



**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA**  
**EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA**

Amor, naturaleza, libertad y absoluto.  
Principales características del romanticismo europeo  
a través de casos representativos.

**AUTORA**

María Andrea Tamariz Barreiro

Guayaquil, junio del 2010

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
El romanticismo como heroísmo trágico: La batalla perdida contra la muerte .....	4
II.    Hombre y naturaleza: La expresión romántica de la subjetividad .....	9
III.   Hölderlin y Novalis. Una lectura y dos poetas: El patriotismo, la noche y el hombre roto .....	14
IV.   Cuentos fantásticos como expresión romántica.	19
BIBLIOGRAFÍA..	23

## INTRODUCCIÓN

**La** importancia que el romanticismo tiene es innegable: Somos hijos de este artístico que instauró muchos de los parámetros de comprensión y estableció paradigmas que más de un siglo después todavía sostenemos. Con esta se justifica ampliamente la necesidad de este estudio, que permite profundizar y complejizar la visión que tenemos de uno de los momentos literarios que sin duda debe incluirse en la mayor parte de los currículos de educación media, así como en los *as* educación superior especializada en artes.

Con esta idea como marco, podemos decir que el presente estudio busca señalar las características más importantes del romanticismo. No se trabajará con el romanticismo latinoamericano, sino solo con el europeo, y esta selección responde a una razones específicas: Este movimiento artístico nace en Europa como reacción a la estructura social burguesa, a la organización social resultado de la Revolución Industrial; por tanto, podemos decir que en orden cronológico, el romanticismo europeo nació primero. Desde el viejo continente viaja luego hacia América Latina.

Se transportan, de un continente a otro, la sensibilidad, las estrategias narrativas y poéticas, los parámetros estéticos europeos, pero el arte no se copia: se reinventa. En el nuevo continente acontecen nuevas realidades: los procesos de modernización no tienen ni la regularidad ni la constancia que en Europa, la organización social tiene características burguesas pero también de oligarquías aristocráticas agrarias, el mestizaje cultural impone nuevos modos de hacer y puntos de vista, etc. Todo esto debería llevarnos a decir que el romanticismo latinoamericano no es el mismo que el

europeo. Y esta afirmación, tan importante como es, la entendemos como un segundo momento en el estudio del romanticismo. En otras palabras, el presente trabajo se realiza desde la convicción de que es necesario un profundo y claro entendimiento del movimiento que se dio primero como base indispensable para luego hacer un acercamiento a la literatura latinoamericana del mismo nombre. Nuestras metas, en ese sentido, son entonces modestas: pretendemos aclarar el concepto de romanticismo en su versión más básica y fundamental, y esperamos que un trabajo posterior pueda enfrentar las conclusiones a las que aquí lleguemos con el fenómeno latinoamericano.

Además, este trabajo parte de una segunda convicción: Que el conocimiento de un movimiento literario no puede exponerse de manera desvinculada de las obras mismas. Que la comprensión de teórica abstracta de un movimiento es válida, pero que sólo se puede confirmar que ese conocimiento es certero, en la medida en que se ha trabajado inductivamente con textos representativos de la corriente en cuestión.

Con este preámbulo explicamos también la constitución de este texto: Si bien el primer capítulo es una visión general del que consideramos el fundamento romántico por excelencia, la búsqueda de la experimentación de una forma de absoluto, en los capítulos posteriores revisamos los que la crítica tradicional, y no solo literaria sino también de otras artes, ha considerado los rasgos más significativos del romanticismo pero en función de alguna de las obras más importantes o representativas de la producción europea.

Con este propósito, la selección de textos con la que trabajamos sería la siguiente: *El joven Werther*, de Goethe, que nos va a servir para revisar la relación del sujeto y la naturaleza; *Don Juan*, de Lord Byron, con el que observaremos los conceptos de libertad y rebeldía en el marco de la creación artística; una selección variada de

poemas de Hölderlin y Novalis, con el propósito de revisar el concepto de nación y nacionalismo romántico; y finalmente una selección de cuentos fantásticos, con el fin de observar el manejo de lo sobrenatural como espacio de la ambigüedad significativa.

## CAPITULO I

### **El romanticismo como heroísmo trágico:**

#### **La batalla perdida contra la muerte**

*El porvenir de la belleza es la muerte, una  
muerte que es. en sí misma. Belleza.*

En toda concepción trágica, como es la romántica, la muerte es el medio de la devastación pero también el medio de la sublimación. Para el romántico, la belleza originaria y plena, la belleza desaparecida, es la belleza total, la sublimada y elevada a la categoría de ideal. Su búsqueda es por lo tanto, un acto que conlleva una gran carga de sacrificio y de heroicidad. La búsqueda de la belleza es también, y al mismo tiempo, el intento de vencer la batalla contra la muerte.

A continuación observaremos algunos rasgos de la estética del romanticismo con el fin de relacionarlos con la oposición fundamental de la concepción trágica, como se ha dicho antes, la vida y la muerte. Esta oposición, veremos, está íntimamente relacionada con el concepto de temporalidad que rige los destinos de los seres limitados, imperfectos, finitos y evanescentes, contra la intemporalidad e imperturbabilidad del absoluto platónico y cristiano.

