

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

TESINA:

***PARA UNA DEFINICION DE LA MELANCOLIA EN EL
ROMANTICISMO TRAGICO EUROPEO***

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN FILOSOFIA
PRESENTA:**



RUBEN FLORES MENDOZA

ASESOR:

DR. MOISÉS LADRON DE GUEVARA CARDONA

2002

**PARA UNA DEFINICIÓN DE LA MELANCOLIA EN EL
ROMANTICISMO TRAGICO EUROPEO**

Por
RUBEN FLORES MENDOZA

A stylized, handwritten signature in black ink, consisting of several sweeping, connected strokes.

FIRMA DEL ASESOR
Dr. MOISÉS LADRON DE GUEVARA C..

A handwritten signature in black ink, featuring a large, circular initial followed by several smaller, connected strokes.

FIRMA DEL LECTOR
Mtro. JORGE ISSA GONZALEZ

DEDICATORIA

Esta obra está dedicada con profundo cariño a mi venerable familia: A mis Padres; *Rubén* y *Mary*, a mis hermanos; *Trota*, *Reynis* y *Darla*, quienes en conjunto me brindaron el apoyo necesario para la realización de esta investigación. Sin ellos hubiese sido imposible la culminación de este trabajo. Sirva pues, esta tesina como una muestra de mi más profundo agradecimiento y amor.

Debo agradecer, a parte, a *Darla* por las interminables horas nocturnas que me ofreció para exponer, discutir y comprender los temas contenidos en esta tesina. Con él compartí la belleza siniestra de mis aciagos fantasmas.

Es digno de mención el asesoramiento que me brindó el Dr. Moisés Ladrón de Guevara C., quien tuvo la paciencia de escuchar mis disquisiciones en torno a los diversos temas aquí expuestos, así como de dirigirme a lo largo de la investigación. A él, con respeto y enorme agradecimiento, también está dedicada esta obra.

Es para mi importante decir en este espacio que en las horas exhaustivas de investigación y reflexión siempre estuvo presente una sublime persona que coadyuvó a la conformación de mi sensibilidad. Con ella viví experiencias que jamás se borrarán de mi memoria poética. Dedico este trabajo como tributo de nuestra etérea amistad a Tannia Godínez.

I. INTRODUCCIÓN

Cuando se aborda el tema del Romanticismo suele hacerse desde las trincheras del academicismo, las cuales comúnmente lo asocian con una triste evocación del pasado y lo identifican con la absurda dicotomía entre *lo clásico* y *lo romántico*. Las características que se le atribuyen –fantasía desbordada, gusto por lo sobrenatural, inspiración en los temas medievales, etc.–, si se les mira con profundidad, nada tienen que ver con la esencia verdadera que lo nutrió.

Para comprender realmente el espíritu romántico es imprescindible interiorizarse en los rasgos más representativos y definitorios que lo configuraron. Al hacerlo se desentrañan los elementos fundamentales y vigorosos que le dieron vida. Esto permite eliminar, por consecuencia, las diversas excrecencias exageradas y formalistas con que se ha calificado a lo Romántico. Para ello es necesario alejarse de las concepciones tradicionales que se han formulado en torno al Romanticismo, es decir no considerarlo como un período o movimiento cultural, pues esto nos conduciría muy probablemente al análisis de los elementos menos innovadores y más decadentistas de lo que se acostumbra a conceptuar de Romanticismo, sino como una genuina actitud vital e intelectual: como una auténtica *concepción del mundo*.

La actitud romántica, pletórica de impavidez, fue excepcional en la medida en que aseguraba la existencia real del *individuo*, la subjetividad supo encontrar así su espacio de eterna creación. La afirmación del Yo tuvo su máxima manifestación. De esta forma, se gestó un nuevo tipo de sensibilidad que reivindicó, por consiguiente, el mundo interno del hombre. Y tal actitud conformaría una forma peculiar de ser en el mundo, a saber: la *Melancolía*.

En tanto que modo de ser-en-el-mundo, la Melancolía fue en el universo Romántico una estructura existencial que posibilitaba al hombre sensible la creación de una absoluta cosmovisión de la vida a través del arte. Este es, precisamente, el rasgo más representativo y definitorio del Romanticismo. Pues en él se coligan todas las características del espíritu Romántico.

Por todo esto, la presente investigación no tiene el carácter de un trabajo monográfico sobre ciertos autores ni tampoco, rigurosamente, sobre un determinado período estético –en un sentido histórico- sino, ante todo, el de un estudio que trata de elucidar el fenómeno de la Melancolía en el Romanticismo Europeo, por medio de la exploración profunda del alma Romántica. Desentrañar sus elementos esenciales para comprender que es más que una época del arte universal. Lo que se pretende es mostrar que el Romanticismo, en

tanto que nueva sensibilidad creadora, es una visión y concepción *trágica* de la vida. Porque la Melancolía, en cuanto fuente que otorga al hombre sensible el *poder ser* en virtud de la creación extática del arte, que origina la *Weltanschauung Romántica*, se funda en una perenne dialéctica —entendida aquí como contradicción— de la existencia. Es decir, la concepción de vida que construye la mentalidad Romántica, a través de la Melancolía, descubre la perpetua confrontación de los pilares sobre los cuales se edifica la existencia, los dos exordios de la vida: *Eros* y *Tanatos*. Estas divinidades simbolizan aquí las pasiones humanas que delinean el alma Romántica. Por ende, la Melancolía tiene dos aristas, dos rostros que convergen peregrinamente en aquélla. A razón de ello, cuando me refiero a Romanticismo aludo siempre a un tipo de Romanticismo que denomino con el adjetivo de *Trágico*.

Todo arte verdaderamente trágico implica una consideración heroica del hombre. La comprensión de la parvedad, de lo limitado de la condición humana para emprender las acciones más temerarias, *so pena* del fracaso ineluctable, es un rasgo esencial del arte trágico. Baste con analizar los personajes arquetípicos homéricos para comprobar este hecho. El hombre sensible del Romanticismo, esto es el poeta, el músico, el pintor...; el artista, es un prototipo de héroe pues posee una poderosa voluntad que le impele a anhelar lo divino, a buscar la mítica unidad integradora del mundo: el *Único*. En su afán de perseguir lo universal a costa de la propia destrucción, radica su heroicidad. Sin embargo, ésta es trágica porque el hombre Romántico percibe su desgarrada imposibilidad para alcanzar lo divino, el *Único*. Así pues, el sentimiento de la fragmentario y el sentimiento de lo absoluto, por un lado, y la exaltación de una subjetividad titánica versus la infausta impotencia de lo humano, por otro, confluyen en la visión heroico-trágica de lo Romántico. Esto explica cómo la incursión en la nueva sensibilidad mueve inmediatamente a la desolación como a las cimas más elevadas del placer estético.

La poética del Yo heroico-trágico, en sus miríficas manifestaciones, está matizada por la pasión dual —en el sentido en que en ella se entrecruzan los dos principios de vida *Eros* y *Tanatos*— y el vigor insaciable propios del hombre que emula la existencia divina. Las creaciones artísticas de la subjetividad Romántica tienen, además, la refulgencia del espíritu dionisiaco: el éxtasis sin límites. *Dioniso*, como representación de la desbordante riada del inconsciente y el sueño, la locura sensitiva y el río sin cauces tempestuosamente ávido por conquistar el gran mar de la vida, figura como la máxima simbolización del espíritu del artista Romántico: Nerval, Musset, Vigny, Maupassant, Chopin, Chateaubriand, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Byron, Keats, Leopardi, Kleist, Hölderlin, Goethe, Gogol, Puschkin, Lenau, Schubert, Schumann, Beethoven, Nietzsche, Turner, Carus, David Friedrich, Fuseli, Goya, Géricault, Novalis, y Alan Poe.

Por otra parte, la insaciabilidad del héroe trágico se convierte, inevitablemente, en una dolorosa autodestrucción. La desmesura de su deseo para acceder a lo universal está intrínsecamente relacionado con su propia aniquilación. El Romántico figura, entonces, como Ícaro al acercarse al Sol, es decir aquél

prepara su perdición al obstinarse en conseguir su imposible sueño de infinitud. La contradicción existente entre el anhelo del *Único* y el desgraciado sentimiento de lo fragmentario cercena y agota lentamente la voluntad dionisiaca, al grado tal de la completa extinción. Así, el héroe Romántico adquiere la funesta certeza de la inevitabilidad de su sacrificio. Es en este momento cuando, en el devenir Romántico, surge la muerte como un horizonte fijo, pero únicamente como culminación de un proceso en el que el morir es una operación lenta y no exenta de gozo. Gracias al espíritu dialéctico la muerte provoca en nuestro héroe trágico un sentimiento abstruso de sensualidad, belleza y placer. La muerte gozosa es el final del periplo Romántico, la consecuencia de una vida que asumió los riesgos inmanentes a la búsqueda de lo divino.

Sin embargo, sostengo la hipótesis de que el espíritu del Romanticismo Trágico fue heredado por algunos artistas del siglo XX. El desenlace del Yo, cuya eclosión la encontramos en el Renacimiento, tiene como ocaso la disolución del individuo en la gran maquinaria humana que representa el siglo pasado. Los artistas que encarnaron la pasión trágica del Romanticismo fueron en su mayoría literatos que construyeron concepciones del mundo similares: el mundo como anquilosamiento de la voluntad creadora del héroe. De esta forma, se da una transición de lo trágico-heroico a lo trágico-absurdo. El elemento heroico que configuraba la personalidad Romántica deja paso a la visión absurda de la existencia. Aquel titanismo férreo del héroe trágico para hacer frente al hado adverso de su Destino y la voluntad de vida, i. e. la no resignación y estatismo a sabiendas del fracaso aniquilador de alcanzar lo universal, se disgregan en la época contemporánea frente a la relatividad de los valores y la pérdida absoluta de la identidad.

El arte trágico –mejor aún la literatura- del XX carece, pues, de esa voluntad dionisiaca para encumbrar el espíritu. Su valía versa en la imagen que deja traslucir la alienación y, por consiguiente, el resquebrajamiento de la identidad, la difuminación del Yo. El personaje prototípico que lo caracteriza acaso sea el del *hombre sin atributos*. Hombre vacío de la energía prometeica, extraviado en el mar de la indiferencia y la trivialidad.

La literatura que se desarrolló a tenor de la herencia Romántica se caracteriza por ser heteróclita e irreverente. Varios tipos de ella, a mi juicio, se crean a partir de la visión patética y pesimista del mundo: Literatura de la Transgresión – representada por Bataille, Blanchot y Klossowski-; Literatura del desgarró –siendo epígonos de ésta Pavese, Artaud, Pessoa, Mishima y Vaché-; Literatura indefinible –simbolizada por Cioran-; Literatura existencialista – conformada por Kafka, Ionesco, Beckett, Sábato, Arlt, Passolini, La Rochelle, Céline, Sartre y Camus-. La tipología literaria trágica del siglo XX constituyó el nuevo rostro de una Melancolía contemporánea que originó una estética convulsiva y a la vez dolorosa, la cual clausuró el desarrollo del Yo.

Tanto la cosmovisión trágico-heroica del Romanticismo y la concepción trágica-absurda del mundo, creada por la Literatura apocalíptica del siglo XX, conforman una crítica desoladora del derrotero adquirido por el mundo occidental contemporáneo. De ahí la vital importancia de su estudio y análisis.

*A ti la dama, la audaz Melancolía
que con grito solitario hiendes mis
carnes ofreciéndolas al tedio, tu que
atormentas mis noches con el puñal de
la ausencia, te he pagado más de cien
veces mi deuda...*

Anónimo

II. LOS ROSTROS DE LA MELANCOLÍA

La Melancolía ha sido desde la antigüedad tema de reflexión y estudio que, hasta la fecha, no ha dejado de captar la atención de ciertos hombres con espíritu interrogativo. En la Grecia clásica, por ejemplo, Hipócrates se interesó por ese enigmático fenómeno. Su perspicacia científica le condujo a la elaboración de la ya legendaria *Teoría de los cuatro humores*. Según ésta, el hombre está constituido por cuatro humores que interactúan entre sí: el humor sanguíneo, el humor colérico, el humor flemático y el humor melancólico. Para el insigne médico de la isla de Cos, la Melancolía era una sustancia fluida en el cuerpo humano, que perturbaba la zona donde se gestan los pensamientos. Esta sustancia era, según él, de aspecto negruzco y tenía las mismas características de la *bilis*: viscosidad y acidez. De ahí la etimología griega de la palabra *melancolía*: *melas*, negro, y *Khole*, *bilis*. La *bilis negra* perturbaba el espíritu de los hombres que la padecían a través de las afecciones de sus temperamentos. Los disponía a estados anímicos tales como la tristeza, apatía, soledad...

Sin embargo, las concepciones hipocráticas sólo tenían el interés organicista, digamos científico, de explicar la génesis de la *bilis negra*, dejando de lado las cuestiones de índole humanístico.

Siguiendo con la tradición hipocrática, Aristóteles dedicó parte de sus investigaciones al fenómeno de la melancolía. En el famoso problema XXX de la *Metafísica* el filósofo estagirita reflexiona en profusión sobre el origen y los pródromos de la *bilis negra*. Su inquisición, sin embargo, presenta un matiz especialmente humanista, a saber: la preocupación por dilucidar la relación existente entre la *bilis negra* y el carácter de los hombres excepcionales. De hecho, al inicio de su indagación Aristóteles inquiriere sobre esta extraña relación: "¿Por qué los hombres excepcionales —se pregunta él— en la filosofía,... en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos, algunos al grado sumo de padecer males provocados por la bilis negra?"¹ Esta pregunta representa el comienzo de las reflexiones de naturaleza humanista, i. e. sin resabios organicista-fisiológicos, que se emprenderían ulteriormente a lo largo del decurso de la historia.

1. Aristóteles, *De la Melancolía*, trad. Alfredo Baéz, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 27.

La investigación presente parte, precisamente, de la interrogación aristotélica. El interés que signa esta indagación es el dilucidar las relaciones intrínsecas que la Melancolía tuvo con los artistas románticos de finales del siglo XVIII y mediados del XIX. El romanticismo al cual nos referiremos aquí lo he denominado *Romanticismo Trágico*.

La cuestión enunciada en la pregunta inicial del problema XXX delimita el contexto al cual debe circunscribirse la investigación, a saber: la relación entre la melancolía y los *hombres con talante excepcional*, es decir los artistas y los poetas. Desde este punto de vista, nuestro análisis tiene un carácter estrictamente estético.²

¿Qué es, desde la esfera artística-estética, la Melancolía? Para poder descifrar este enigma consideremos lo que no es. La Melancolía no es una enfermedad, o más exactamente patología, *maniaco-depresiva*³, un mal o un estado morbo del ánimo. La razón de ello radica en el hecho de que, fenomenológicamente, tanto la patología como el estado anímico están sujetos a períodos de latencia, o, si se quiere, oscilaciones temporales. En el interesante estudio de Klibansky, Panofsky y Saxl, titulado *Saturno y la melancolía*, se sostiene que en un "...sentido que podríamos calificar de específicamente <<poético>>, [...] la melancolía no se concibe como enfermedad ni como disposición habitual..."⁴ Disposición habitual que alude a la dimensión temporal del fenómeno.

La patología o la afección del ánimo remiten a la consideración puramente orgánica y psicológica del problema. La elucidación de la relación melancolía-temperamento artístico se sitúa en una dimensión rigurosamente ontológica, como más adelante se verá. De ahí que Aristóteles le dedique un lugar especial en su célebre tratado sobre los primeros principios y las causas primeras.

