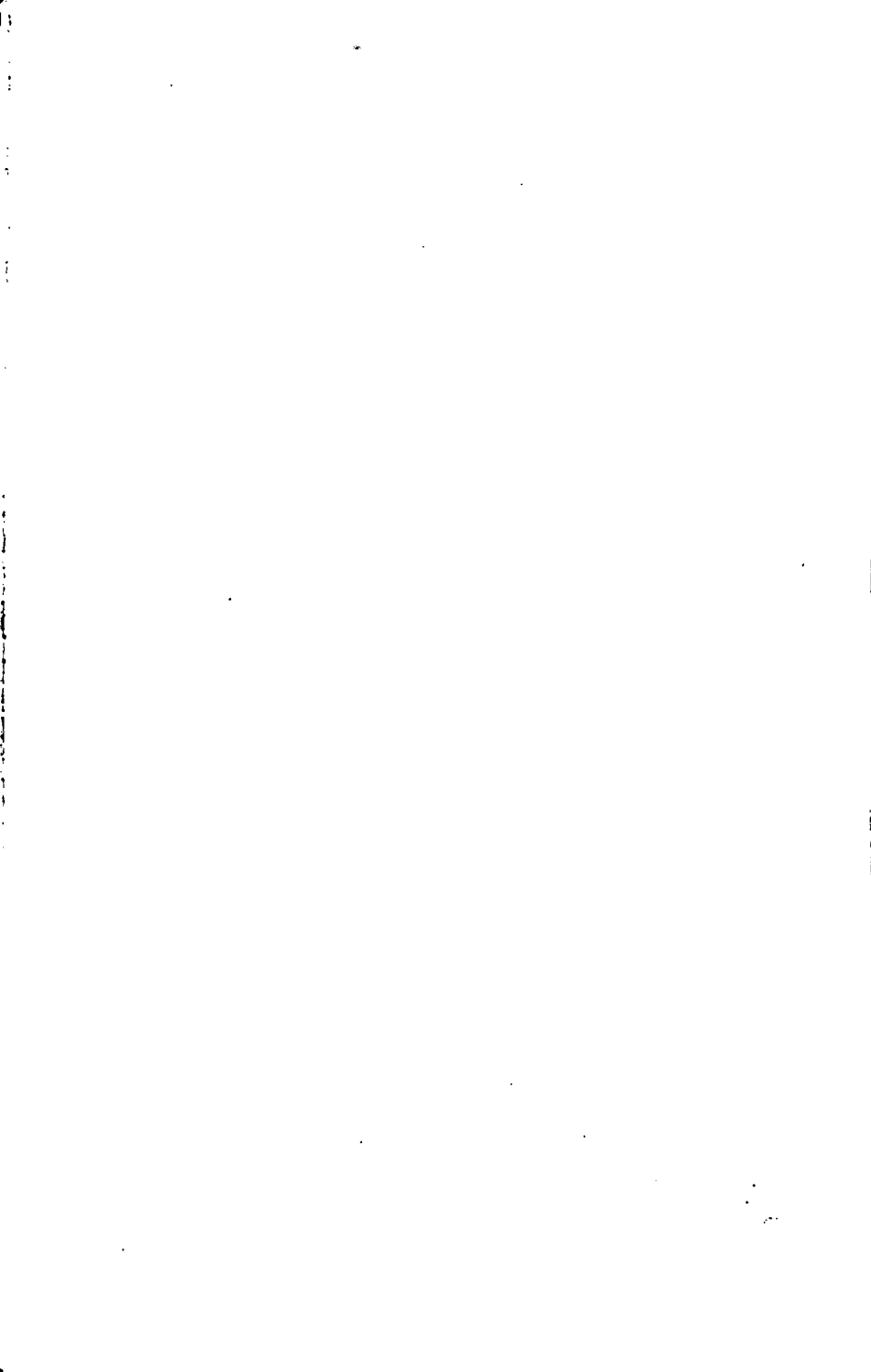
Gloria a la Reina del mundo, a la gran anunciadora de universos sagrados, a la tuteladora del amor dichoso — ella te envía hacia

mí — tierna Amada — dulce y amable sol de la Noche — ahora permanezco despierto — porque soy Tuyo y soy Mío — tú me has anunciado la Noche: ella es ahora mi vida — tú me has hecho hombre — que el ardor del espíritu devore mi cuerpo, que convertido en aire, me una y me disuelva contigo íntimamente y así va a ser eterna nuestra noche de bodas.¹⁰

Y, aunque estas ideas se cubran con el ropaje de la simbología cristiana, la gran conquista estriba en volver aquí y ahora a esa prístina unidad panteísta, a la inocencia del paraíso ya perdido, anterior a la crítica, a la duda y al pensamiento mismo, cuando todo era incuestionablemente afín y solidario, porque primaban la confianza y el amor fraterno. Un paraíso simbólico, que es necesario colocar como modelo en el origen de la historia humana, para que sirva de meta o ideal de su evolución, guiando cada una de las conductas individuales y enseñando que ellas se entrelazan con las del prójimo. Sólo que el retorno se realiza tras la ruptura e implica la inserción de los fragmentos, por tanto, de uno mismo, dentro de la totalidad cósmica siempre en movimiento y, con ello, la recuperación de nuestra frágil identidad. De este modo, al reconocer en la Noche lo radicalmente otro y, a la vez, el fondo desde el cual todo surge, se logra la plena posesión de sí. Y así, la filosofía dialógica alcanza su nivel más elevado, el de la religión, o, como dice el poeta:

Porque soy tuyo, soy mío.

¹⁰ *Ibid.*, p. 47.



Cuando lo infinito asoma desde el abismo

ESTUDIOS SOBRE EL ROMANTICISMO
EN LENGUA ALEMANA E INGLESA

Ser romántico supone saberse partícipe de un todo universal que da sentido al individuo, de un absoluto cuya unidad se quebró por causa de la inteligencia humana. Los románticos se sienten escindidos de la naturaleza y de los demás, nostálgicos y desvalidos, como si fueran un fragmento desgajado de lo infinito, una hoja al viento arrojada en un abismo. A través de sus personajes enajenados, monstruos, autómatas, vampiros y fantasmas, denunciaron la abyección de la humanidad y auguraron para ella un triste final.

Este libro profundiza en los grandes temas que hicieron del romanticismo un movimiento rupturista: el mal, la locura, las drogas, el sueño, la noche, la muerte, la magia, el sentimiento, la imaginación... y que le permitieron crear una religión estética donde el amor, la mujer y la naturaleza son protagonistas. Para ello, Virginia Moratíel aporta los conocimientos de la erudita y la pluma de la escritora avezada, y desvela algunos de los secretos mejor guardados de la vida y de la obra de los románticos.

ISBN 978-84-17786-11-3



9 788417 786113

Taugenit

www.taugenit.com