El primer aspecto a observar, aunque brevemente, está relacionado con el entorno social. Fundamentalmente moderno, y por tanto fundamental contradictorio, el romanticismo surge como movimiento de resucitador del heroísmo trágico, en una época en la que, según él mismo acusa, los ideales no son posibles porque han dejado de

ser anhelados<sup>1</sup>. Efectivamente, ha pasado, ha muerto, la época de los ideales heroicos, de las grandes empresas. Y la Verdad y la Virtud, tal como las concibieron los Ilustrados, han mostrado ser utópicas.

Se cuecen en la sociedad europea las condiciones de la industrialización, el definitivo dominio de la urbe y nueva forma de jerarquización. Todos estos fenómenos se traducen, a ojos románticos, en un esteticismo mecanicista. comercial y financiero que empieza a adoptarse del mundo.

Paradójicamente, el romanticismo, movimiento completamente representante de la modernidad, entra en su plena vigencia a partir de un desencanto: La comprensión de que las verdades científicas no llevarán al hombre a la experimentación de la Verdad total. Si bien tanto la poesía de la ilustración como la del romanticismo tienen en común una profunda convicción en la necesidad del hombre de alcanzar el absoluto<sup>2</sup>, los caminos que eligen son contrarios: el romántico, desencantado de las limitadas posibilidades de las ciencias y el conocimiento, se lanza en la búsqueda de otros espacios, esta vez interiores, que puedan dar cuenta de un absoluto esta vez relacionado con el Espíritu. En medio del mundo de la muerte, entonces, surge la rebeldía a favor de la resurrección del Ideal mediante la reafirmación del subjetivismo, la interioridad humana que es la mayor evidencia de la vida.

<sup>1</sup> Rafael Argullol. La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico, plaza & Janes: Barcelona. 1983., Pag. 31.

<sup>2</sup> En el texto de Francisco Rico, Historia y Crítica de la Literatura Española — Ilustración y Neoclasicismo. Joaquín Arce, en "Rococó, ilustración y prerromanticismo en poesía" y Jean Sarrailh, en "La fe en la cultura y los frutos de la ilustración". Consideran desde distintos aspectos el asunto de la declaración poética de la ilustración y su fe en la necesidad de llegar a los conceptos absolutos de verdad y virtud mediante el conocimiento.

Todo está signado en el romanticismo por la imposibilidad, por el límite humano, una nueva forma de elaboración del destino trágico que atormentó a los clásicos, y que en los románticos adquiere nuevas dimensiones: no es solo la muerte real, física la que se presenta como preocupación evidente del hombre romántico; son también las otras formas de la muerte las que lo acosa: la muerte en el límite, en la impotencia, en el fraccionamiento, en la incapacidad para lograr el absoluto.

Debido a eso, en la rebelión romántica naturaleza, genio, sentimientos, destino, espacios y épocas, serán en la estética romántica nuevas formas de considerar la muerte que es sinónimo tanto de la fugacidad de la vida, como de la imperfección e impotencia humanas. La evasión y la ruptura con lo establecido son formas de negación de la muerte.

Por otro lado, no hay que olvidar un factor que sin duda altera el entendimiento que pudiéramos tener del romanticismo como únicamente un fallido intento de absoluto: la consecuencia que tiene el romántico de la contradicción. La consciencia de que la irrealidad es posible solo por la irrealidad, de que el sueño existe por la vigilia. La vida existe por la muerte, y viceversa. Así, convocan al enemigo para ser parte de la lucha: en el proceso de exaltación de la vida, de lucha por la plenitud, dan cabida al polo opuesto como factor necesario, a la negación que posibilita la existencia de la afirmación.

Por eso, lo oscuro, lo mórbido, no solo no quedan fuera de la estética romántica, sino que forman parte integral y obsesiva de ella. Y por eso también, el espacio onírico es romántico por excelencia: el sueño es, para el entendimiento romántico, el lugar de confluencia de la vida y la muerte, la existencia de la irrealidad dentro de la realidad, la paradoja por antonomasia, la afirmación en la negación, la ironía. Dentro del espacio

onírico, que como ya dijimos solo es concebible como temporal (pues el sueño definitivo es la muerte), dentro de ese espacio si es posible la intemporalidad, la evasión, la ruptura de las fronteras. Estos espacios de conciliación en tanto totalizan vida y muerte, podrían representar para los románticos una forma de éxito: la creación de espacios donde es posible la ilusión de la totalidad, del absoluto.

Así, rebelde y desencantado a un tiempo, el romántico sabe (y tal vez disfruta) que la vida y la muerte se implican mutuamente, que no es posible el absoluto. A pesar de ello, emprende la lucha por la recuperación de lo que puede haber sido un "estado originario" de plenitud, en esta especie de reformulación platónica.