Sin embargo, las consideraciones organicistas que se han originado a lo largo del tiempo no son del todo irrelevantes. V. gr., en 1621 Robert Burton en su *Anatomy of melancholy* caracterizaba a la melancolía como algo no transitorio, temporal, aunque sí una enfermedad:

La melancolía...está en la disposición. En la disposición es esa melancolía transitoria que va y viene con cada pequeña ocasión de tristeza, necesidad, enfermedad, tribulación, temor, dolor, pasión o perturbación de la mente... En ese sentido equívoco e impropio llamamos melancólico al que está desanimado..., amargado, aburrido, mustio..., disgustado o contrariado de cualquier manera. Y

2. Bajo esta óptica, los innumerables enfoques con que se ha abordado el fenómeno de la melancolía –sociológicos, psicológicos, físico-biológicos –psiquiátricos–, etc., serán soslayados a lo largo de la presente investigación.

3. Para un análisis detallado de la melancolía considerada como una enfermedad maniaco-depresiva cfr. Kay Redfield, *Marcados por fuego: La enfermedad maniaco depresiva y el temperamento artístico*, Paidós, Barcelona, 1999, 332 pp.

4. Klibansky, Raymond [et. al.], *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p.p. 218-219.

*de estas disposiciones melancólicas no está libre ningún hombre viviente... La melancolía de la que hemos de tratar no es un hábito, no es errante, sino es algo fijo.*⁵

Aunque Burton concibe a la melancolía como una enfermedad, no obstante su apreciación nos aproxima, paradójicamente, a un rasgo definitorio inherente a la *bilis negra*: el elemento no habitual, *i. e.*, atemporal. La melancolía para este organicista inglés es *algo fijo*, lo que presupone el carácter atemporal del fenómeno.

Pero, si no es una enfermedad, ni tampoco una morbilidad del ánimo entonces en qué consiste la melancolía. Sabemos, por un lado, que su esencia es lo no transitorio, lo atemporal y por otro, que la indagación se sitúa en una dimensión ontológica. Esto traza el sendero que ha de tomar la investigación.

La filosofía heideggeriana a establecido que el hombre es un *ser-en-el-mundo*.⁶ Ese *ser* se da a través de ciertas formas ontológicas de *estar-en-el-mundo*. La melancolía es *una forma específica de ser-en-el-mundo*. Más aún, es un *poder-ser-en-el-mundo* que posibilita la existencia del artista y el poeta, pues recuérdese que la existencia para Heidegger es fundamentalmente un *poder-ser-en-el-mundo*. Así vista, la melancolía adquiere un aspecto estrictamente ontológico, el cual se cifra en la *posibilidad-de-ser-en-el-mundo*. Es, pues, una *estructura existencial del ser*. A través de la melancolía, como forma de *ser-en-el-mundo*, los hombres excepcionales aseguran su existencia fáctica y estática en el mundo. La permanencia del *ser-ahí* –*dasein* en la terminología heideggeriana– artístico-poético en el mundo es estática, fijada en los anales del tiempo, pues el *Ser* es a-transitorio. A razón de ello la melancolía no puede ser una enfermedad o una *disposición que va y viene*, algo meramente transitorio.

La creación artística realiza la consumación del hombre excepcional de *ser-en-el-mundo*. Forma ontológica de estar en el mundo, estructura existencial, la melancolía posibilita, vía acción creadora, la existencia real del hombre de *ingenium artístico*.

El misterio del *Ser* se revela en la consumación de la creación. Como posibilidad de *ser-en-el-mundo* la creación artística funda la existencia, el espacio donde se es un émulo de Dios, acaso un *alter Deus*. La melancolía no sólo garantiza la permanencia en el mundo sino que además dota al *ser-ahí* artístico de la capacidad de fundar el *Ser*. Pues lo meramente existente es simple *actualitas*, mera presencia fáctica que se entiende generalmente "...como algo "real", algo que "es"... Pero... el hombre es *poder ser*..."⁷ que instaura el mundo del *Ser*.

5. Burton, Robert. *The anatomy of melancholy* (parte I, sección 1, miembro I, subsección 5), Cambridge University Press, New York, 1954, p.p. 55, 89. Subrayado mío.

6. He retomado la terminología de la filosofía heideggeriana para proponer una definición ontológica de la melancolía romántica. Es preciso señalar que Heidegger no teorizó en torno al fenómeno de la melancolía. Los términos empleados aquí están concentrados en su obra *Ser y Tiempo*.

7. Cfr. GIANNI VATTIMO, *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Baéz, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 27 y s.

Melancolía y Ser se conjugan en el *πάθος* -*pathos*- del artista romántico. Este binomio ontológico -existenciarlo- confiere al hombre excepcional la existencia real, ya no como *actualitas* sino como emisario divino, para fundar el *Reino soberano del Ser*. A través de la melancolía, como forma de *ser-en-el-mundo*, el hombre de *ingenium artístico* desvela el mundo de la presencia para acceder al trasmundo de la *οὐσία* -*ousia*-. Ese trasmundo es la vida recuperada, por la experiencia real de la melancolía, de las apariencias forjadas por el exceso de razón. La sensibilidad y la pasión descubren el paraíso perdido del trasmundo que reivindica el reino del Ser.

La dimensión ontológica de la melancolía traslada al artista romántico a los confines insondables del universo humano. Ahí se encuentra, por medio de la creación, el significado de la existencia. La melancolía es, entonces, una apertura al mundo real, en un sentido platónico, de la existencia. El trasmundo que adviene con el *poder-ser-en-el-mundo* del hombre excepcional, confirma la posibilidad de concretizar el mito platónico del *Anima Mundi*⁸, es decir: convertir, por medio del alma infundida por el demiurgo creador, al mundo en una criatura viviente que contiene en su inmanencia las *εἶδος* -*eidos*-.

La luz se ha posado sobre la noche de las apariencias que se extendían en el mundo. La pasión ha revelado el cosmos del artista que se cristaliza en sus obras: los paisajes, los sonidos, las emociones, los deseos, el Infinito, las formas etéreas que conforman el sueño romántico. El cielo y el infierno, en apertura eterna, emergen de entre la noche de los tiempos para dar fe de la doble dimensión de la *Melancolía romántica*. Como dialéctica eterna, como contradicción perenne la melancolía presenta dos rostros antagónicos que se nutren y cercenan entre sí: el rostro de Eros y el rostro de Tanatos. El primero simboliza el placer, la alegría, el gozo, el amor, la vida y la naturaleza, el segundo: el dolor, el sufrimiento, la soledad, la tristeza, el odio, la angustia, el tedio, el absurdo y la muerte. Ambos rostros se funden en la pasión romántica, originando así una pasión de doble filo, de dimensión dualista, contradictoria. Esta dialéctica pasional lleva en sí misma los dos rostros de la *bilis negra*. La pasión que gesta la Melancolía romántica es, pues, "...de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, es <<la alegría en el dolor>>, <<la luctuosa alegría>> o <<el triste lujo del pesar>>..."⁹

El rostro de Eros de la Melancolía es la *afirmación eterna de la vida*, es el rostro que dice *sí a la vida* y ama todo lo que evoca la vitalidad primigenia. Su savia sempiterna hace visible la belleza etérea de la Naturaleza. En la contemplación de Eros el artista allana el azul del cielo para acceder al fascinante abismo del Ser. Aprender al Dios huido de lo inconmensurable, del *Infinito*. El *pathos* romántico ahí se expande y se nutre de la sustancia eterna de la vida, de la Naturaleza que

8. Cfr. Platón, "Timeo o de la Naturaleza", en *Diálogos*, EDAF, Madrid, 1972, p.p. 831-950.

9. Klibansky [et al.], *op. cit.*, p. 229.

"... es la poesía de la divinidad. [...] Dios se manifiesta a los hombres artistas. Se percibe la Naturaleza como expresión concreta de la divinidad." ¹⁰ La Naturaleza vincula al hombre excepcional con Dios.

Este significado vitalista del rostro de *Eros* de la Melancolía se cifra en el deseo de fundirse en el misterio del *Único*, creencia en el fondo unitario del mundo. El *Único* no es una síntesis absoluta en la que el *Todo* converge, sino conjunción ilimitada, ilimitadamente impedida por el efecto de una perpetua escisión. El *Único* no es un reino objetivo, pre-existente, más allá del *mundo*, sino un objeto de la voluntad, del anhelo, de la subjetividad romántica para sondear el universo del *Ser*. El *Único* no existe independiente del artista romántico, sino sólo en cuanto éste, como motivo de elevación y del dolor lo configura, lo crea a través del sueño poético que instaura la *Melancolía*. La fusión con el *Único* se opera en la acción creadora del artista. Sólo él cuenta con el privilegio de consumir la mítica unión con el *Infinito*, el *Único*. El impulso mítico del hombre de *ingenium artístico* alude a la energía turbulenta, acaso caótica, de la pristinidad de la existencia. Esa energía que se vuelca en la creatividad primaria del romántico, emerge de los horizontes más oscuros y fecundos de la naturaleza, del mundo soterrado del inconsciente y los sueños. En la locura divina de la creación la sensibilidad romántica es un cause furioso ávido por conquistar los océanos prometidos de la vida. El artista por ello es un hijo dilecto de *Dioniso*. Y éste es el reverso del rostro de *Eros*. *Dioniso* es también el rostro de la Melancolía. Esta divinidad simboliza el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad, el éxtasis demencial de la creación artística. El mito griego se encarna en el alma del hombre excepcional, liberando incondicionalmente las emociones innatas del *dasein* poético. El canto dionisiaco, que deriva de la sensualidad del corazón, es sublime, a la vez que siniestro. De su alquimia resulta el lenguaje instintivo y primitivo de la poesía.

La poesía es un efluvio de la música de *Dioniso*, sus notas hipnotizan la razón humana para erradicar el velo de su ficción. El éxtasis consustancial a su naturaleza sumerge al artista en el abismo de la sensibilidad y la inconsciencia del universo humano. Allí *Dioniso* mora, junto con *Eros*, en el seno del *Ser*.

La personalidad de la divinidad dionisiaca es dialéctica. En ella se contraponen los reinos de la luz y la oscuridad en un juego eterno que supone, al mismo tiempo, una dimensión constructora-destructora en el arrobamiento orgiástico de la creación artística. El rostro de *Dioniso* con que la Melancolía se presenta simboliza la exaltación y el sufrimiento gozoso de la sensibilidad romántica que invita al delirio sensitivo de ascender a la cima de la sensualidad y descender al desfiladero del dolor. Es *Dioniso* quien asegura al hombre excepcional la posesión

10. Tieghem, Van Paul, *El Romanticismo en la literatura europea*, trad. José Allavina, UTEHA, México, 1958, p. 211.

plena de la vida y la fusión mítica con el *Único*. En ese mítico encuentro el romántico vivirá embriagado por el elixir sempiterno de la vida.

Eros y Dioniso, en alianza perpetua, conforman el primer rostro de la *Melancolía romántica* que invoca la afirmación perenne de la vida, el primado vitalicio del Ser donde el riesgo de la pasión trasluce *un vivir la vida al límite*. La melancolía representa la vida al límite. Nietzsche, melancólico dionisiaco del XIX, denominaba ese <<vivir al límite>> *el vivir peligrosamente*. La lógica de una vida arriesgada, que sólo pertenece al artista que tiene como forma de *ser-en-el-mundo* a la *Melancolía romántica*, deriva en el *riesgo vital* que se tiene que asumir para consumir el divino *poder-ser*.

El rostro de la melancolía es, sin embargo, bicéfalo. Por un lado *Eros y Dioniso*, y por otro; *Tanatos*. Ambas divinidades, no en un sentido religioso o sagrado, sino de impulsos meramente humanos nacidos de una conciencia poética que tiene una desesperada y frustrada necesidad de la savia de aquellos, configuran el segundo perfil del rostro de la melancolía. *Tanatos* encarna la oscuridad infame de la existencia: la nada, la soledad, la tristeza, la angustia, el absurdo y el vacío existenciales. Pero no sólo personifica la muerte, el último hálito del artista, sino que simboliza también la languidez espasmódica del alma, el derrumbe de los sueños y la soledad del corazón. El hombre de genio está marcado por el fuego ancestral de *Tanatos*. La soledad que recorre sus venas lo despoja del mundo y lo coloca fuera del tiempo, en un punto intermedio entre el ser y el no-ser. La penumbra que esta malévola divinidad arroja sobre el *πατήρ* artístico condena al hombre excepcional al ostracismo espiritual más inaudito. Una suerte de claustro de sí mismo que se cierra sobre el epicentro del yo creador. Esta soledad es un primer rastro ontológico de *Tanatos*.

En la geografía de la soledad el artista figura como un autista-poeta que ha roto los eslabones que lo ataban a la *mundanidad del mundo*. En su autismo se percata de su extrañeza hostil ante un mundo que no le pertenece. Como paria espiritual, el romántico anda errando en los eriales de la no-existencia, pues la emergencia de la shakespeariana *verdad del horror de la vida*¹¹, i. e. la parvedad de la existencia, desdibujan todo sentido posible digno de atribuir al mundo. Pero esa reclusión involuntaria destinada al hombre de genio tiene una doble dimensión. La soledad artística presenta dos aristas que se alimentan de manera dialéctica: por una lado; un espacio vital para el *poder-ser-en-el-mundo* que deviene en conciencia intensificada del yo, y por otro; un espacio penumbroso donde la vida se extingue lentamente.

En su condición de espacio vital e intensificación del yo, la soledad posibilita al romántico crear una *Weltanschauung* en donde obtiene un profundo conocimiento de la ilimitada imposibilidad humana de fundirse con el *Único*. Heroico reconocimiento que requiere de una aguda conciencia de sí mismo para desnudar al yo de todos los intermediarios consoladores que restringen la abierta confrontación con su Destino. Ante la resuelta oposición al designio divino, el

11. Citado en RAFAEL ARGULLOL en la introducción de *El Héroe y el Único*, op. cit., p. 14.

artista romántico recurre, como catalización de su fracaso, a la creación artística para afirmar su *ser en el mundo* que "se dilata libremente sin ser constreñido ni mancillado por el contacto con los demás hombres; soledad lejos de las ciudades, en medio de la noche, donde su yo se expande y complace en un monólogo lírico, cuyo ardiente arrebatado nada turba." ¹²

En ese espacio vital el yo se expande en los confines de lo inconmensurable, el *Infinito* se hace tangible a la luz de la creación. Conquista de la dimensión real de la subjetividad. La conciencia intensificada de sí mismo se transfigura en la asunción de la individualidad que refuerza el heroísmo para hacer frente al azote del Destino. La individualidad es imprescindible para contrarrestar radicalmente la escisión del mundo, pensado románticamente como unidad deseable e inalcanzable, que la razón, en sus innumerables artilugios se empecina en establecer. En la ascensión a la individualidad el hombre excepcional reconoce su titanismo, a pesar de su imposibilidad mítica de fusión con el *Único*, para elevarse a las atmósferas insospechadas del *Ser*. De ahí que surjan las legiones de *aristócratas del espíritu*, <<amados del cielo>> y *superhombres*.

El éxtasis orgiástico de la creación, que tiene lugar en el espacio vital de la soledad, yuxtapuesto a la individualidad, confiere al artista romántico el status de *aristócrata del espíritu*..., el cual surca los aires para colocarse por encima de la *aurea mediocritas*. En el azul ilimitado del cielo, él elige como abstracto enemigo acérrimo a la muchedumbre. Su misantropía, entonces, florece con una virulencia ineluctable.

Desde su inmaculada altura deplora la homogeneidad informe de la humanidad. Los entueros de su espíritu se dirigen a la futilidad que los *hombres de la época* cultivan en sus vidas. La inopia que se extiende como un horizonte prometido le es inadmisibles. Como defensa a la corrupción de su espíritu el <<amado del cielo>> opta por el ensimismamiento poético y hace de este recinto una muralla infranqueable que sólo permite la filtración de luz divina. El <<autoexilio>> es una manera de paliar la estulticia innoble del *imperium hominis*.