Por eso es que es posible que en este juego de paradojas que surgen de la esencial contradicción del romanticismo, se produzcan una serie de "conciliaciones" que constituyen esta forma de éxito parcial del romanticismo, y que sin embargo (no en balde señalábamos su esencia contradictoria) no logran conciliar nada, pues no resuelven (sino temporalmente) el fundamental problema de la dualidad ni alejan la sombra de la muerte final. En otras palabras, crean la ilusión del absoluto, pero no posibilitan la existencia del absoluto mismo.

Por otro lado, y dentro de otra consideración, la conciliación de los opuestos es, dentro de la estética romántica, la explicitación del conflicto fundamental en que se debaten, y esta comprensión, a su vez implica un distanciamiento: el claro entendimiento de la necesidad de los contrarios, ofrece a los románticos una aguda percepción de su situación en esta lucha eterna y fallida. La asimilación de la muerte es la confirmación de la paradoja esencial de la dualidad, y por tanto de la imposibilidad de la Plenitud. Y en cierta medida, en ello se puede encontrar otra inesperada forma de

éxito: el escape al destino y la ratificación ante si mismos del carácter heroico de su empresa.

En todo caso, el entendimiento del romanticismo como el espacio en que se concilian los opuestos y se borran las fronteras, fortalece la iniciativa primordial de extrovertir la subjetividad como arma contra la muerte, y reafirma la imposibilidad del conocimiento y la experiencia objetiva (En el romanticismo) "El reino de la luz se sumerge den el reino de la sombra y del claroscuro. Sujeto y objetivo luchan entre sí distanciándose y confundiéndose"<sup>3</sup>

Pero más allá de estos breves éxitos del romanticismo, existe al mismo tiempo en el entendimiento romántico, la clara consciencia una realidad que este impone con sino trágico, como ya se dijo, Así en este constante juego de conciliaciones y rupturas, de vida y de muerte, de interioridad frente a la exterioridad, de sujetos y objetivos que se poseen y se desposeen, el tiempo y el carácter evanescente y efímero de las cosas.

Entonces, el romántico debe de tener consciencia de que, en definitiva, la muerte es lo único que sigue imponiéndose, la última verdad.

El saber perdida la batalla por la Belleza y la Plenitud, por la verdad y la Virtud. este carácter de heroicismo trágico romántico, compensa la derrota final. Así se estimula un círculo vicioso que parte del fraccionado ser humano, anhelante de plenitud, que, ante el fallido intento de alcanzar el absoluto, cae aún más fraccionado y carente pero cargado del espíritu patético necesario para encontrar belleza en esa lucha y reemprender la batalla.

<sup>3</sup> Rafael Argullol. *Ibíd.* Pag. 36.

## CAPITULO II

### **Hombre y naturaleza:**

#### **La expresión romántica de la subjetividad humana en Werther**

La relación que se establece entre el hombre y la naturaleza en la literatura romántica, no tiene parangón en la historia literaria. Ni aún siquiera en la literatura antigua, en el auge del bucolismo, se estableció un vínculo tan cercano entre la interioridad humana y la contemplación de la naturaleza.

Tal como nosotros lo entendemos, la singularidad de la relación hombre-naturaleza del romanticismo es posible gracias a la necesidad del romántico de crearse espacios de conciliación (sobre lo que hablamos ya en el capítulo anterior) en los que pudiera realizarse la sensación de lo absoluto y por tanto la ilusión de haber superado la muerte.

Para alcanzar el propósito de este capítulo, es decir, es demostrar que el uso excepcional que el romanticismo hace del entorno natural de sus personajes nace de una concepción de absoluto, de totalidad, en la que la esencia de ese todo es la subjetividad humana, vamos a trabajar con una de las obras más representativas del romanticismo europeo: el Werther, de Goethe. Y en el caso del Werther, en particular, hemos encontrado adecuado circunscribirnos a un pasaje que nos parece especialmente decidor al respecto.

12 de diciembre

Querido Guillermo: Me encuentro en un estado que debe parecerse al de los desgraciados que antiguamente se creían poseídos del espíritu maligno. No es el pesar; no es tampoco un deseo ardiente, sino una rabia sorda y sin nombre que me desgarrar el pecho, me anuda la garganta y me sofoca. Sufro, quisiera huir de mí

mismo, y paso las noches vagando por los parajes desiertos y sombríos que abundan en esta estación enemiga.

Anoche salí. Sobrevino súbitamente el deshielo y supe que el río había salido de madre (...) y que la inundación era completa en mi querido valle. Me dirigí a él cuando rayaba la medianoche y presencié un espectáculo aterrador. Desde la cumbre de una roca vi, a la claridad de la luna resolverse los torrentes por los campos, por las praderas y entre los vallados, devorándolo y sumergiéndolo todo: vi desaparecer el valle; vi en su lugar un mar rugiente y espumoso, azotado por el soplo de los huracanes. Después profundas tinieblas; después la luna que aparecía de nuevo para arrojar una siniestra claridad sobre aquel soberbio e imponente cuadro. Las olas rodaban con estrépito..., venían a estrellarse a mis pies violentamente... Un extraño temblor y una tentación inexplicable se apoderaron de mí. Me encontraba allí con los brazos extendidos hacia el abismo, acariciando la idea de arrojarme en él. Si arrojarme y sepultar conmigo en su fondo mis dolores y sufrimientos. Pero ¡ay!, ¡qué desgraciado soy! No tuve fuerzas para concluir de una vez mis males; mi hora no ha llegado todavía, lo conozco. ¡ Ah. Guillermo! ¡con que placer hubiera dado esta pobre vida humana para confundirme con el huracán. rasgar con él las mares y agitar sus olas! ¡Ah! ¿ no alzaremos nunca esta dicha los que nos consumimos en nuestra prisión? (.. .)<sup>4</sup>