Empero, la soledad se revierte contra el alma del romántico. El distanciamiento entre él y el mundo es tal que el vértigo de la conciencia aniquila todo vínculo con el mundo exterior. En esta dimensión de la soledad reconoce su *extranjerismo universal*. Expulsado del tiempo y de toda geografía humana el peso de su parvedad se hace sentir irremediamente y con ello se revela la certeza de su imposibilidad de alcanzar el mito del *Anima mundi*. Esta dolorosa verdad desgarrará el alma del hombre excepcional y le impele, paradójicamente, a continuar con su extraordinario desafío. Convertido en un errante atemporal y en un eterno *flaner*, ha sido condenado a ser un paria espiritual desterrado del conjunto humano. ¹³

12. TIEGHEM, *op. cit.*, p. 210.

13. Para esta tesis cfr. WALTER MUSCHG, *Historia trágica de la literatura*, FCE, México, 1965, 716 pp. En especial consúltese el apartado titulado: Enfermedad del poeta, p.p. 318 y s.

Sin patria y sin mundo, pues éste se ha transmutado en una negruzca ausencia, vive ahora al margen de los sueños y la fragilidad de la vida. Su personificación es tan sólo la del observador distante que naufraga en el océano etéreo de la lejanía.

La soledad romántica, en su dimensión sombría, no radica en la dificultad de establecer relaciones con los hombres, no es la ausencia de la presencia del otro, "... es un sufrimiento interno que no puede ser curado ni aliviado por presencias externas"¹⁴, es un sufrimiento inextricable, un drama interior que alcanza un umbral donde la palabra pierde toda significación. El *aristócrata del espíritu* está solo en medio de los hombres.

La angustia es otro rasgo ontológico de *Tanatos*. Su aparición ocurre cuando el hombre romántico toma conciencia de su separatividad con el mundo. La angustia figura como esa ruptura ontológica entre él y el mundo, experiencia que se asemeja a un abismo infranqueable que se ensancha a medida en que el artista se abisma en su interior y atisba el horror de la verdad de la vida. Al estar separado del mundo la égida de la significación se diluye en la sombra de lo que no se nombra, quizás por su ininteligibilidad. Significado y sentido, pilares que sostienen la arquitectura del mundo, se desvanecen ante el temor sin referente. La hostilidad emerge frente a la primitiva familiaridad del mundo. Lo inextricable de la experiencia angustiosa obliga al héroe romántico a recorrer la senda de lo indefinible, donde se siente perdido "... en la inmensidad de un mundo que no entiende, de un universo abismático que ningún orden rige, donde el azar todo lo gobierna y de nada responde."¹⁵ Entre el eco del extravío y el horizonte deforme de la separación, el <<*amado del cielo*>> experimenta el vértigo de la impotencia. Los sueños miríficos y las creaciones fabulosas del inconsciente que antaño salvaguardaban la potencia dionisiaca de la afirmación de la vida, ahora se desvanecen en el polvo del sin-sentido. Su itinerario no es fijo. Incluso las metas y los fines del espíritu, no tienen perfiles definidos, todo naufraga en los mares de la incertidumbre. Se carece de las coordenadas para llegar a tierra firme. En la angustia romántica el artista asemeja a un jinete montando un caballo que anda entre dos mundos, en el que uno es mítico, sublime, noble, imaginario: que le espolea a realizar lo imposible; y el otro, es el mundo real, utilitarista, materialista y decadente que le confirma que todos sus esfuerzos dionisiacos por conquistar el paraíso del *Único* son enteramente inútiles. Esta dialéctica existencial sustenta la angustia romántica que se instala en el *pathos del aristócrata del espíritu*.

A pesar de la vivencia de este drama ontológico el hombre de *ingenium artístico* no cesa de crear. Ello a razón de su permanencia en la existencia.

14. Carotenuto, Aldo, *Eros y Pathos: matices del sufrimiento en el amor*, 2ª. ed., Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 1994, p. 98.

15. Yáñez, Adriana, *Los Románticos: nuestros contemporáneos*, prolog. de Ramón Xirau, Alianza Editorial, 1993, p. 29.

En medio del caos inefable de su ensimismamiento poético él incrementa el impulso extático de su demiurgo creador. Esta vitalidad adquiere un cariz redentor, pues al crear el héroe romántico se salva de caer prisionero en las fauces de la alineación del mundo, de formar parte de la grotesca *maquinaria humana*. Así, mantiene vivo lo máspreciado para él: su capacidad creadora.

La angustia romántica está emparentada al fenómeno de la tristeza. Sin referente alguno la tristeza romántica es de una peregrina naturaleza. Su realidad tiene una lógica interna e inmaterial, cuya dilucidación es inasequible a la razón. El dolor agudo que la tristeza origina en el alma del <<*amado del cielo*>> lo aniquila lentamente en el tiempo, dejándolo inerte, desnudo y errabundo en el desierto de sí mismo. Cuando la tristeza se instala en el corazón del hombre excepcional, ella se proyecta como un cristalino reflejo en todos los espacios concebibles. Su manto eclipsa el edén onírico romántico: el ocaso, la lluvia nocturna, la tarde de estío, la hojarasca de Otoño, el crepúsculo, el plenilunio, etc.

La tristeza romántica no es un estado emocional patológico, ni siquiera una afección psicológica. Es una parte constitutiva de la melancolía, por lo que adquiere un carácter estrictamente ontológico. Este rasgo permite la abstracción de todo lo mundano y dispone al romántico a la contemplación de la verdad, del Ser. El velo de Isis es descorrido por los vientos turbulentos de la contemplación. Una vez visto el tras mundo poético, lo *real* como principio trascendente, el *aristócrata del espíritu*, con actitud hierática, se precipita a los desfiladeros sombríos de la contradicción perpetua en donde su yo finito y el *Infinito* se contraponen vehementemente. La consecuencia inevitable de este enfrentamiento es la aparición de esa tristeza que duele intermitentemente en los recovecos íngrimos del corazón. Pero el dolor es intangible y ése es el misterio. La tristeza romántica que se experimenta en los incesantes marasmos va aniquilando lentamente el impulso vital dionisiaco. El demiurgo creador que divinizaba al héroe romántico, ahora lo condena a la peor de las postraciones. *Tanatos* extiende su imperio de sombras.

Las fuerzas oscuras de la perniciosa divinidad tienen otro mecanismo de destrucción: el tedio existencial. Y éste es otra huella ontológica que la muerte deja durante su paso por el mundo, privándolo de toda significación posible. Sin significado que cobije el sentido pristino del mundo, el vacío inerte se expande sobre el horizonte trascendente donde los hombres excepcionales tenían su morada. El triunfo de la muerte se proclama.

Los movimientos lúdicos y la pulsión dinámica de la existencia, ese *poder-ser-en-el-mundo* que posibilitaba el Ser, se diluyen en el éter pétreo y estático del vacío. El mundo figura, entonces, como un atlántico nocturno y glacial en donde la vida pasional del hombre romántico se difumina como un soplo. El *tac dium vitae terrestris* se apodera de él. *Dioniso* y *Eros* se derrumban musitando, en sus templos, el último canto del cisne ante la carcajada sardónica de *Tanatos*.

"El romántico ha levantado el velo de Isis, ha vislumbrado este absurdo y ha sido tentado por la náusea de obrar, invitado a la dejadez y a la inmovilidad." ¹⁶

La muerte del espíritu que tiene lugar en el tedio, en el *ennui* baudelairiano, se simboliza en la merma de la creación artística. El hombre de genio concibe la vacuidad de las obras en medio de un mundo que no tiene sentido. El designio nietzschiano según el cual <<a un alma grande corresponden dolores igualmente grandes>>, se ha consumado en el destino romántico.

La postrer manifestación de la muerte se halla plasmada en el impasse existencial del <<amado del cielo>>. Al ya no tener paraísos oníricos el artista se encuentra aprisionado en un laberinto nebuloso inevitable. La escapatoria, si acaso la hay, tiene tres infaustas alternativas: el suicidio ¹⁷, la demencia y la enfermedad. Esta consecuencia sólo alude a los *aristócratas del espíritu* que pertenecen al romanticismo que denomino aquí *trágico* ¹⁸. Así, tenemos entre los artistas que se suicidaron y los que intentaron hacerlo a: Nerval, Kleist, Caroline von Günderode, Gogol, Schumann, Maupassant, Novalis, Puschkin. Entre los que enfermaron mortalmente se cuentan: Keats, Turner, Leopardi, Carus, Byron, Rimbaud, Poe, Chopin. Y por fin, los que fueron víctima de la locura: Hölderlin, Nietzsche, Schubert, Schumann, Lenau, Gogol, Maupassant, David Friedrich.

Eros y Dioniso, y *Tanatos*, rostros de la *Melancolía romántica* que combaten eternamente en el *πατηρος* de los <<amados del cielo>>. El artista se debate entre la luz y la oscuridad, el ser y el no-ser hasta perecer como un ángel descendiendo al reino de la noche. *Tanatos* sepulta su bandera en el corazón del héroe.

La melancolía se recrea en esa lucha sin fin, la cual se consume en la pasión dialéctica. La melancolía, como forma de *ser-en-el-mundo*, es donde "... la realidad y fantasía, fruición y renuncia, amor y odio, deseo y muerte son tan parecidos..." ¹⁹, y más que parecidos, son una sola unidad totalizadora de la vida.

16. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 266.

17. En el contexto del Romanticismo Trágico el suicidio tiene diversas simbolizaciones. Una de ellas se plasma en la disminución del impulso dionisiaco para la creación. Otra es, por ejemplo, la realización de fantásticos viajes a lugares remotos. En este sentido "el <<viaje>> entendido como objetivo... le resulta al romántico tan autodestructor como el <<amor>>..." (ARGULLOL, *op. cit.*, p. 305). De este modo, Byron y Rimbaud son arquetipos del suicidio *viajero*. Byron se va a Grecia a combatir a favor de los helenos, guerra que de antemano sabía que estaba perdida, y Rimbaud se va al África para llevar una vida de comerciante. El suicidio, pues, en el Romanticismo Trágico no siempre tiene una dimensión fáctica, esto es como consumación, sino también una realidad simbólica.

18. En el siguiente apartado y en el capítulo II titulado: *El estigma de la Melancolía en el πατηρος del Romanticismo Trágico europeo*, se define con precisión el concepto *trágico* y, por consecuencia, el de *Romanticismo Trágico*.

19. KLIBANSKY, [et al.], *op. cit.*, p. 235.

*Hermanos al mismo tiempo, Amor y
Muerte, generó la suerte. ¡Cosas tan
bellas el mundo no las tiene, ni las
tienen las estrellas!*

G. Leopardi.

2. 1. LA DOBLE DIMENSIÓN DE LA PASIÓN ROMÁNTICA.

La lírica del Romanticismo muestra cuál es la *ουσια* de la pasión dialéctica. La pasión, como instante desmesurado que se eterniza en la contradicción eterna de la existencia, confirma el elemento esencial del Universo ²⁰, el cual es un elemento a-temporal y a-espacial, menos inmerso en la historia que en la condición misma del hombre. La contradicción pasional se simboliza en la batalla encarnizada entre *Eros* y *Tanatos*. La muerte, la noche, la tristeza, la soledad... pretenden extender su negra bandera sobre las tierras de la vida, el día, el amor, la alegría... La batalla divina se libra en el alma del héroe romántico. La pasión lo hacen galopar entre dos mundos que se contraponen mutuamente: el mundo del ser y el del no-ser. La contradicción es la savia espiritual del <<amado del cielo>>, pues en ella "... el hombre se reunifica con su anhelo, con su sueño, se reunifica con el Dios: vive un instante como un Dios." ²¹ Las fronteras entre el yo y el *Infinito*, entre el sueño y la vida, entre la conciencia limitada y la Naturaleza ilimitada, entre la vida y la muerte se diluyen en el *instante desmesurado* que, según Luis Cernuda, arranca del tiempo al héroe y lo transforma en Dios. Pero a ese instante pletórico de divinidad, le sigue la conciencia del dolor que adviene con el reconocimiento de la imposibilidad de alcanzar el *Único*. Por lo que el hombre excepcional, en la pasión, es, a la vez, *un Dios y un mendigo*, como lo definiera Hölderlin. Dios y mendigo que se debaten entre el *ser* y el *no-ser*. Exordio de la existencia romántica que se trasluce en una *vida muerta*, o una *muerte en vida*.

El antagonismo entre *Eros* y *Tanatos* constituye el principio de la lógica de lo *trágico romántico*. Ambos rostros se funden en el *πατηνος* artístico que reúne, por medio de la pasión, los binomios antitéticos del Universo: día-noche; amor-odio; luz-oscuridad; placer-dolor; finitud-infinitud; vida-muerte; alegría-tristeza.

20. Cfr. Max Sèller, "Acerca de lo trágico", en *El Santo, el Genio, el Héroe*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1966, p. 143.

21. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 70.

Opuestos que coligan, en la pasión divina, el dualismo del mundo en un monismo sensitivo. Es, pues, un *dualismo en el monismo*, una pasión de doble filo.

La *weltanschauung* forjada por el *pathos* del hombre excepcional integra en un solo plano totalizador la dualidad primitiva del mundo, en virtud de la alquimia pasional. Lo que supone una capacidad sintetizadora que se contrapone a los dualismos instaurados por la filosofía platónica y kantiana.

En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1769) Kant establece la distinción entre lo bello y lo sublime. Lo sublime es la noche, la oscuridad, las sombras...; lo bello es lo diurno, la luz, los destellos... Lo sublime evoca un sentimiento apolíneo de equilibrio, la armonía ataráxica. Lo bello, por el contrario, origina un sentimiento dionisiaco de caos y de terror. Para Kant los opuestos dialécticos no pueden converger nunca, no pueden sintetizarse en la pasión: "altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son bellos. La noche es sublime, el día es bello"²², el día no puede nunca ser la noche, y la noche nunca puede ser el día.

Frente a este dualismo el Romanticismo Trágico contrapone la posibilidad de hacer confluír en la pasión lo bello y lo sublime kantianos. El *pathos* funde en la pasión el mundo de la sombra y el mundo de la luz. Para Kant, *Eros* y *Tanatos* marcharían por sendas diferentes, para el Romanticismo Trágico andarían, en perpetuo abrazo, un solo derrotero: el de la pasión.

Al ser la pasión un *monismo dualista*, i. e. la simbiosis de los binomios de contrarios, el <<*amado del cielo*>> encuentra en ella el principio de lo trágico, pues en éste está contenido el exordio misterioso de la unidad de todo lo existente. La dialéctica de los binomios y la tendencia apasionada, innata al hombre excepcional, hacia lo ilimitado, el *Único*, se encuentran a la base de lo *trágico romántico*.

Lo trágico es la tensión de la contradicción entre la finitud del hombre romántico y la infinitud del *Único*, entre la luminosidad de *Eros* y la penumbra de *Tanatos*. En este sentido, Nietzsche acierta en definir en *El origen de la tragedia* lo trágico como la tensión entre el Héroe y el *Único*. Sin embargo, hasta aquí la conceptualización de lo *trágico* es incompleta, pues falta la resolución heroica del hombre romántico. Tras su fracaso de conseguir la unidad totalizadora de lo existente, el hombre romántico no se siente envilecido por el sortilegio de la individuación, sino que, al contrario, halla en su derrotada identidad individual, la fuente de vitalidad que le permite continuar con denuesto su desafío al Destino. El anhelo del *Único* y el antagonismo entre *Eros* y *Tanatos* son el fundamento de lo *trágico romántico*.

La existencia trágica despoja todo lo que hay de accesorio en el *πατήρ* heroico, pues el enfrentamiento entre el Yo y el *Infinito* es un cara a cara que no admite efugios.

22. Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 13.

Lo *trágico romántico* queda representado por dos flujos que son el corolario de la épica del hombre excepcional. Por el primero el *Héroe* parte hacia el *Único*; hasta que su camino queda cerrado por el inextricable nudo trágico que se caracteriza porque no permite salida alguna. Por el segundo el *Héroe* siente sobre sí toda la opresión negativa del *Único*. La contradicción vital que este drama comprende es inherente al artista que aspira a ser dios y al hacerlo es sometido a las virulentas tribulaciones del dios que, tras el gran sueño, retorna a la condición mortal, de mendigo.