Una de las características que los estudiosos más han destacado con respecto a la relación entre hombre y naturaleza en el romanticismo, es la habilidad que tiene el romántico para transponer a la naturaleza y a las manifestaciones naturales su propia interioridad, convirtiendo a la naturaleza en una especie de metáfora o termómetro de lo que ocurre en su interior.

De hecho, en el texto que acabamos de reproducir, Werther realiza un total desplazamiento, incluso al punto de crear una especie de camino que va de la huida de sí mismo al reencuentro con sus propias limitaciones humanas.

Efectivamente, en el primer párrafo encontramos varias frases que son claves para esta lectura que estamos proponiendo: "quisiera huir de mí mismo", nos da la primera pista, e inmediatamente nos encontramos con "esta estación enemiga". El enemigo entonces, tal vez aquel del cual se quisiera poder huir, ya no está dentro, sino

4 Goethe, Wether, España: Salvat Editores, 1969. Pags. 140 y 141

fuera. Se realiza entonces el desplazamiento del que hablábamos, desplazamiento en el cual se produce un proceso de identificación del hombre con la naturaleza, y en esa medida, con el cosmos, con el Todo.

Esa estación enemiga con la que se encuentra Werther es, ya lo sabemos, la encarnación de su interioridad, y en esta identificación, los alcances de esa interioridad son de una fuerza avasalladora, que todo lo devora y todo lo sumerge.

Es el torrente que todo lo traga y lo contiene. Y de nuevo una imagen que nos permite a la idea de absoluto.

La imagen de poder, aun cuando este sea calificado de aterrador, sigue creciendo (las olas, incluso, rodaban con estrépito y venía a estrellarse a sus pies violentamente), y la identificación del personaje con este poder total, irrefrenable y superior de la naturaleza se transforma en un segundo nivel de conocimiento: el conocimiento imaginativo, acaso onírico; ese espacio donde la narración sigue siendo verosímil, y sin embargo raya con lo fantástico: "vi desaparecer el valle; vi en su lugar un rugiente y espumoso, azotado por el soplo de los huracanes". ¿Hasta qué punto se trata de una hipérbole literaria y hasta qué punto Werther realmente ve un mar y no deshielo? La pregunta necesariamente no tendrá respuesta.

Muy bien, hasta aquí la creación del espacio de conciliación, el que brinda al hombre romántico a vivir fuera de los límites de la humanidad la experiencia emotiva total. Pero como todo, el espacio encuentra su fin. En este caso, la conciliación encuentra su fin enfrentando directamente el problema de la muerte, que son también las dos formas de muerte a las que nos referimos en el trabajo anterior: La primera de ellas consiste en el entendimiento de la muerte como glorificación, como paso para ser parte

del absoluto. Y dice Werther al respecto: "¡Ah, Guillermo! ¡con qué placer hubiera dado esta pobre vida humana para confundirse con el huracán, rasgar con él los mares y agitar las olas!".

La Segunda forma de muerte es la "real". Cabría mejor decir que la segunda muerte es la realidad misma. El reconocimiento de la vida humana dentro de determinados límites, el cuerpo y la existencia misma, a los que Werther llama la "prisión".

Dijimos antes que el romántico reconoce y deplora la sociedad que lo rodea y en la que tiene que existir , y crea espacios con los cuales "consolarse" durante la batalla para el encuentro del absoluto, de la plenitud; de la misma manera aquí Werther, se encuentra en la postura del hombre que - una vez después de haber pasado por una experiencia que parecía ser liberadora y que definitivamente fue evasiva - se ve forzado a seguir luchando con la esperanza de encontrar u anhelada felicidad (el amor imposible de Carlota). Así después de la imagen de poder, en la que la emotividad de Werther es el huracán, después de verlo en la escena de maléfico poder en el que las olas reventaban a sus pies, Werther se convierte nuevamente en el ser ansioso, carente, fraccionado y anhelante que es el romántico en ese punto que es final y de nuevo inicio en el círculo vicioso que es la lucha por el absoluto.

Antes de terminar no queremos dejar de hacer mención a las alusiones mágicas, de terror y maléficas en las que está envuelta el pasaje. Werther comienza identificándose con los poseídos, y luego construye ante nuestros ojos una escena, como dijimos, casi onírica, en la que su presencia parecerá que dice llevar por dentro y que lo asfixia, ahogando a su vez en las frías aguas del deshielo a todo el valle de Walheim.