Lo trágico supone, entonces, la dialéctica total de la existencia, en donde confluyen, a manera de conciliación-antagonismo, los rostros de *Eros* y *Tanatos*. La pasión de doble arista será una unidad integradora de los mundos de la luz y la oscuridad. Así, el amor evocará el odio, la alegría a la tristeza, el placer al dolor, el día a la noche, la vida a la muerte.

La pasión bipolar romántica, apología del éxtasis de la vida, es *per se* una afirmación del *poder-ser-en-el-mundo* del artista. En ella se concentra la divinidad y, obligadamente, la parvedad del <<*amado del cielo*>>. Es el efluvio donde se gesta la *weltanschauung* del Romanticismo Trágico.

Por otra parte, el psicoanálisis, en la formulación freudiana, ha aportado valiosas contribuciones al tema de la dialéctica pulsional entre *Eros* y *Tanatos*. Desde la perspectiva freudiana, la pasión dialéctica no es una patología, ni un aspecto mórbido de la psique del artista. La concepción freudiana en torno al combate de ambas divinidades es de crucial importancia para nuestro análisis de la pasión romántica, pues ofrece sólidos argumentos para desmitificar al Romanticismo Trágico como la <<expresión más alta de la enfermedad maniaco depresiva>>. Por ello, convendría explorar, sucintamente, el análisis del médico austriaco referido a las pulsiones de *Eros* y *Tanatos*.

2. 2. EROS Y TANATOS COMO PULSIONES DE VIDA Y PULSIONES DE MUERTE.

Freud revisó en la segunda tópica (1920) su teoría de las pulsiones, dándoles un nuevo cariz a tenor de nuevos datos clínicos. Las pulsiones son para Freud un mecanismo repetidor de situaciones pasadas al organismo caracterizadas por la ausencia de tensiones. Esta concepción no es más que una hipótesis explicativa de ciertos fenómenos clínicos, entre ellos la obsesión de repetición que se observaba en los enfermos neuróticos. Freud lo denomina <<inercia de lo vivo>>, pues "una pulsión", sería una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior..., una especie de elasticidad orgánica, o si se quiere, la manifestación de la inercia de la vida orgánica."²³ Además, la pulsión es una tendencia innata dotada de energía propia que imparte dirección a los procesos psíquicos. Toda pulsión tiene una fuente, una finalidad, un objetivo y un ímpetu. La fuente se refiere a la precedencia de las estimulaciones del organismo y de las necesidades somáticas. La finalidad alude al hecho de que la pulsión tiende a la reconstrucción del equilibrio anímico ausente en situaciones de tensión o displacer. El objetivo significa que todas las pulsiones se dirigen a la consecución de un objeto para descargar la energía sobrante de modo que se aminore el displacer y se produzca placer. El ímpetu de la pulsión es la intensidad del impulso cuyo grado depende de la cantidad de energía a liberar.

Existen dos clases de pulsiones que están contenidas en el *ello*; las pulsiones de vida, o pulsiones sexuales; y las pulsiones de muerte, o pulsiones del yo. Las pulsiones de vida están orientadas a la preservación de la vida, en cambio las pulsiones de muerte tienen como finalidad la autodestrucción. El origen de las pulsiones de muerte se relaciona con el nacimiento del ser vivo. Lo orgánico era antes inorgánico, y una vez iniciada la vida surge una tendencia consistente en el restablecimiento del estado primitivo que es la muerte.

Freud parte "... de una decidida separación entre pulsiones del yo o pulsiones de muerte, y pulsiones sexuales o pulsiones de vida", por lo que su "... concepción era *dualista* desde un principio y lo es ahora aún más desde que denominamos las antítesis, no ya pulsiones del yo y pulsiones sexuales, sino pulsiones de vida y pulsiones de muerte."²⁴ Tal oposición

23. Freud, Sigmund. *Obras completas: Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del Yo y otras obras (1920-1922)*, t. XVIII, trad. L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979, p. 108.

24. *Ibid.*, p. 164.

es denominada por el médico austriaco: *Eros y Tanatos*.

La oposición entre ambas divinidades se plasma, por otra parte, en las polarizaciones amor-odio, dolor-placer, vida-muerte, gozo-tristeza, etc. La dialéctica que se establece entre los diversos binomios de contrarios se sintetiza en la *pasión romántica*. Ésta es de vital importancia para la *weltanschauung Romántica*. El espíritu del artista romántico es de carácter dialéctico, en él confluyen a la vez los binomios de contrarios, resultando así, una sola pulsión que podemos llamar *ambivalente*. En la dialéctica del Romanticismo Trágico el amor evoca el odio, el placer evoca el dolor... Analicemos la pasión amorosa para comprender mejor la pulsión ambivalente del artista romántico.

La pasión amorosa predomina en todo el *pathos* del Romanticismo Trágico del XIX.

La pasión del artista romántico es un acto de suprema reafirmación de su voluntad e identidad. Ciertamente que es consustancial con la conciencia romántica el conocimiento de la doble dimensión de la pasión. El artista percibe, dolorosamente, el placer y el dolor que conlleva su pasión amorosa. Cuando él posee al objeto de su amor, experimenta al mismo tiempo un indescriptible placer, pero también un voluptuoso dolor. Porque su sed de infinito no se colma con la naturaleza finita de su objeto amoroso. Su deseo va allende de lo humano posible, escapándose en los espacios de la insaciabilidad. Por eso, ineluctablemente, él ama y odia al mismo tiempo. En el ser amado-odiado no reconoce el universo de sus sueños ni de sus anhelos, sino que reconoce la fuente del dolor, pues se percata de la imposibilidad del amor absoluto que él concibe. De esta forma la posesión amorosa hace más ambicioso al artista romántico, pues cuando posee, sin embargo, no posee al amor absoluto, sino tan sólo un amor limitado y finito, un espejismo doloroso, el cual impele a desear algo más alto y sublime. Y es esta una de las paradojas más típicas del Romanticismo Trágico: la recepción hace más hambriento al receptor. Así, Keats, uno de los más insignes poetas del romanticismo inglés, lo confirma en su poema titulado *Oda a la Melancolía*:

... y cerca del placer doloroso
que se convierte en veneno mientras sorben sus labios del amante:
¡ Ay!, en el propio templo de la Delicia
la velada Melancolía tiene su trono soberano
no visto por nadie salvo aquel cuya poderosa lengua
puede aplastar la uva de la Alegría y de la Tristeza contra su fino paladar... ²⁵

Desde esta perspectiva, la pasión amorosa es desposesión y el placer es dolor. Para Leopardi, poeta del Romanticismo Trágico italiano, el placer y el dolor son también el rostro de la pasión amorosa. El dolor, como percepción de la inaccesibilidad del amor infinito, y el placer como verisimilitud de su existencia, *i.e.* lo hace ser, se coligan en la pasión amorosa. El amor es

25. Keats, John. *Keats poetical works*, edited by H. W. Garrod, Oxford University Press, New York, 1971, p. 220.

Muerte para Leopardi. A través del amor el artista romántico experimenta su parvedad y su grandeza. Su parvedad porque es limitado para alcanzar lo infinito. Su grandeza, porque posee el desnudo y el titanismo para aspirar a lo absoluto, a sabiendas de que no lo conseguirá.

La dialéctica trágica romántica es, pues, una síntesis entre *Eros* y *Tanatos*, entre las pulsiones de vida y pulsiones de muerte. El placer, el amor, el gozo y el deseo corresponden a la pulsión de vida; el odio, el dolor, la tristeza y el sufrimiento, a la pulsión de muerte.

A pesar de que el *παθηος* romántico está matizado por la pulsión ambivalente -la síntesis entre las divinidades-, no obstante, la pulsión de muerte predomina en el alma del artista romántico. Su ansia de destrucción, manifestada en las más diversas formas, está siempre presente. El odio, v. gr., como destrucción de la armonía de la convivencia con los otros, desemboca en el espíritu romántico en una feroz y vital misantropía. El hombre de *ingenium artístico* se considera un alma superior, un *aristócrata del espíritu* que es capaz de afrontar el adverso signo de su época. Proclama su antiigualitarismo con vehemencia ante lo que él considera mediocre y pusilánime. Los hombres que se alimentan con el espíritu de la época, los que huyen de sí mismos, los que tienen alma de esclavo, según Nietzsche, en fin; los que son incapaces de ascender a las alturas para experimentar el máximo placer y el extremo dolor, se erigen como sus más acérrimos enemigos. Este sentimiento de *aristócrata* corresponde al hombre que posee lo que Aristóteles calificaba *Megalopsychia* -μεγαλοψυχία-: un hombre tiene grandeza de alma cuando reclama mucho y merece mucho, y por tanto, sufre mucho.²⁶ Esto mueve a Hölderlin para establecer con gran exactitud la siguiente fórmula: <<A quien sufre lo extremo le conviene lo extremo>>.

La misantropía, como una de las expresiones de la pulsión de muerte, conducirá, inevitablemente, al artista trágico romántico a la más extrema soledad. Ante la incompreensión de la sociedad de su tiempo, el aristócrata del espíritu opta por el ensimismamiento y la automarginación. En esta soledad el artista romántico encuentra la fuente de donde dimana la fortaleza de su subjetividad. El yo romántico es furibundo. Leopardi brinda una muestra de ello en *El pensamiento dominante*:

*Siempre al cobarde, al alma
miserable y abyecta
desprecié. Y hoy cualquier acción indigna
me hiere los sentidos;
desdén siente mi alma
por todo ejemplo de vileza humana.*²⁷

26. Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, 3ª. ed, Gredos, Madrid, 1989. En especial consúltese el capítulo IV, apartado III.

27. Leopardi, Giacomo. *Cantos*, trad. Diego Navarro, Editorial Origen, México, 1985, p. 90 y s.

La pulsión de muerte se plasma en la misantropía, hace que el artista romántico conciba la existencia como violencia y discordia eterna. La imperfectibilidad y la infelicidad generan en él una violencia natalicia contra los hombres. Por su aspiración a lo sublime, a la plenitud infinita, al Único, recibe más que ningún otro esa violencia. Contra él la naturaleza, la vida y la misma humanidad resultan hostiles.

Otra manifestación de la pulsión de muerte del afán del espíritu romántico es el suicidio. Para el artista romántico es el suicidio la más alta protesta de los hombres dotados de *μεγαλοψυχία*. En lugar de considerarlo una blasfemia, los artistas trágicos románticos elogian el suicidio porque es, precisamente, un acto antinatural; el único acto a través del cual la voluntad humana se erige en vencedora de su condición natural, esto es: la miseria y la infelicidad primigenias.

Todos los derroteros del Romanticismo Trágico conducen, ineluctablemente, a la autodestrucción. La pulsión de muerte gobierna todos los ámbitos del aristócrata del espíritu. Esta es la consecuencia lógica de la espiral trágica por la que el romántico siente alternativamente, y cada vez en proporciones más desmesuradas, la proximidad y la lejanía del infinito. La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en dimensión cada vez más desmesurada mientras más grande es la frustración de su anhelo. De esta forma, el romántico trágico prepara su destrucción al obstinarse por alcanzar su imposible sueño de infinitud. En un primer estadio, la mente romántica todavía es capaz de equilibrar los elementos trágicos y los elementos heroicos de su alma, por medio de la síntesis operada en la pulsión ambivalente. Así, a cada golpe adverso, a cada certidumbre de mortalidad, reacciona con rigurosos ejercicios de voluntad. Más llegado el punto que la espiral de su contradicción -placer-dolor, amor-odio, vida-muerte...- va cercenando y agotando aquel equilibrio, el romántico advierte la inevitabilidad de su sacrificio. Es en este momento, en el que en el devenir del artista la muerte se le aparece como su horizonte fijo. Pero sólo como elemento de un proceso en que morir es una operación lenta y llena de gozo. Por eso, al contrario de la opinión generalizada, la muerte romántica está muy lejos de ser una acción desesperada. La desesperación, por el contrario, es mucho más aguda antes de la certidumbre de la muerte. Una vez adquirida esta certidumbre "... es concebida dionisiacamente, como un acto supremo de creación. La belleza, sensualidad, arte... florecen entonces a su sombra, asumido el conocimiento de su nueva perspectiva la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acechaba a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia."²⁸ Desde esta óptica, la pulsión de muerte, como afán de autodestrucción, constituye la afirmación de la identidad romántica. Podríamos emplear aquí la definición que Nerval escribió entorno a sí mismo, para dar una idea del espíritu trágico del artista romántico dominado por la pulsión de muerte: <<el verdadero poeta se destruye a sí mismo>>.

²⁸ Argullol, *op. cit.*, p. 306 y s.

Máxima que fue cumplida, sin titubeo alguno, por la mayoría de los artistas del Romanticismo Trágico. Por consecuencia, la vida de éstos insignes *aristócratas del espíritu* acababa en edades relativamente tempranas. Por lo que sus muertes prematuras se explican por el designio metafísico que profirió Menandro: "el amado del cielo muere joven".²⁹

29. Citado por Leopardi como epígrafe de su poema *Amor y muerte*, véase *op. cit.*, p. 94.

*El umbral de nuestro siglo está
empedrado de tumbas.
Alfred de Musset.*

III. El estigma de la Melancolía en el *παθησις* del Romanticismo Trágico Europeo.

Sin duda alguna, el siglo XIX fue la expresión más elevada de la Melancolía. Este siglo fue el horizonte existencial en donde la Melancolía se erigió como la forma dilecta de *ser-en-el-mundo* del Artista. Fue ahí donde la Melancolía se hipostasió, en toda su dimensión ontológica, de un modo virulento.

Aunque en siglos anteriores la melancolía, como una forma de *ser-en-el-mundo*, siempre estuvo presente, fue en el siglo XIX donde se generalizó y se extendió por la mayoría de los países europeos. Desde España hasta los países bajos, la melancolía se cñó en el alma de los artistas trágicos del Romanticismo, adquiriendo la forma privilegiada de *ser-en-el-mundo*. Forma abstrusa e inextricable, la *melancollia* adquirió en ese siglo el status de <<el mal del siglo>>, denominado así por el poeta francés Alfred de Musset.

El mal del siglo o *Weltschmerz*³⁰ dio forma a una nueva estética que ponderó el dolor y el sufrimiento humanos como parte esencial de lo artístico y lo poético. Tal estética se basó en la *weltschmerz* y dio origen a lo que denomino *Romanticismo Trágico*.

El Romanticismo suele comúnmente evocar una época, un período de la historia de la cultura que se sitúa entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. También mienta un sinfín de tópicos que se generalizan a todos los ámbitos artísticos que se pueden incluir en el espíritu correspondiente a ese período. Existen otras tantas maneras de definir al Romanticismo, que sería imposible abarcar de un solo golpe y en un espacio tan limitado. Lo que importa ahora, no es tanto la definición exacta y precisa, que dudo exista, del Romanticismo. Ni tampoco las cuestiones metodológicas y estilísticas propias de esta estética. Lo que interesa en este momento, es la esencia que le dio origen. Por tal razón, las ciento cincuenta definiciones que el profesor belga A. Vermeijen había encontrado hasta 1925 resultan, para mi interés, irrelevantes. Siendo así, las definiciones academicistas que ensanchan los manuales de historia de la cultura son prescindibles. Debemos, entonces, hacer caso a la reflexión del experto en el romanticismo Paul Van Tieghem cuando se refiere al hecho de que definir al Romanticismo no es en modo alguno necesario para estudiarlo o darlo a conocer,³¹ porque el Romanticismo no se puede cifrar en unas cuantas líneas que sinteticen en una fórmula breve y sistemática todos sus matices y aspectos más profundos. Por

30. Según Hans Schenks, la *Weltschmerz* es la *enfermedad del alma* del artista romántico. Para un análisis más detallado cfr. Hans Schenks, *El espíritu de los Románticos Europeos*, FCE, México, 1983. En especial consúltese el apartado VI, de la II parte, titulado: La enfermedad romántica del alma, p.p. 81-92. También puede verse la obra de Kilbansky [et al.], *op. cit.* Cfr. apartado 3, capítulo I, tercera parte, titulado: La melancolía como conciencia intensificada del yo, p. 235 y ss.