Definitivamente nos encontramos con la exaltación de un tipo de sentimientos, eso está claro. Y esto es lo que ha facilitado la vía de entendimiento entre naturaleza e interioridad que se dio en el romanticismo: las amplias gamas de posibilidades que estos dos ámbitos ofrecen y que además son compatibles. En esta compatibilidad entre exterior e interior lo que facilita la creación del espacio intermedio en el que parecería darse escenas de plenitud. En este sentido debe destacarse que las primeras cartas de Werther, cuando se encontraba en paz interior, reflejaban también una especie de estado de "gracia plena", encontrado por medio de la naturaleza. Esto prueba que la posibilidad de crear un espacio intermedio entre interioridad y naturaleza no está restringido a las pasiones poderosas y atormentadoras, aun cuando para nuestro trabajo hayamos escogido un ejemplo tal.

La relación hombre- naturaleza se muestra entonces, y a partir de la lectura de este pasaje del Werther, como uno de aquellos espacios de conciliación entre las oposiciones de carencia y plenitud. La relación hombre - naturaleza como espacio de conciliación refleja, entonces, las complejas relaciones fundamentales que con la muerte que sostuvieron a los románticos en su batalla creativa.

## **CAPITULO III**

### **Hölderlin y Novalis.**

#### **Una lectura y dos poetas:**

#### **El patriotismo, la noche y el hombre roto.**

Sostengo que las formas y los recursos que son constantes en el romanticismo, están directamente relacionados al modo romántico (si perdonan la redundancia) de asumir la finitud del hombre. Para explicar esto he recurrido a un concepto: los espacios de conciliación. El hombre romántico, en su necesidad de encontrar una totalidad en la cual realizarse, se encuentra con la necesidad de proyectar esa misma interioridad. Resultado de ello es el desplazamiento su interioridad hacia el mundo exterior que lo rodea. Esto lo vimos en el estudio de la naturaleza en la creación romántica. Pero hay otros espacios de conciliación entre la subjetividad, íntima, única y solitaria, del creador y personaje, y la realidad. Uno de esos espacios es la patria, el concepto de nación relacionado al origen del individuo. Para revisar esta idea, hemos seleccionado el caso de Hölderlin, y el de Novalis.

En el caso de Holderlin, la patria es el espacio en que resumen las características de los hombres de una misma nación; el espacio que articula a esos hombres en un todo cerrado, del cual son parte integral. La patria se incluye en los hombres y los hombres portan en sí a su patria. Así, en la vida misma, conseguiría Hölderlin entrever la realización del anhelo de la constitución de un organismo cerrado, autónomo e independiente, que el romántico pretendió recrear en la obra de arte, según nos explicara Todorov.

La poesía de Hölderlin, en términos generales, evidencia ese proceso de construcción del todo y sus partes: La patria no es solo el lugar; es la tierra y su paisaje,

sus ríos, sus valles, y es también el hombre en esa tierra. Y aun es más: es la tierra que vive dentro del hombre que la habita. Se cierra así un círculo e referencialidades concretas (hombres, valles, ríos, montes), y se consigue crear un organismo abstracto que se reproduce en sus partes.

He de insistir con esto de las abstracciones más adelante, pues encuentro que el mismo juego, aunque con diversos elementos, se propone en Novalis. Antes de avanzar, una observación relacionada con el concepto de patria que hay que tener claro al referirnos a este autor: Las circunstancias históricas de la enunciación poética. Alemania no existe, no como tal, quiero decir: aún no se ha dado el proceso de unificación de los estados germano-parlantes; y sin embargo, el poeta puede hablarnos de lo alemán. Podemos decir entonces que en la poesía de Hölderlin se ven cocerse las condiciones necesarias para el surgimiento del nacionalismo en su expresión moderna y totalitaria que es la consolidación de los países. Detrás del discurso del poeta se puede encontrar el espíritu de levantamiento consolidador que construye el concepto de nación.<sup>5</sup>

Las abstracciones parecerían ser, decíamos, una constante romántica puesto que en Novalis nos encontramos con el mismo proceso de desplazamiento, esta vez dirigido hacia el cosmos. Y en ese proceso de identificación con el cosmos, Novalis sigue los mismos pasos que Hölderlin. Es posible que alguien quiera señalar las múltiples diferencias de tono y utilización de símbolos e imágenes en ambos autores, pero el juego que ahora señalo constituye una similitud entre ambos: en Novalis, la noche es primero eso, la noche concreta, el concreto fondo del cielo nocturno, y los hombres son eso, hombres que observan la noche. Hasta aquí tenemos nuevamente la utilización de referencialidades de índole concreta: naturaleza y seres humanos. Pero de pronto, y en la medida en que el desplazamiento se produce, el poeta se nos muestra ya no solo como un hombre, sino como un ser especial. Deja de ser él y pasa a ser el todo. El mismo pasa a ser la Noche, que es el Cosmos, que contiene al día pues apresa a las centellantes esferas celestes. Usando referencias concretas consigue una identificación en el plano de lo abstracto, que es su caso llama espíritu.

<sup>5</sup> Tal vez podría emplearse la palabra "totalitario" en lugar "consolidador", puesto que la primera nos permitiría tal vez remitirnos al concepto de totalidad del que hablábamos antes. Abandonamos, sin embargo, esta opción, puesto que las connotaciones inmediatas del término, asociadas a la represión política, nada tienen que ver con la propuesta romántica de la libertad, de expansión y ruptura implícitas en los procesos de abstracción.

Como decíamos, patria y noche, en los respectivos autores, son el símbolo del todo, que es la consolidación y la plenitud; en el salto definitivo, el proceso de elevación espiritual, con que se logra unir lo separado, deshacer la ruptura entre hombre y naturaleza

Este es un punto importante en común entre los autores: el uso de la naturaleza, como ya se ha visto, pues es una constante romántica de la que ya hemos hablado. Sin embargo, no puedo pasarla por alto y dejar de señalar con un poco más de insistencia el lazo entre naturaleza y hombre. No, lazo no; como dijimos en el capítulo anterior, vínculo. Creo que la palabra la que hace la patria (o viceversa) a, no es la naturaleza que da lugar a la noche (o viceversa). En el caso de Hölderlin, por ejemplo, la patria es ante todo naturaleza; patria y noche son para los poetas, conceptos abstractos que poco a nada tienen que ver con su origen natural. Es el hombre que se desplaza a sí mismo en la naturaleza, y esta en el concepto abstracto de patria y noche. Es el hombre, finito y quebrado, el que se da paso a sí mismo hacia un nuevo continente: no ya el mortal cuerpo humano; sino el concepto superior, el imperecedero reino de los dioses, la palabra eterna.

Pero, en todo caso, la realidad del hombre fraccionado, (que es en definitiva la realidad primera, la premisa, que genera toda esta serie de desplazamientos), no puede ser permanentemente superada. Estos poetas son también muestras de ello. Porque a pesar de todo, sus poemas son las palabras del hombre carente en plena búsqueda.

Hölderlin y Novalis buscan el consuelo; el primero, el consuelo de la tierra que cierra las heridas; el otro, el consuelo del retorno al origen divino que acaba con las angustiadas.

Reconocemos que hacer afirmaciones a partir de dos autores tan solo (tres, considerando a Lord Byron, tratado en el capítulo anterior), hablar de la poesía romántica es, por decir lo menos, atrevido. Tal vez, sin embargo, sea válido anotar características que se imponen por evidentes; y ellas, las constantes de los desplazamientos, la evasión y ruptura. Y por supuesto, mis benditos espacios de conciliación, que como anteriormente ya han salido tanto a colación, trataré de evitarlos en la mayor manera posible.

A más de las estructuras temáticas señaladas, estos poemas desarrollan una serie de aspectos comunes<sup>6</sup>:

Uno de ellos, señalado por la crítica como constante romántica, es el viaje. Y el viaje no solo exterior; por el contrario, el viaje principalmente interior; y el viaje en el tiempo, en los estadios de la vida. El viaje es así, para estos poetas, un fenómeno cognoscitivo. Conocimiento que se adquiere, y al mismo tiempo evasión.

Otro punto es el de la relación del poeta y la palabra, es decir: Encontramos que tanto en Hölderlin como en Novalis hay una preocupación expresa por los procesos de comunicación; sobre ellos se reflexiona entendiéndolos como proceso liberadores, a veces a medio camino entre lo terapéutico y lo místico.

Si bien en ninguno de los dos autores la palabra o la comunicación esta tratando como tema central de sus obras, el fenómeno de la enunciación, decía yo, y las múltiples posibilidades de la enunciación tiene un importante lugar en sus textos. Es que el lenguaje, en tanto puede adquirir las características de divino (la comunicación con los dioses), se convierte en Hölderlin y en Novalis en el motor para acceder a los nuevos tiempos.

En esta fascinación que señalábamos por los procesos de abstracción, estos poetas consiguen aludir a un nuevo tipo de lenguaje, uno que incluso llega a no necesitar la articulación (la existencia concreta), cuyos signos carecen de significante físico. Estos desplazamientos en el proceso de comunicación "normal" provocaran otro tipo de comunicación que excede la finitud del razonamiento humano. Además, el argumento para que la voz poética de Hölderlin, por ejemplo, llegue a desdeñar frontalmente la lengua, es muy interesante: la lengua es mecanismo de poder; es el mecanismo de acceso al conocimiento y a la sabiduría, pero todos ellos, poder, conocimiento y sabiduría, entendidos dentro de los límites de la finitud humana. Frente a ellos se erige el lenguaje dividido, del cual el lenguaje poético sería representante.

En este sentido, las estructuras poéticas también serían una muy interesante materia de análisis. Y es que en ambos textos, consistentemente con lo que vimos en el

<sup>6</sup> Señalamos brevemente estas características de la poesía romántica, a riesgo de pecar de ligeros, pues cualquiera de estos aspectos podría ser tema de una lectura y un trabajo de análisis en sí mismo.

caso de Lord Byron, se privilegia la ruptura como una forma de acceder a la libertad. Uno de los objetivos del movimiento es la ruptura de la normativa que efectivamente llevo adelante la poesía romántica, y que se muestra claramente en la versificación y el maravilloso juego de prosa-verso de Novalis.