31. Cfr. TIEGHEM, *op. cit.*, p. 6. Ver Introducción.

ello, mi interés no es el dar una definición acabada del Romanticismo, sino tan sólo presentar al desnudo su espíritu o su esencia, que en este contexto son equivalentes, desvelarlo para ver la relación íntima que guarda con la Melancolía.

El Romanticismo mas que haber sido un movimiento artístico ubicado cronológica y geográficamente, fue un movimiento espiritual donde el corazón del artista pudo encontrar su espacio para expresarse libremente. Más aún, fue un cierto estado del alma o estado anímico que se manifestó en obras de arte³² plétóricas de sentimientos y emociones desbordadas. Estado del alma que construyó su propia visión del mundo. Marcel Brion, erudito en el tema del Romanticismo, supo muy bien entrever este aspecto. Él definió al Romanticismo como una concepción de la vida, del mundo y de la existencia que se expresa de una manera específica y que no se limita por lo temporal y espacial. De esta forma, el Romanticismo fue, y seguirá siendo, una auténtica *weltanschauung* que representó un hito en la historia de la humanidad.

Así considerado, el Romanticismo puede ser apreciado como una de las expresiones más altas del espíritu. En él se gestaron las almas más excelsas del siglo XIX. La sensibilidad llegó al paroxismo de la manifestación, todas las creaciones artísticas resplandecían en el seno de la pasión. El mundo adquirió una nueva faz a tenor del periplo que el hombre emprendía en torno a sí mismo. Los misterios del alma humana serían, entonces, revelados y expuestos a la luz por los artistas románticos. El mundo del inconsciente se captaría en toda su diversidad por el prisma artístico: música, pintura, literatura, escultura y arquitectura serían pequeñas parcelas de los campos sinuosos del inconsciente humano. Lo desconocido, lo oculto, lo bizarro serían traducidos al lenguaje de la sensibilidad poética. Éxtasis, exaltación, aniquilamiento, genialidad y locura conforman la iconografía representativa de este movimiento espiritual.

El Romanticismo supo escuchar la voz del corazón. Ésta ya no estaría subyugada por la dictadura de la razón, sino ahora se hallaba emancipada para hablar de los secretos de su pasión. La voz del corazón que el Romanticismo puso de manifiesto, contenía su propia lógica, su propio discurso que sólo los *aristócratas del espíritu* podían asimilar. El mundo interior donde habita el corazón prevaleció ante el mundo externo carcomido por la decadencia espiritual que trajo consigo la Revolución Industrial. De este modo, el artista romántico dejó de dirigir su mirada al mundo que le circundaba, para anclar sus ojos en su mundo interior, en su microcosmos. Por lo que la subjetividad ascendió al trono que por mucho tiempo fuera usurpado por la objetividad de la razón.

Es, pues, en el Romanticismo donde el mundo del espíritu, la pasión, el sueño, etc., se contrapuso decididamente al mundo de la cotidianidad, al

32. Cfr. Menene Gras Balaguer. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, 2ª. ed., Montesinos Editor, Barcelona, 1988, p. 15.

mundo del *aurea mediocritas*. El mundo que el Romanticismo ponderaba estaba matizado por la magia y el misterio de la poesía. La creación artística romántica, por tal razón, se constituía como un impulso vital emanado de la fuente peregrina de la imaginación y el sueño.

Por otra parte, hablar del Romanticismo en general resulta bastante inapropiado como inexacto. Como antes se dijo [*vid supra*, p. 19], el Romanticismo no se puede resumir en una sola frase o en una fórmula concisa que pretenda agrupar todos los aspectos profundos inherentes a él. En consecuencia, la generalidad resulta estéril e imprecisa.

El espíritu presenta una multitud de expresiones y matices que son inabarcables. El espíritu es diverso, heterogéneo, variopinto como para ser captado en una sola imagen verbal. Ello significa que el Romanticismo, en tanto que *weltanschauung*, carece de unidad y uniformidad que lo haga homogéneo. Además, es a-estructural en el sentido de que no posee una matriz categorial y conceptual que permitan su imitación. Porque el Romanticismo, insistamos en ello, es una manera de sentir y concebir al hombre, al mundo, la existencia, la realidad. Y si es así ¿cómo imitar un modo de sentir, un modo, v. gr., de conmoverse y extasiarse ante una noche de plenilunio? Ante esta negativa, cabe preguntarse también ¿cómo puede caracterizarse al Romanticismo? Como el Romanticismo es una concepción del mundo que corresponde a una manera específica de sentir, esto es a una subjetividad interior, la caracterización tiene que darse en virtud de la cosmovisión que presente. Lo cual significa que dicha caracterización no puede basarse en la generalidad, sino más bien debe tener como basamento la subjetividad del individuo –artista– que la ha construido. Por tal razón, debe hablarse de *Romanticismos* que correspondan a cada subjetividad y sensibilidad del alma humana.

Ahora, si bien es cierto que no se puede hablar del *Romanticismo* porque no existe una característica general que defina sistemáticamente la subjetividad del artista romántico, esto no significa que no pueda hablarse de ciertas convergencias existentes entre los distintos tipos de *Romanticismos*. A razón de ello, no deben extrañarnos las coincidencias que existan entre el Romanticismo de la *Naturphilosophie* y el Romanticismo Trágico, e. g. En todo caso, lo único que hermana a un Romanticismo con otro, *so pena* de las diferencias abismales que pudiesen existir entre uno y otro, es, precisamente, ese plexo de pequeñas convergencias. Aunque, huelga decir, eso no les confiere a los distintos *Romanticismos* el status de igualdad.

La tipología que puede establecerse para el estudio de los diversos *Romanticismos*, a parte de estar cimentada en la subjetividad de su portavoz, está fundada también, en el origen, el idioma, la cultura, y el contexto geográfico en los cuales hallan aparecido. En relación a esto existen algunos ejemplos de significativa importancia, baste comparar el desarrollo del espíritu romántico en Francia, Alemania, o Inglaterra para comprobarlo. El tipo de

Romanticismo que me interesa explorar aquí es el que he llamado *Romanticismo Trágico*.

El Romanticismo Trágico coliga a todos los espíritus que comparten el *pathos* dialéctico. La pasión romántica-trágica es siempre dialéctica, por ello es trágica, pues la contradicción existente entre el anhelo divino y la desgarrada percepción de su imposibilidad, entre la búsqueda de lo universal, del infinito, del Único y el sentimiento de lo fragmentado, de lo finito, entre la lucha de *Eros-Tanatos*, y *Dioniso-Tanatos* que el alma del artista romántico alberga, configura la tragicidad de este romanticismo. De esto se deriva que la dialéctica sea la fuente dimanante de lo trágico.

Los espíritus marcados por el estigma de la melancolía, expresada por una forma dialéctica de ser en el mundo, es decir la forma de ser a través de la pasión, que es siempre dialéctica en el Romanticismo Trágico, conforman una comunidad espiritual que comparten la misma concepción del mundo. Así, poetas, músicos, pintores y literatos se hermanan por medio de la pasión dialéctica para constituir el corpus de este movimiento espiritual.

Los epígonos de ese movimiento espiritual fueron, a mi juicio, los siguientes.³³ En Francia: Maupassant, Nerval, Vigny, Musset, Chateaubriand, Géricault, y tardíamente Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud; en Alemania: el primer Goethe -el del Sturm und Drang-, Schumann, Beethoven, Carus, Caspar Friedrich, Kleist, Novalis, Hölderlin y Nietzsche -el poeta-; en Inglaterra: Byron, Keats y Turner; en Italia: Leopardi y Fuseli; en Austria: Schubert y Lenau; en Rusia: Puschkin y Gogol; en Polonia: Chopin; en España: Goya; en Norteamérica: Edgar Allan Poe.

El Romanticismo Trágico era fundamentalmente pesimista. De hecho, Goethe denominó, posteriormente a su época de *stürmer*, al espíritu patético y penumbroso de sus coetáneos como <<romanticismo pesimista>>.³⁴ Esta concepción es acertada en cuanto caracteriza el *πατηρος* del espíritu romántico de estos insignes aristócratas del espíritu.

Cuando esta *weltanschauung* trágica y pesimista apareció, el espíritu se encontraba supeditado al imperio de la razón, la sensibilidad y la pasión eran acalladas por el tribunal del Racionalismo Ilustrado. Sin embargo, el surgimiento del Romanticismo Trágico trajo como consecuencia el derrocamiento de la dictadura de la razón, el espíritu se emancipó de los eslabones restrictivos y coercitivos de aquella. El espíritu adquirió, de este modo, su dinamismo original y vital que aseguraron su pervivencia. Ante el languidecimiento anímico que el hombre experimentaba en el siglo XVIII, el espíritu resurgió en el XIX, gracias a este romanticismo, revitalizado y con una aguda conciencia de sí mismo. El mundo devino, entonces, revestido

33. Al final de la conclusión se ofrece un Apéndice Biográfico con un listado completo de los artistas románticos que considero trágicos, clasificándolos por nacionalidad, fecha de nacimiento y muerte, disciplina artística, y nombres de sus principales obras.

34. Cfr. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 15.

con su enigma primigenio, recuperando así su riqueza inextinguible. Por todo esto, el Romanticismo Trágico debe ser considerado, ante todo, un *movimiento* y no una escuela, pues ésta es predominantemente estática, mientras que aquél es dinámico, como el espíritu mismo. Este nuevo aliento del espíritu representó, en un sentido humanista, un hito en la humanidad porque se reivindicaba la naturaleza lúdica, dinámica y activa del hombre.

El mundo romántico-trágico recuperó la grandeza del Universo infinito y la vastedad del microcosmos humano. Supo conciliarlos antagónicamente en una lucha dialéctica-armoniosa que se libraba en un mismo campo de batalla: el alma del artista. La realidad se transformó en una continuación sempiterna del espíritu romántico, como una especie de desdoblamiento simbólico que representa la unión del *Todo con el Uno*, y viceversa. En ese mundo todo se fundió en y con la poesía, la vida sería, entonces, sueño; el día noche; la luz oscuridad; el amor odio; y la vida muerte. El Romanticismo Trágico representó, la inversión mística-mágica del mundo, el cual creaba al mismo tiempo su propia lógica. Mundo de la sensibilidad y la pasión desbordada, pasión y sensibilidad cósmicas –*Weltfühlers*– que exploraron los confines insondables de la existencia humana para constituir un nuevo saber.

Los románticos-trágicos eran de una naturaleza extraordinariamente sensible. Dotados con lo que Artaud llamara *mirada metafísica*, lograban desvelar la apariencia de las cosas, el velo de Maya. La mirada romántica veía el más allá del horizonte, *ver más allá* concomitante a la *megalopsyque* de los artistas románticos. La sed de aspirar a las cumbres más elevadas configuraba el carácter vital y valeroso de los aristócratas espirituales románticos. Su vida se consagraba a la expansión de la sabiduría humana. Para ello partían no del conocimiento enclaustrado en los atrios de los libros, sino de los valles eternos de la experiencia interna, el saber oculto, luminoso.

La sabiduría que el Romanticismo Trágico nos heredó se basó en el *gnóthi seauton* griego. Teniendo como base la sabia sentencia del oráculo delfico, la sabiduría romántica representó la reivindicación, resurgimiento y revaloración del yo, es decir la hegemonía absoluta del individuo.

En el siglo anterior al surgimiento del Romanticismo Trágico, el individuo se encontraba inerte frente al poderío de la Ilustración y el Racionalismo. Reglas y normas provenientes de la razón ilustrada oprimían la subjetividad del individuo. Todo lo que no se subyugaba a los cánones racionalistas era menospreciado y denostado sin mas. La pasión, la sensibilidad, el sueño, la imaginación, etc., fueron devaluados y estigmatizados con el rótulo de lo *irracional*, por estar íntimamente vinculados con la subjetividad del individuo.

Es el siglo XIX, junto con el Romanticismo Trágico, y en general con todos los *Romanticismos*, donde la sensibilidad y la subjetividad del artista hacen despliegue de todo su encumbramiento espiritual. El hombre romántico proclamó el reino de la libertad fundada en su subjetividad, su espíritu era, desde ese momento, independiente de las reglas impuestas por el Racionalismo ilustrado.

El *resurgimiento del yo* que se dio en este romanticismo configuró la imagen del hombre como unidad de poder, de conocimiento, de enigma, de subjetividad. El hombre romántico como centro unidimensional se enfrentó al *imperium hominis* establecido por Bacon y continuado por el Empirismo, la Ilustración y el Racionalismo. Imperio donde la belleza de la Naturaleza fue pisoteada por el afán de dominio humano. Provocándose una terrible escisión entre el hombre y la Naturaleza. La mística unión había sido disuelta por el funesto deseo humano por conquistar y manipular el reino de la Naturaleza. A su vez, esto representó un dualismo ontológico que fue reafirmado por la física newtoniana.

El dualismo instaurado por Newton introdujo una escisión en la unidad hombre-Naturaleza. Ambas esferas fueron abruptamente separadas por la navaja de la física newtoniana, física que ponderaba la razón sobre el sentimiento. Con dicha escisión la Naturaleza devino muerta, pasiva, como una gigantesca rueda hidráulica de la cual debía servirse la mano omnipotente del hombre ilustrado. Éste renunció al sueño para otorgarle el poder a la razón.

La mecánica pasividad de la naturaleza newtoniana resultaba inconcebible para el espíritu romántico, pues condenaba al hombre de *ingenium artístico* a la mortífera pasividad. En otros términos, la Naturaleza en la concepción newtoniana figuraba inanimada, como una suerte de maquinaria que carecía de la magia y el misterio primigenios conferidos a aquélla en otros tiempos. Ante esta maquinaria inanimada el hombre sensible percibe, de manera pasiva y no creativa, el movimiento monótono y mecánico de la naturaleza. De modo que los antiguos matices, formas, colores, olores... de aquélla, que estimulaban su creatividad dionisiaca ahora sólo eran una dolorosa nostalgia.

El hombre romántico simboliza la sensibilidad, la pasión, el sueño, la emoción, y el deseo inconmensurables. Mientras que el <<hombre newtoniano>> -el hombre del Racionalismo ilustrado- representa la encarnación de la deshumanización. Imaginación versus racionalidad, esa es la dicotomía entre estos dos hombres. En síntesis, "... el <<hombre newtoniano>> [...] queda aniquilado bajo el peso, precisamente, de su propio poder: el mendigo que ha creído alcanzar ser dios mediante la reflexión y que, con su renuncia al sueño, él mismo se ha reducido al estado de mendigo."³⁵

El hombre visto dentro el Romanticismo Trágico, ya no era un elemento mas, pasivo, dentro de la gran maquinaria natural, sino era un actor y artífice del universo entero. El espíritu romántico redescubrió así, la unidad originaria de la belleza, la verdad, la poesía, el hombre, y la naturaleza. En esa gran unidad, todos los fenómenos estaban indisolublemente relacionados entre sí. Esta concepción derivó en un *monismo romántico-trágico* que se contraponía al dualismo newtoniano imperante en el *Aufklärung*.

35. ARGULLOL, op. cit., p. 19.

La tiranía del dominio del hombre sobre la Naturaleza representaba paradójicamente, a la luz de la concepción trágica, un empequeñecimiento del hombre porque suprimía la esencia creativa, imaginativa y espiritual de él. Negándose, además, el sueño romántico de *ser un Dios a través de la sensibilidad*. La razón era, por consiguiente, el demiurgo que carcomía el corazón del hombre. Hölderlin supo muy bien denunciar esto cuando aseveró que <<el hombre es un Dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona>>.