Con estos juegos innovadores se consiguen interesantes efectos. Por ejemplo, en uno de los poemas de Hölderlin, elaborando en forma de fragmentos, se plantea también al revalorización del lenguaje inarticulado, del que hablábamos antes. Efectivamente, en los guiones de Novalis y los asteriscos de Hölderlin, nos encontramos de frente con la valoración comunicativa del silencio. De hecho, la palabra dividida se sustenta, asume la voz silenciosa de la naturaleza.

En todo caso, palabra, edad, viaje, todo nos lleva al entendimiento de la evasión de la realidad concreta y la recreación de un nuevo mundo en la evasión. Y paradójicamente, este juego de evasión propone, por oposición, que nos encontramos frente a dos poetas que tienen una clara y crítica mirada de la situación que lo circunda: Son el rechazo a la circunstancia social, a la realidad, y el propio entendimiento del poeta como desadaptado, la plataforma misma para el desarrollo de los poemas.

## CAPITULO IV

### **Cuentos fantásticos como expresión romántica**

Ítalo Calvino<sup>7</sup> hace, en el texto estudiado, una amplia selección de cuentos fantásticos del siglo XIX, los cuales vienen acompañadas por un estudio del autor italiano. Las afirmaciones que allí hace, necesariamente nos predisponen: En la introducción se establece una conexión entre lo fantástico y la expresión de la subjetividad humana, que es el lazo que hace de estos cuentos, tan románticos. Empezamos entonces, nuestra lectura, y con ella la búsqueda de las huellas de ese mundo interior al que alude Calvino, deslizándose por entre los hechos fantásticos. De la misma manera, sus observaciones sobre la construcción de imágenes visuales, nos predispone a seguirle la pista a este tipo de recurso literario.

Esta predisposición, tiene sus ventajas: En nuestro caso, sirvió para atraer la atención sobre aspectos, matices o singularizaciones que surgían de entre las líneas gracias a las afirmaciones antes leídas. Como resultados de esa mirada, nos surge la sospecha de que la elaboración del mundo a partir de imágenes visuales, sumada a la estratégica oposición que necesitaban hacer los autores del género fantástico entre realidad e irrealdad<sup>8</sup>, nos debería llevar a pensar más en una especie de realismo antes que en el romanticismo. En esta descripción del mundo que rodea al personaje crea de una ambientación realista y hasta testimonial. Es decir, la manera de contar, haciendo tanto hincapié en lo natural y racional (para que luego el elemento fantástico tenga el efecto deseado), y el trabajo desde lo visual (tan insistentemente que a veces el narrador casi parece llegar a la equisciencia), debería acercarnos al concepto de realismo, no de romanticismo.

Por se hace necesario detenernos en los textos que Calvino relaciona con el romanticismo,<sup>9</sup> y profundizar en la idea de lo fantástico como línea de expresión romántica.

<sup>7</sup> En este capítulo trabajaremos con la selección de cuentos fantásticos del siglo XIX, antologados por Calvino, de cuya edición se da cuenta en la bibliografía.

<sup>8</sup> O supra- realidad, o intra-realidad, o como quiera que se llame al elemento fantástico.

<sup>9</sup> Son varios los cuentos que podrían caber dentro de esta categoría romántica, pero en este caso pensamos mas concretamente en "El ojo sin párpado", de Chasles, y en "La mano encantada" de Nerval.

De entre los elementos con los que empezó a trabajar el romanticismo, debemos destacar el rescate de un lenguaje coloquial, por ejemplo, además del recrearse en la naturaleza del paisaje urbano que rodea al hombre, pero no con una intención realista, sino como evocación de la consciencia de la individualidad y su tajante separación con el mundo que lo rodea, y - por ese mismo motivo- evoca también la necesidad que tiene ese hombre de fundirse con la totalidad que lo rodea. Vemos en esto, entonces, la intención romántica de presentar el hecho fantástico como transfiguración de las grandes cargas emotivas de los personajes.

Se trata de textos que nos sirven para notar rasgos no vistos en los otros textos hasta el momento: la aparición de las costumbres, de la descripción de las relaciones sociales como característica romántica.<sup>10</sup>

Las fuentes folcloristas de "El ojo sin párpado", son características del romanticismo. Debemos recordar, en este sentido, que en la huida que el romanticismo propone del sistema de vida burgués, en la fuga del mundo moderno, una de las opciones que se presenta es la de acercarse a la naturaleza (como opuesta a la cultura), y por asociación a las formas sociales que se consideran más "naturales", "puras", es decir, las sociedades rurales, menos contaminadas con la racionalización del mundo. De este acercamiento a lo rural, surge el costumbrismo, que en el caso de estos cuentos (y podemos arriesgar, de la literatura fantástica del siglo XIX), expresa también el deseo de fuga de la realidad al entrar a la búsqueda de lo exótico, de lo imposible, de lo sobrenatural.

Sin embargo, como decíamos antes, los estos cuentos fantásticos requieren de un ambiente racional, de unas estrategias narrativas que ubiquen al lector en un mundo muy natural, para que el efecto del elemento fantástico sea realmente impactante. En este sentido, el fantástico y el costumbrismo tienen un aspecto en común en lo que se refiere a la historia de la literatura: Aun siendo anterior al romanticismo como tal y al realismo como tal, en la literatura fantástica (al igual que en el costumbrismo) podemos encontrar una especie de puente, de transición, de paso entre la producción romántica y realista.

<sup>10</sup> En este caso estoy pensando concretamente en el caso de "El ojo sin párpado", más que en "La mano encantada". Sin embargo, las costumbres también aparecen en otro tipo de textos no considerados como románticos por Calvino, tal es el caso de *La Nariz* y otros

Esto explica cómo es posible encontrar en esta selección "romántica" de literatura fantástica, un nombre como el de Balzac. El género de lo fantástico (tal vez sea característica de los géneros marginales en general) resulta ser abierto, dispuestos a la adquisición de múltiples matices, que logran transitar entre doctrinas artísticas inconciliables, tal vez entre géneros y corrientes "oficializadas".

Y no es solo esta identificación con respecto a las corrientes literarias lo que hay que señalar como características variables, como ambiguo e indeterminable, en los textos fantásticos. Los valores que ellos manejan también son absolutamente cambiables. Parecería tratarse de un género que se estructura a partir de una oposición entre realidad e irrealdad y que dentro de esa estructuración acoge indistinta e incondicionalmente los valores y entendimientos de distintas épocas.

Así, por ejemplo, vemos como valores como la valentía, el honor y el orgullo, que se manejan como elementos positivos en el primer cuento ("Historia del Endemoniado Pacheco"), simplemente no tienen cabida dentro de otros. En unos, son los valores cristianos aquellos que posibilitan la presencia fantástica, en otros, la religión como fuente directa y evidente de la anécdota ni siquiera e aludida ("El hombre de arena"), y aun en otros la religión, el bien y el mal, el cielo y el infierno, son solo un contexto por en medio del cual el hombre triunfa por su propia acción y decisión, gracias a una iniciativa individualista y voluntaria.

Pero tal vez la expresión usada más arriba, "incondicionalmente", resulta ser una exageración, puesto que el género fantástico exige a los valores que sustentan el relato que se presenten siempre en oposiciones en series binarias, así como sucede en la realidad y la irrealdad. De una manera o de otra, en los textos del género fantástico están opuestos siempre los valores: la valentía del protagonista del endemoniado Pacheco, con la cobardía del mismo Pacheco; la vida diaria del sacerdote casto del "La Muerte Enamorada", con su nocturna vida de "dandy", la entrega y la confianza del joven y alegre Goodman, con la desconfianza y esquivo comportamiento que adquiriría después de la escena del aquelarre; la parcialidad del cuerpo, de "La Nariz", con la completad del ser humano propuesta al final del texto.

Esta condición binaria estada por el enfrentamiento en el que se ve situado todo texto que surge desde una marginalidad (que en este caso está dada por la situación

marginal del cuento fantástico dentro de la literatura del siglo XIX). Los discursos que se estructuran desde la marginalidad suelen ofrecer oposiciones. Sin embargo, enrumbar ahora nuestro trabajo hacia ese punto, exigiría una mayor y mucho más prolija investigación, centrada solamente en este punto. Valga por el momento solamente atestiguar que el texto fantástico en el ámbito por excelencia de la ambigüedad. Y no solo porque se encarga de entregarnos pistas aparentemente muy claras para después revestirlas de ambigüedad; no, no solo a nivel discursivo la ambigüedad surge; también a nivel estructural. El cuento fantástico, según la descripción que hemos hecho, transita de manera ambigua entre comentarios literarios, y se estructura de a partir de oposiciones radicales, oposiciones entre valores fundamentales puede resolver ("La historia del endemoniado Pacheco") o no, como en el caso de "La Nariz", donde los motivos satíricos que parecerían hacer que el autor le quite su nariz al pobre protagonista, finalmente no encuentran una resolución, sino que simplemente son desplazados por la nueva situación, el reencuentro con la nariz.

El cuento fantástico no sería entonces una estructura fija, y su potencialidad radicaría precisamente en la posibilidad que tiene de acoger dentro de sí valores distintos, contenidos distintos, para poder entregar así, sincretizado en el elemento fantástico, la oposición entre interior y exterior, realidad e irrealidad. Y es precisamente esta exhibición del contraste entre la interioridad y la exterioridad del sujeto, lo que permite su conexión con el romanticismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, plaza & Janes: Barcelona. 1983.
- BYRON, George Gordon Noel, Lord. *Don Juan*.  
<http://www.runcaragol.org/html/bibliosl.htm>. (2010)
- CALVINO, Ítalo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Editorial Siruela. Barcelona. 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Los sufrimientos del joven Werther*. Editorial Planeta. Última edición. Barcelona. España 2002.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Friedrich Hölderlin* (Selección).  
<http://amediavoz.com-liolderlin.htm>. (2010)
- NOVALIS, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Cátedra: Barcelona. 2004
- TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Paidós: Barcelona. 2005