La eclosión del yo, sin embargo no fue exclusiva al Romanticismo Trágico. El gran momento histórico de la efervescencia del yo es el Renacimiento. En esta época histórica es donde el pensamiento moderno se funda en el Universo del Yo, ahí es donde, dicho con propiedad, *surge la yoidad*. Por lo que debemos reparar en el hecho de que el florecimiento del yo tiene tres grandes momentos: el del Renacimiento, donde surge; el del Romanticismo Trágico, donde resurge; y el de la Época Contemporánea, donde tiene su desenlace con Kafka, Beckett, Camus, Sartre, Artaud, Cioran, Céline, La Rochelle, Bataille, Blanchot, Klossowski, Mishima, Ionesco, Passolini, Vaché, Sábato, Artt, Pessoa, Pavese.³⁶

El Romanticismo en este sentido fue, en gran parte, renacentista, y el Renacimiento, en enorme medida, romántico. Pues quién dudaría en atribuir el calificativo de romántico a versos renacentistas como estos:

*Pero cuando mi espejo me muestra mi Yo
golpeado y hundido con curtida antigüedad,
mi propio amor de mí del revés lo leo:
como si amar el Yo a sí mismo fuera iniquidad.
Tú eres mi Yo, a quien por mí mismo alabo,
pintando mi edad con la hermosura de tus días.* ³⁷

Empero, el yo que resurgió en el Romanticismo Trágico poseía una característica peculiar que lo diferenciaba de los dos momentos antes enunciados, a saber: el status dialéctico, es decir el carácter divino-humano.

El yo romántico-trágico estableció una dialéctica entre razón y sentimiento ³⁸, razón e imaginación, y razón y sensibilidad, que reivindicaba el valor de la subjetividad del individuo. Éste debía volcarse, ahora, hacia sí mismo para descubrir la grandeza de su microcosmos. Ese *abismarse en sí mismo* sólo era posible a través de la pasión y la sensibilidad. Es en ellas donde se encuentran los manantiales de la creación artística. Todos los fenómenos inherentes a la pasión y a la sensibilidad estaban por encima de la razón. La imaginación y la

36. En el capítulo intitulado: La agonía del espíritu: el último canto del cisne, se desarrolla con profusión el desenlace del yo heredado por el Romanticismo Trágico. Los artistas que aquí se nombran son, a mi juicio, albaceas genuinos del *pathos* trágico romántico.

37. Shakespeare, William. "The Sonnets (LXII)", *Complete Works*, London, Collins, 1971, p. 1114.

38. Debe aclararse que cuando los Románticos se referían al "sentimiento" estaban hablando rigurosamente de lo que los psicólogos del siglo XX llamarían "sensación" o "sensibilidad", pues en el XIX era desconocida la distinción entre "sentimiento" (función racional, según C. G. Jung) y "sensación" o "sensibilidad" (función irracional).

fantasía, por ejemplo, tenían suprema importancia para algunos artistas como Caspar David Friedrich, Franz Schubert y Gerard de Nerval. Para estos artistas, y en general para todos los que compartían esta *weltanschauung*, el sentimiento apasionado era la *conditio sine quanon* para plasmar en la obra de arte la dialéctica entre *Eros* y *Tanatos*.

Los ataques al Racionalismo ilustrado y al Empirismo tenían su razón de ser, no tanto porque la producción intelectual careciera de verdad sino, antes por el contrario, porque dicha producción no abarcaba todos los ámbitos de la existencia humana, *i. e.* parte de la esencia de la naturaleza humana era excluida y desterrada del escenario ontológico. El aspecto metafísico consustancial a la existencia humana fue soslayado por su carácter irracional, supuestamente. Por eso, para el Romanticismo Trágico fue el filósofo empirista John Locke quien destruyó la *metafísica humana*. Locke, quien fuera uno de los epígonos del *Empirismo inglés*, negaba que hubiese un conocimiento fuera de la percepción de nuestros sentidos. Todo el edificio epistemológico debería estar cimentado, según él, en la experiencia sensorial. El conocimiento, entonces, debería circunscribirse al ámbito de la *empiría*, clausurándose con ello el conocimiento trascendente basado en la metafísica. La concepción que Locke tenía acerca de la vida como una hoja en blanco en la cual escribe la pluma de la experiencia, privó al hombre de la posibilidad de acceder a su propia subjetividad, a su *yo*. Lo que significaba el allanamiento para la creación artística, ya que la subjetividad es en este romanticismo la base para toda creación. Por todo esto, Locke era para los románticos trágicos el aniquilador de la ciencia metafísica.

La metafísica era una característica esencial del Romanticismo Trágico. La sed de infinitud, de fundirse en el *Único* y en la Naturaleza³⁹ para aprehender la totalidad del universo era una de las premisas fundamentales en la concepción romántica. La metafísica era el *axis mundi* del artista. A través de ella él accedía a la zona del *ser*, región ingrima y recóndita donde muy pocos se habían abismado. El artista romántico, como una suerte de Hermes, era el mediador entre el *ser* y el *pensamiento*, mediación que sólo era posible en virtud de la metafísica humana. El *Infinito*, el *Único*, era asequible únicamente por la vía trascendental pletórica de magia, poesía y misticismo. Es decir, la aprehensión del *Único* era, estrictamente, poética y mágica, en una palabra, metafísica. Además, la alianza entre el hombre y la Naturaleza, entendida ésta como un organismo viviente, era también posibilitada por la metafísica.

La comunión entre hombre-Naturaleza era una especie de simbiosis mística basada en una comunicación de uno con el todo, y viceversa, que trae consigo una aspiración insaciable de infinitud. No obstante, recordemos que en ese anhelo del *yo* romántico por fundirse con el *Único*, radica lo trágico del

39. La Naturaleza, en el contexto romántico-trágico, es la imagen física del Infinito. Por tal razón, aquí los empleo indistintamente. En el siguiente apartado (El Infinito) analizo esta equivalencia.

espíritu romántico. La conciliación con el Infinito es imposible y, sin embargo, irrenunciable, pues esto confiere la *heroicidad* al artista romántico. La conciencia de la imposibilidad de la unión con el Infinito hace estremecer de impotencia al romántico. La *coincidentia oppositorum* o conciencia del antagonismo entre el *Único* y el microcosmos subjetivo del yo que tiende, infructuosamente, hacia esta infinitud y unidad, está en la base de la tragicidad romántica. En tal conciencia trágica el artista romántico "... por primera vez ha alcanzado a ver, con una fecundísima mezcla de fascinación y terror, la verdadera dimensión de su soledad y de su poder."⁴⁰

El intento heroico-trágico de arrebatarse, como Prometeo, al hado adverso del devenir el fuego de la unidad metafísica, del fuego del *Único*, conforma el *amor fati* romántico. A pesar del conocimiento a priori de la imposibilidad de fusión con el mito de la unidad totalizadora de la existencia, el artista no abdica a su anhelo de infinitud, antes por el contrario, se obstina con voluntad heroica en beber de la copa del Infinito. Con denuedo titánico se enfrenta a la violencia tremebunda de su destino trágico, destino plagado de los más indecibles sufrimientos humanos. Mientras más trágico se vislumbra su devenir, mayor será su deseo dionisiaco de vivir.

Lo trágico y el sufrimiento que moran en el destino del <<amado del cielo>>, es inmanente a su propia naturaleza humano-divina. El espíritu romántico es la encarnación de la *weltschmerz*, del *Mal du siècle*, enfermedad metafísico-espiritual que se transfiguró en el tedio vital, la angustia existencial, la soledad infinita, la tristeza inefable y el amor inconmensurable que habitaron el corazón del *aristócrata del espíritu*. Como designios divinos éstos signos ontológicos del rostro de *Tanatos*, sólo deparaban a los hombres excepcionales, a los hombres que osaron en *vivir y amar como un dios*, hombres que con su intensificada sensibilidad accedieron a la dimensión del Ser, de lo bello y lo real. Tal osadía tenía una cuota bastante elevada de sufrimiento. Por su alta exigencia de aspirar a lo sublime recibían dolores proporcionalmente grandes. Así, se cumplía la ley señalada por Nietzsche, según la cual <<cuanto más espíritu, más sufrimiento>>.

El sufrimiento figura como una consecuencia lógica de la Melancolía, constituyéndose como una necesidad vital para el *ser-en-el-mundo* del artista trágico. Jean Paul escribió la siguiente confesión que ilustra con precisión la necesidad del sufrimiento para el espíritu sublime:

*A fin de cuentas, todos los que saben y están algo por encima de la cuestión del pan de cada día se sienten más o menos tristes; sin embargo, ¿quién querría vivir sin esta silenciosa tristeza esencial, sin la cual tampoco existe alegría verdadera? [...] Puede ser más un beneficio que una desgracia, una defensa contra la perversidad trivial.*⁴¹

En efecto, mas que ser una desgracia, el sufrimiento espiritual es un beneficio

40. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 15

41. Citado por WALTER MUSCHG, *op. cit.*, p. 480.

porque a través de él se consagra y glorifica con voluptuosidad al artista romántico. El sufrimiento romántico no debe entenderse en su connotación vulgar, sino en su acepción dialéctica-metafísica. En este sentido, el sufrimiento es una especie de alegría en el dolor debido al *παῖθος* dialéctico, contradictorio del espíritu trágico. Como corolario puede decirse que los artistas del Romanticismo Trágico son una pléyade de apologistas de lo trágico y el sufrimiento espiritual. Las apologías se cristalizaron en obras de insuperable valor artístico. Muestra de ello lo tenemos en el poema "El desdichado" de Nerval; el estudio en mi mayor, Op. 10, núm. 3 "Tristeza" de Chopin; la pintura "El peregrino en un valle rocoso" de Caspar David; y por supuesto la celeberrima sonata en Do sostenido mayor, op. 27 "Moon Light" de Beethoven.

En el Romanticismo la melancolía, hipostasiada ontológicamente en la *weltschmerz* -o *mal du siècle*-, tiene una relación intrínseca con la creación artística. Las obras producidas por el *ingenium artístico* son efluvios del desgarramiento dilecto del espíritu, cantos de la consunción del alma que se abisma en los laberintos penumbrosos y gélidos donde habitan las verdades humanas. Sólo para este romanticismo es válido concluir que el sufrimiento espiritual, el dolor metafísico y la pasión cósmica son condiciones necesarias para el demiurgo creador. Aunado a esto, la conciencia lúcida de sí mismo que viene emparentada con el sufrimiento espiritual, confiere al artista romántico un poder basado en la sabiduría humanística del *sí mismo*, del yo. Sabiduría-conciencia que conforman la *μεγαλοψυχία* romántica.

La sabiduría-conciencia como fuente de sufrimiento no es, sin embargo, exclusiva del Romanticismo Trágico. De hecho, es en la Antigüedad (a. C.) donde puede ubicarse su origen. En el texto bíblico se hace alusión en el Libro del Eclesiastés a esta concepción. Ahí se dice: "Hablé yo en mi corazón, diciendo: <<He aquí, yo me he engrandecido, y he crecido en sabiduría... [...] De corazón me dediqué a conocer la sabiduría... [...] Y supe que aun esto era *aflicción de espíritu*, pues [...] en la mucha sabiduría hay mucho sufrimiento; y quien añade conciencia, añade dolor.⁴²

El Romanticismo Trágico es heredero de esa *aflicción de espíritu*, la cual no posee un carácter negativo sino que es mediante ella como el artista accede a la esencia de lo humano y se convierte en *humano, demasiado humano*.

La exigencia del *gnōthi seauton* délfico fue cumplida cabalmente por el hombre romántico, él la consumó hasta el paroxismo. Dicho sea de paso, esta exigencia desembocó en el descubrimiento del inconsciente. Por lo que, haciendo justicia, hemos de atribuir tal descubrimiento al Romanticismo. Así también, el interés que mostraron por el mundo onírico y sus secretos derivó, según lo pienso, en las tesis y técnicas hermenéuticas psicoanalíticas, así como en las concepciones artísticas del Surrealismo.

Todo lo anterior nos aproxima a la esencia del artista trágico del Romanticismo. El hombre romántico en tanto que aristócrata del espíritu es

42. *Santa Biblia*, revisión a cargo de Reina-Valera, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995, p. 535. Las bastardillas son mías.

inconformista e insurrecto ante los *esprits simplistes* de su época. Él les reprocha su pusilanimidad e incapacidad para ascender a las atmósferas etéreas de los <<amados del cielo>>. Ello no le permite igualarse con sus coetáneos. Éstos rehuyen de las pasiones extremas, se niegan a <<vivir y amar como un dios>>. Abdican a la libertad de su subjetividad, su yo es heterónimo, subordinado a las normas y reglas de la razón. Por temor a la marginalidad guardan profunda obediencia al espíritu de la época. El hombre romántico, por el contrario, transgrede las normas en pos del aseguramiento de su identidad y su subjetividad. A través de la aguda y lúcida conciencia de sí mismo se enfrenta a la estulticia y decadencia de los hombres de su siglo. Su jerarquía de aristócrata del espíritu, de *esprit fort*, le impele sublevarse impávidamente a la dictadura de la razón, que tenía ya dos siglos de reinado, es decir el siglo XVII (Racionalismo) y el siglo XVIII (Ilustración y Empirismo).

El romántico-trágico es antiacadémico y a-sistemático, rechaza los rigurosos paradigmas artísticos que oprimen la libertad del espíritu del hombre de genio. Los cánones estéticos que rigen su época obstaculizan el caudal turbulento de su pasión. En consecuencia, busca nuevos horizontes estéticos donde su espíritu se recrea en el mirífico horizonte onírico del yo creador.

Con el florecimiento del yo que se produjo en el Romanticismo Trágico, la producción artística experimentó un giro vertiginoso que repercutiría en la estética del XIX. La eclosión del yo significó el encumbramiento de la subjetividad del artista. Éste ahora se internaba en su microcosmos para encontrar los paraísos misteriosos de la sensibilidad y la imaginación. A razón de esto, se crearon las bases para una nueva estética edificada en la subjetividad del artista.

La estética romántica estaba impregnada por la *weltschmerz* del παῖνος romántico. El dolor metafísico, el sufrimiento espiritual y la pasión cósmica dieron vida a una nueva concepción del arte esencialmente iconoclasta.

El arte iconoclasta instaurado por esta estética creó sus propios cánones estilísticos, fundados en la subjetividad del yo creador. Desde este enfoque, la creación ya no se basa en la *mimesis* clásica, esto es en la mera reproducción del mundo exterior a través de reglas, métodos y técnicas clasicistas que pretendían ordenar los sentimientos del artista. La autoridad deja de estar sustentada en la tradición y se vuelca hacia el individuo. El arte iconoclasta creado por el Romanticismo Trágico se contrapuso al arte clasicista.

Por otra parte, suele verse al Neoclasicismo como la antítesis del Romanticismo. Empero, esta polémica no está exenta de dificultades. Aunque la literatura sobre este tema es vasta, no existe un acuerdo tácito respecto a la línea divisoria entre lo clásico y lo romántico. De hecho, tan difícil es definir uno como otro, en tanto que el Clasicismo contiene elementos del Romanticismo, y a la inversa. Sin embargo, no es imposible precisar algunas características que permitan discernir, en alguna medida, entre Clasicismo y Romanticismo.

Se me ha ocurrido una frase que me parece bastante expresiva: llamar sano a lo clásico y enfermo a lo romántico.
Goethe.

3. 1. ¿LO SANO VERSUS LO ENFERMO?

Establecer y explorar todas las características definitorias entre el Clasicismo y el Romanticismo resulta harto complejo y estéril, pues hay tantas características como criterios academicistas de arte. Ante esto, propongo una diferenciación fundada en una concepción dialéctica del arte romántico-trágico que puede resultar, a mi juicio, mucho más profunda e interesante.

Desde mi punto de vista, la actitud con que se ha abordado la dicotomía clásico-romántico ha estado matizada por un acentuado subjetivismo que responde a ciertos intereses de escuelas, élites, gremios artísticos. Así por ejemplo, la distinción establecida por el segundo Goethe —el Goethe desintoxicado del *Sturm und Drang*— entre lo romántico y lo clásico no fue sino consecuencia de su unilateral e interesada comprensión del arte antiguo. En una carta dirigida a Eckermann el 21 de Marzo de 1830 Goethe escribe:

En mi poesía yo había escogido el principio del procedimiento objetivo, y no quería separarme de él. Y Schiller, por el contrario, buscaba la eficacia de lo subjetivo. Tenía su orientación por la auténtica y verdadera, y para defenderse de mis ataques, escribió su ensayo sobre la poesía ingenua y sentimental. Intentó demostrarme que yo mismo, contra mi voluntad, era completamente romántico y aun mi <<Iphigenie>>, a causa de predominar en ella el sentimiento, no era tan clásica como hubiera podido creerse. Los Schlegel se apoderaron de tales ideas, llevándolas aún más allá, y ahora las vemos extendidas por todo el mundo y se habla y se discute de clasicismo y romanticismo...⁴³

Esto nos da un indicio de lo que en plena época romántica se entendía por clasicismo y, en consecuencia, por romanticismo. Lo clásico, según Goethe, se basaba en la objetividad. La reproducción artística respondía a ciertas reglas provenientes de la época clásica del arte griego, las cuales preservaban la naturaleza del objeto reproducido por el artista. "Nada de intromisión de sentimientos" era la consigna del arte clásico. La actitud del artista clásico debía ser pasiva, i. e. tenía que alejar de su arte toda tensión y dramatismo que su alma experimentase. El espíritu del arte griego transmitió la *ataraxia apolínea* al arte clásico. Serenidad y armonía apolíneas en las formas expresivas eran las premisas fundamentales del arte clásico. Dentro de esta concepción el artista figuraba como un hombre desapasionado. Para Goethe, la armonía y serenidad clásicas sustentaban el paradigma estético del arte.

El paroxismo de la unilateralidad interpretativa del arte antiguo que el poeta alemán realizó, la encontramos en su definición absurda y pueril de lo clásico y lo romántico:

se me ha ocurrido —dice Goethe al mismo interlocutor— una frase que me parece bastante expresiva: llamar sano a lo clásico y enfermo a lo romántico. Así vemos

43. Eckermann P., Johann. *Conversaciones con Goethe*, traducción del alemán de Jaime Boffill, Editorial Porrúa, México, 1984, p. 241.

que los *Nibelungen* son tan clásicos como Homero, porque ambas obras son sanas y robustas. La mayor parte de lo nuevo, sin embargo, no es romántico por nuevo, sino por débil y enfermizo, ... [...] Si procuramos distinguir lo clásico de lo romántico, según estos principios, es posible que lleguemos a ver las cosas con un poco de claridad.⁴⁴

Esta concepción es demasiado burda, pues entender que lo característico de Homero o Esquilo es la frescura y la alegría es tan absurdo como pretender que Keats, Lenau o Maupassant representan la debilidad y lo enfermizo.

El aspecto de la concepción goetheana que se refiere a la separación del artista respecto a sus sentimientos, según la cual confiere al arte el status de objetividad, me parece imposible; tan imposible como concebir a un Mozart o a un Shakespeare como hombres desapasionados, creando únicamente a través de la razón sus obras más sublimes. Tal separación significaría, a mi juicio, la ruptura entre creación y pasión, emoción y sentimiento, elementos que parecen inherentes a la creación artística.

Dentro de esta caracterización, el clasicismo no es el distanciamiento del artista respecto a su sentimiento, sino la formación y el ordenamiento del *pathos* del artista. Esto significa que el caos vertiginoso de las pasiones, sentimientos, emociones y deseos, es decir el *παθησ*, es sometido a la ordenación apolínea de la razón. No es que el Clasicismo aniquile al *pathos*, no; más bien representa la regulación del desorden dionisiaco que es concomitante a los elementos constitutivos del *παθησ*. Esta es, a mi juicio, la esencia verdadera del Clasicismo.

La dicotomía que se puede derivar de esto se expresaría en el binomio orden-desorden, binomio que simboliza la dicotomía entre clásico-romántico. Lo clásico comprende el orden que pretende subyugar el *παθησ* artístico; lo romántico, en cambio, significa el desorden, el caos primitivo inherente a las pasiones, emociones y sensaciones del artista.

En el Clasicismo hay una ausencia total del caos del espíritu, todo es armonía, sosiego, y serenidad apolíneas. Sin embargo, debe precisarse que tal ausencia no significa la disolución de los lazos entre el artista y su *pathos*.

Un rasgo que permite distinguir lo clásico de lo romántico versa en el hecho de que lo dionisiaco es sometido al yugo apolíneo, sin llegar nunca a la conciliación, pues la confrontación ni siquiera existe. Lo clásico, el reino de Apolo, es la transfiguración de la luz, el día, el orden. Los elementos doloroso-placenteros, y en general todos los binomios dialécticos, ofrecidos desordenadamente por Dioniso, Apolo los somete para darles un orden que permita trascender lo trágico consustancial a la dialéctica dionisiaca. Y es ésta una de las hipótesis que Nietzsche aporta al Romanticismo Trágico y que formulara magistralmente en *El nacimiento de la tragedia*.

El Clasicismo mantiene alejada lo trágico inherente al espíritu artístico romántico. Lo bello –lo apolíneo– se aleja de lo sublime –lo dionisiaco–, la luz de la sombra, el día de la noche, y el dolor del placer. Esta ruptura permite caracterizar al Clasicismo como *antitrágico*, pues "... todo pensamiento que

44. *Ibid.*, p. 198. Subrayado mío.

nitidamente distingue y mantiene alejados las <<luces>> y las <<sombras>>, [...] que no acierta a ver la luz de la sombra —el <<ilustrado>>, el <<empirista>>, el <<racionalista>>— cuanto el que no aspira a cobijarse a la sombra de la luz —el <<desesperado>>, el <<resignado>>, el <<nihilista>>— no son ni pueden ser verdaderos pensamientos trágicos.”⁴⁵

La dicotomía clásico-romántico puede cifrarse en las antinomias orden-desorden y apolíneo-dionisiaco. En éstas se puede fundar la línea divisoria entre el Clasicismo y el Romanticismo. No es, entonces, el procedimiento objetivo o subjetivo en el proceso de creación artística, la separación del artista respecto a su *pathos*, ni tampoco lo sano o lo *enfermizo* lo que distingue al espíritu romántico del clásico, sino una concepción del mundo centrada en la conciencia de la irresoluble condición dialéctica y, por consecuencia, trágica del artista romántico, donde orden y desorden; luz y oscuridad; día y noche; dolor y placer; amor y odio; vida y muerte; artista y *πατῆρ*; belleza y sublimidad; *Dioniso* y *Apolo* se funden y confunden. *Apolo* y *Dioniso*, lo clásico y lo romántico, figura y desfiguración, orden y desorden, día y noche, luz y oscuridad, ser finito y fondo infinito, impulso continuo de imitar la belleza y la violencia de crearse a través de la expresión del mundo convulsivo y caótico del *pathos* son, sin duda, los elementos diferenciales de ambas estéticas.

El Romanticismo Trágico reconcilia poética y místicamente a *Dioniso* y *Apolo*. Dicha reconciliación, sin embargo, es antagónica a la vez que armónica, debido a la naturaleza dialéctica del *pathos* trágico-romántico. Debemos decir, con mayor precisión, que esa alianza es una “reconciliación-antagonismo”, que no es otra cosa que el reconocimiento del mundo, la naturaleza y la existencia como Unidad sometida a escisión y como escisión que tiende a la Unidad en un perpetuo vaivén dialéctico. El Romanticismo, de esta forma, es la síntesis entre *Apolo* y *Dioniso*. Por ende, la hipótesis nietzscheana desarrollada en *El nacimiento de la tragedia* se cristaliza en el Romanticismo Trágico.

Esto nos permite observar que en el Romanticismo Trágico el *πατῆρ* del artista y la obra —objeto artístico— se hallan indisolublemente hermanados. De esta manera, subjetividad-objetividad confluyen, como una surte de simbiosis, en la creación artística romántica. La estética, anclada en ésta simbiosis, que se gestó en este romanticismo, permite una identificación plena entre el yo heroico-trágico del artista y la obra. El yo se plasma con sorprendente exactitud en la obra, como una especie de reflejo diáfano. La obra artística surge de la introspección profunda y subjetiva del artista. En todas las creaciones trágicas el tema, el protagonista, la composición, etc., son veladas autoproyecciones de los autores. Vida y obra, sentimiento y creación autor y *pathos* se conjugan en este arte iconoclasta. Esto se vislumbra en literatura con el: René de Chateaubriand, *Empedokles* de Hölderlin, *Werther* de Goethe, *Childe Harold* de Byron; en pintura con: *Ulises despreciando a Polifemo* de Turner, *Viajero contemplando un mar de nubes* de Caspar David, *Saturno* de Goya;

45. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 200.

en música con: *Amor de Poeta* de Schumann, Cuarteto re menor "La doncella y la muerte" de Schubert, y Nocturno No. 2, Op. 9 no. 2 de Chopin, entre otros tantos ejemplos.

La identificación entre el artista romántico y sus personajes, temas..., son "... el gran vínculo que da pie a la seductora veracidad, más allá del recurso a fantasías y a leyendas, de los argumentos románticos. *Incluso, más estrictamente, puede decirse que la mente romántica sólo existe si existe aquella identificación por la que, el artista y el poeta se siente absolutamente solidario con su criatura poética.*"⁴⁶

La frontera entre realidad y sueño, razón y pasión, objetividad y subjetividad queda aniquilada por la estética romántica. La creación bajo la égida del Romanticismo Trágico es la resultante de la síntesis pura entre estos polos. El arte romántico semeja a la *flor azul* de Novalis. Y por esta razón, toda la producción artística que se dio durante este romanticismo está matizada por un rasgo esencialmente heteróclito.

El Romanticismo Trágico debe concebirse como la expresión ontológica más vehemente de la Melancolía. Los artistas románticos en tanto que <<*amados del cielo*>> compartieron, como una gran hermandad espiritual, la misma forma deletérea de *ser en el mundo*. Esta forma de *ser* se plasmó con toda su dimensión trágica en el arte iconoclasta que inauguró el espíritu romántico. Las obras producidas por ese *pathos* trágico son cantos desgarradores que anuncian el combate entre *Eros* y *Tanatos*, y *Apolo* y *Dioniso*. La estética que crearon, a costa de la autoinmolación, se sustentó en la base dialéctica-trágica que caracterizó a la *Melancolía romántica-trágica*. Esa estética, insistamos en ello, es fundamentalmente heteróclita.

46. *Ibid.*, p. 29.

*Cuando, de noche, asombrado, miro hacia
hacia el firmamento y veo moviéndose
eternamente e sus órbitas la multitud de
cuerpos luminosos que son llamados
soles y mundos, mi espíritu se encumbra
por encima de estos millones de
estrellas alejadas hacia la sola fuente de
donde fluyen todas esas cosas y desde
la cual eternamente continuarán
fluyendo nuevas creaciones.*

Ludwig van Beethoven.

3. 2. El Infinito.

El artista trágico es un hombre sediento de infinito. Esa sed pretende saciarla en la copa de la Naturaleza, sí; en la Naturaleza. Ésta es la imagen física del *Infinito*, es la corporización ontológica del *Único*, donde el alma desgarrada del *esprit fort* se refugia.

La Naturaleza tiene un rostro bifronte, donde *Tanatos*, por un lado, y *Eros* y *Dioniso*, por otro, combaten dialécticamente en el seno de la Natura. En ella la conciencia del artista recrea sus pasiones y emociones para deleitarse y extasiarse en la voluptuosidad de su dolor. La morada en la cual el artista se exilia es una conjugación de belleza y hostilidad que configura la aniquilación-construcción del espíritu. A la vez que la Naturaleza alimenta la sensibilidad divina del artista, le reafirma su condición finita para aspirar a la inmensidad.

La Naturaleza representa la síntesis entre la atracción seductora y el horror vertiginoso del amor y la muerte. La belleza desbordante de la Naturaleza, cuyo placer sensual es inconmensurable, esconde un dolor cósmico cuyo horror emana de las fronteras infranqueables de la subjetividad del artista y el Infinito. La unión simbiótica entre el *aristócrata del espíritu* y el *Único* es imposible. Imposibilidad percibida en toda su dimensión desgarradora. La condición finita y limitada del hombre, con todo lo que ello supone; imperfectibilidad, parvedad, transitoriedad, constituye el óbice para la aprehensibilidad de lo inconmensurable, de lo infinito. De esto se deriva la antípoda Infinito-Naturaleza versus Artista-Finitud, que expresa la tensión inevitable que el <<amado del cielo>>, debido a su espíritu sediento de inmensidad, alimenta con su deseo.

El deseo de inmensidad, emparentado con la imposibilidad de su cumplimiento, caracteriza el heroísmo del artista trágico. Ante el fracaso ineluctable de la unión con el Infinito, el artista opone su ansia para enfrentar con denuedo el reto de la inmensidad que viene emparejada con el dolor inmanente a la imposibilidad de la aprehensión de aquélla. El heroísmo del artista lo encontramos, e. g., en los siguientes versos de Hölderlin:

El fuego mismo de los dioses día y noche
nos empujaron a seguir adelante, hacia el Infinito.

¡Ven, pues,! Miremos los espacios abiertos,
busquemos lo que nos pertenece, por lejano que esté.⁴⁷

La Naturaleza-Infinito es de carácter dialéctica. Por un lado, es la belleza, majestuosidad, misterio e inmensidad dionisiacas que espolean al artista a expandir su creatividad, imaginación y *πατῆρος* más allá de lo concebible, y por otro; es el dolor, el vacío, el abismo, el desierto y la nada *tanáticas* que subyacen en la inaprehensibilidad del Infinito.

El primer aspecto-rostro nos muestra a la Naturaleza-Infinito deificados, creadores del *maná* artístico. Aquí es donde la adoración que se le rinde a la Naturaleza desemboca con harta frecuencia en un panteísmo con tintes místicos, como en Byron, Hölderlin y Novalis. Los matices bucólicos que impregnan las obras de estos artistas evocan la fruición del espíritu que contempla la majestuosidad de los hermosos paisajes. La emoción palpita frenéticamente transmutándose en verdadera apología de la Naturaleza. En una de las *Cartas sobre la pintura*, Carl Gustav Carus hace una descripción verdaderamente emotiva de un paisaje pintado por Caspar David Friedrich (*Rocas cretáceas en Rügen* (I)): "De pie, en lo alto de la montaña, contempla las largas hileras de colinas, observa el curso de los ríos y todas las maravillas que se ofrecen a tus ojos; ¿qué sentimiento te invade? Es un rezo sosegado, te pierdes en el espacio infinito, todo tu ser experimenta una clarificación y una purificación, desaparece tu yo, no eres nada, Dios lo es todo."⁴⁸

Los sentimientos que los hombres con *μεγαλοψυχία* experimentan ante el espectáculo de un valle o un bosque, por ejemplo, son atribuidos a la Naturaleza misma. De esta forma, la Naturaleza es humanizada, es decir se le confiere un alma humana, y el artista adquiere, así, un alma natural. Es, precisamente, esto lo que conforma el mito platónico del *Anima mundi* interpretado por el Romanticismo trágico, y, en específico, por el Romanticismo de la *Naturphilosophie*.

Dentro de esta concepción metafísica, la Naturaleza posee estados afectivos; es ora triste, ora alegre, ora nostálgica... La Naturaleza tiene, por consiguiente, un corazón que tremula sin cesar. "En las grutas de cristal —dice Novalis— holgaba un pueblo opulento. Ríos, árboles, flores y animales tenían sentidos humanos. [...] Todas las especies honraban con sencillez la llama suave y múltiple como lo más elevado del mundo."⁴⁹

La sensibilidad trágica busca los sitios de la Naturaleza que le evocan la melodía de su melancolía. Es por esta razón que el artista romántico

47. Hölderlin, Friedrich. *Las grandes elegías (1800-1801)*, versión castellana de Jenaro Talens, 2ª. ed., Ediciones Hiperión, Madrid, 1983. (Poesía Hiperión, 29), p. 109.

48. Citado en HUGH HONOUR, *El Romanticismo*, versión española de Remigio Gómez Díaz, 2ª. ed., Alianza Editorial, Madrid, 1984. (Alianza Forma, 20), pp. 83-84.

49. Hardenberg von, Friedrich (Novalis). *Himnos a la noche*, trad. Jorge Ojeda, 3ª. ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999. (Colección Reino Imaginario, 41), p. 24.

prefiere paisajes íntimos e íngrims en donde apenas se trasluzca una luna cetrina y pálida, el rumor del viento enardecido en una colina, la nostalgia de un monasterio carcomido por el tiempo, o la soledad contenida en la hojarasca del otoño. En este sentido, la Naturaleza rememora ciertos estados del alma como son las emociones, alegrías, parsimonias y sosiegos, o sufrimientos embriagantes de un corazón triunfante, o de un corazón lacerado por las angustias, desesperaciones o desilusiones. A este respecto las pinturas de Carl Gustav Carus (v. gr., *Bote atrapado entre bloques de hielo* (II)), Caspar David Friedrich (p. e. *Abadía en el encinar* (III), *La cruz en la montaña* (IV) y *El vagabundo sobre un mar de niebla* (V), y William Turner (e. g., *Tormenta de nieve* (VI)) ofrecen ejemplos concretos.

En la Naturaleza animada del Romanticismo Trágico los artistas vieron una prolongación de su *pathos* en los astros sempiternos, en las nubes arreboladas, en los mares embravecidos, en los árboles sigilosos, o en las tormentas taciturnas. Estos son, verdaderamente, seres que sienten y piensan, sufren y aman, sueñan y anhelan. La Naturaleza-Infinito simboliza el ideal sublime del alma dialéctica romántica.

El otro aspecto-rostro de la Naturaleza-Infinito nos muestra el lado oscuro, sombrío y doloroso. La Naturaleza-Infinito se trastoca en un profundo abismo donde habita *Tanatos*. Su belleza y magnificencia se transfiguran en horror y aniquilación. La <<Madre Naturaleza>> protectora y benevolente se metamorfea en <<Padre Jupertino>>, es decir, la Naturaleza que desata todos sus elementos destructivos contra la inerme especie humana. Así, el artista romántico percibe, más que ningún otro, los fenómenos aniquilatorios de la Naturaleza. La condición mortal del artista, la fugacidad del tiempo, la parvedad de la vida, el destino se transfiguran de forma metafísica en la tormenta, las ruinas, el tornado, los naufragios, los huracanes, el rayo. De este modo, la Naturaleza apacible, ansiada y soñada que conforma su rostro de *Eros*, se yuxtapone al rostro sarcástico, cruel, destructor de *Tanatos*. La furia desatada de la Naturaleza se cristaliza magistralmente en la pintura de Géricault *La balsa de la medusa* (1819) (VII), donde el amasijo de naufragos es tan sólo el anticipado reflejo de la inminente destrucción. La iconografía patética que prevalece en esta pintura se simboliza en los tonos sombríos del cielo y el mar. Los contrastes cromáticos expresan el caos y la confusión experimentada por los naufragos. Los exánimes cuerpos que yacen tendidos sobre la balsa representan la debilidad humana ante el azote de la Naturaleza.

El infinito, representado físicamente por la Naturaleza, es inalcanzable. El anhelo humano de inmensidad está condenado a la imposibilidad. Las fronteras entre subjetividad e Infinito son infranqueables e incommensurables. El fracaso que subyace al deseo de inmensidad recae en la conciencia del artista provocándole un dolor cósmico insalvable. Sin embargo, aunque parezca paradójico, esto le provoca un placer abismático, una atracción voluptuosa en la cual se trasluce cierta belleza peregrina.

La contemplación del Infinito, a través de la Naturaleza, hace sentir con todo su peso la finitud, soledad, imperfectibilidad, impotencia y parvedad al artista

romántico-trágico. El desasosiego que esto produce obligan al artista a refugiarse en sí mismo. Desnudo y desamparado se convierte en un náufrago de su mismo anhelo de Infinito. La subjetividad, así, se abre hacia la nada, trasfondo del Todo, el vacío, el abismo, el desierto de la existencia. Semejante experiencia reafirma la condición de extranjerismo, de ostracismo inherente al hombre que tiene como forma de *ser en el mundo* a la Melancolía.

El artista trágico, como ser melancólico, naufraga entonces en la Nada primigenia de la existencia. Empero, esta dolorosa experiencia no es óbice para que cese su anhelo de inmensidad, de infinitud, sino por lo contrario, mientras más profundamente vivencie el naufragio más se aproximará a la fuente de toda creación y de toda aniquilación, nutrientes dialécticos del *pathos* trágico del Romanticismo.

Este encuentro con la Nada, devenida de la contemplación de la Naturaleza-Infinito, se capta en la pintura *El monje en la orilla del mar* (1809) (VIII) de Caspar David Friedrich. En esta obra se atisba a un monje que se halla absorto, casi anonadado. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a perturbar el predominio de los tres reinos: tierra, mar, cielo, tres franjas sempiternas que empequeñecen la presencia del solitario. El abismal silencio pétreo le anonada. La infinitud inconmensurable de tal espectáculo le hacen evocar cierta nostalgia inefable y, a la vez, un vacío sofocante. El antiguo esplendor mágico de la Naturaleza se disuelve en el horizonte provocándole una angustia inextricable.

Esta pintura evoca la pérdida de la centralidad en el Universo infinito. Así como también, la ruptura de los lazos amistosos que se tenían con la Naturaleza. El monje que contempla el mar sufre su empequeñecimiento en la inmensidad, y experimenta por ello su nada, su parvedad. La *weltschmerz* se hace entonces presente y se encarna en el monje con toda su dimensión cósmico-dolorosa. El vacío lacera su espíritu con el Infinito adverso y abismático en donde su subjetividad se fragmenta en un sinfín de pedazos.

Otro ejemplo de la dimensión horrorosa de la Naturaleza-Infinito la encontramos en los excelsos versos del *Infinito*, poema de Giacomo Leopardi. Aquí el poeta italiano traduce en palabras el doble sentimiento que le produce la contemplación de la Naturaleza. Doble sentimiento del dolor cósmico y de la belleza majestuosa que se torna en voluptuosidad horrfica que se apodera del espíritu del artista trágico.

*Siempre cara me fue esta yerma loma
y esta maleza, la que tanta parte
del último horizonte ver impide.
Sentado aquí, contemplando interminables
espacios detrás de ella, y sobrehumanos
silencios, y una calma profundísima
mi pensamiento finge; poco falta
para que el corazón se espante. Escucho
el viento susurrar entre estas ramas,
y comparando voy a aquel silencio
infinito, esta voz; y pienso entonces
en lo eterno, en las muertas estaciones*

y en la presente, rumorosa. En esta
inmensidad se anega el pensamiento,
y el naufragar en este mar me es dulce.⁵⁰

La imagen del Infinito negativo, expresión de *Tanatos*, que se desprende de estas sombrías y gélidas palabras, nos da una idea precisa del aspecto horroroso-doloroso de la Naturaleza en la *weltanschauung* romántica. Vacío, Nada, abismo, desierto, angustia, muerte conforman la iconografía patética del rostro *tanático* de la Naturaleza-Infinito. Mientras que bellaza, esplendor, armonía y majestuosidad configuran su rostro de *Eros*.

50. LEOPARDI, *op. cit.*, p. 47.

Soy un soñador que ha envenenado sus días
Lord Byron.

3. 3. Los <<amados del cielo>>: los Poetas Romántico-Trágicos.

Los poetas trágicos del Romanticismo encarnan los elementos ontológicos constitutivos de la Melancolía. La pasión, como manifestación de aquélla, se hipostasía en la figura del poeta romántico. Éste se convierte en el hijo dilecto y <<amado del cielo>>, ideal de un hombre superior por cuanto tiene de sensibilidad y de pasión.

Conformando una comunidad espiritual los poetas trágicos del Romanticismo construyeron una concepción del mundo sustentada en el *πατηρ* dialéctico, del cual ya se ha hablado.

La intensificada conciencia del poeta romántico le confieren la autonomía plena para la creación poética. Su concepción de la poesía se basa en dicha autonomía del espíritu, desde la cual la creación poética se funda en el individualismo, permitiendo que poeta y poesía formen un solo cuerpo indivisible.

Desde este ángulo, la poesía romántica-trágica es la síntesis de objetividad y subjetividad, orden y desorden, *Eros* y *Tanatos*, *Apolo* y *Dioniso*, pasión y razón. En este sentido el poeta es el artífice del encuentro de los dos rostros de la Melancolía. Dos mundos que se contraponen y se concilian abriéndose para que el poeta se abisme en el místico paraíso dialéctico de la existencia. Aquí la belleza y el dolor revelan sus lenguajes perennes al poeta. Haciendo que él constate su pertenencia a un mundo espiritualmente superior en el cual moran las pasiones convulsivas mas sublimes y etéreas en contraposición al mundo mediocre de los hombres comunes quienes se complacen y se consuelan en la resignación idolátrica. Ello le conduce a la aceptación de los valores superiores que su misma condición le exigen. La aceptación de tales valores no es, sin embargo, desesperada o resignada, antes al contrario, es el resultado de una profunda reflexión propia a toda sensibilidad grande. La acción y el enfrentamiento es su *modus vivendi*. Heroico como el que mas, el poeta romántico se enfrenta con titanismo a la adversidad de su destino trágico. Ante la conciencia de la fugacidad de su existencia, la angustia de ser-en-el-mundo, su actitud prometeica le conllevan a arriesgarse, como ningún otro, para conocer la verdad de la existencia, de la vida, llevando hasta sus últimas consecuencias el *γνῶθι σεαυτόν* delfico.

Para el poeta trágico, lo que impulsa su voluntad es la percepción absoluta de su propia condición de <<amado del cielo>>. Este hecho, empero, le precipita a la soledad más extrema, reconociendo en ella la frágil frontera que sitúa al placer al costado del dolor. Su reacción es gozosa

pues el percatarse de la dialéctica que subyace en la esencia de la existencia le redunda en una acrecentada conciencia de sí mismo que le auxilia para aceptar plenamente la confrontación entre su voluntad y lo que Goethe llamaba <<designios inescrutables de los dioses>>.

De la soledad dramática y desgarradora se alimenta la imaginación romántica del poeta. Esta se vivencia con cierta fruición y voluptuosidad excepcionales. En ella se recrea la libertad del espíritu y la *μεγαλοπσιυυε* del poeta trágico. En el Himno tercero Novalis logra sintetizar esta dualista experiencia mística de la soledad:

*Un día en que se derramaban amargas mis lágrimas
pues en el dolor desatadas se disolvía mi esperanza,
solitario estaba yo de pie frente a la tumba que en la
colina árida ocultaba en el espacio angosto y oscuro
la imagen de mi vida –solo como no lo estaba
ningún solitario, movido por un miedo inefable- sin
fuerza, pensando solamente en la miseria.
-Buscaba ayuda a mi alrededor, y no podía ni
avanzar ni retroceder, y pendía de la vida fugaz que
se apagaba con anhelo infinito:- entonces cayó de la
lejanía azul –desde la altura de mi antigua
bienaventuranza una tormenta crepuscular- y de
una vez rompió el lazo del parto –la cadena de la
luz. Volando se dispó la magnificencia terrena y mi
pena con ella- fluyó la melancolía a un nuevo
mundo insondable- tú, entusiasmo nocturno, sueño
celeste, viniste a mí- la comarca se elevó
lentamente; sobre la comarca flotaba suelto mi
espíritu recién nacido.*⁵¹

Para el poeta romántico del dolor y del conocimiento de la soledad surge la energía, pletórica de gozo, de la acción, de la posibilidad de conciliación trágica. Esa energía configura el corpus del *amor fati* romántico. Del amor que el poeta trágico guarda al destino adverso y tremebundo.

El poeta romántico representa, en su creación poética, un mundo en el que él mismo figura como protagonista. Él es su propio *alter ego* con el cual se enfrenta al mundo de la realidad. A través de su imagen como <<amado del cielo>> proyecta su aislamiento, su condición de *paria espiritual* ante el mundo fútil y nauseabundo de sus coetáneos. Mundo donde la carcajada sardónica se extiende en el horizonte de lo estulto, de lo pueril e hilarante. Como una suerte de *autismo poético* el poeta trágico se halla arraigado en sus propios abismos de lucidez y locura ante la miseria del mundo.

Sin embargo, esto no significa, como comúnmente suele pensarse, una evasión pusilánime de la realidad. Ese ensimismamiento responde a una necesidad vital por conocerse a sí mismo para encontrar, así, la fuente de toda creación artística.

51. NOVALIS, *op. cit.*, pp. 15-16.

La conciencia intensificada del yo que está intrínsecamente relacionada con el ensimismamiento del poeta romántico, deviene entonces en lucidez respecto al misterio mirífico de la existencia, del *ser en el mundo*. Con su sensibilidad dionisiaca logra desvelar el *velo de Maya* que oculta la verdadera dimensión de la realidad. Sólo el poeta, junto con el artista, logra ver y sentir, no sin horror, la *ousía* real de las cosas que, cabe recordar, es de naturaleza dialéctica y, por ende trágica. John Keats osó en desvelar la Maya:

ODA III.

*Desaparecer, disolverse, olvidar
lo que tú entre las hojas nunca conociste:
el tedio, la fiebre y la ansiedad.
Aquí, donde los hombres se oyen gemir,
donde agita un espasmo los últimos cabellos,
donde los jóvenes palidecen, adelgazan y mueren,
donde el pensar está lleno de tristeza,
y graves ojos desesperan,
donde guardar no puede la belleza sus radiantes ojos
y el nuevo Amor fenece ante ellos al siguiente día.*⁵²

Entre el poeta romántico y el mundo existe un abismo infranqueable que se ensancha cada vez más a medida en que él se abisma en sus laberintos internos. La escisión es dolorosa, pero necesaria para un alma grande. Siendo así, la dicotomía entre yo-Mundo surge como inevitable confrontación. Esto explica el "extranjerismo" y "ostracismo" del poeta trágico. Ante su inconformismo y su sublevación el poeta romántico es expulsado, a pesar suyo, del mundo de la *aurea mediocritas*. Es en este momento cuando la alineación, decadencia, estulticia y degradación del hombre moderno le son inauditas. En este sentido, cabría decir que la figura del poeta romántico trágico, y más exactamente del Romanticismo Trágico en general, es verdaderamente una diagnosis de futuro, la cual vaticinó la degradación, en términos estrictamente humano-espirituales, del hombre de la Modernidad.

Desterrado, entonces, de la geografía humana el poeta romántico se convierte en un errante eterno, un nómada sin patria que peregrina sin cesar. El alma como lugar de exilio del poeta, se beneficia por la segregación de la cual él es víctima, pues en ello surge un fenómeno *cuasi* metafísico de autocreación anímica. I. e., la escisión que se suscita entre el yo del poeta y el Mundo origina una intensificación de imaginación y de creatividad que significan un enriquecimiento de la morada del héroe poético. Desde ahí proclama su reinado en el mundo de la sensibilidad y la pasión. Su desencanto y su desprecio por la estirpe humana crecen desmesuradamente, y su sabiduría se incrementa inefablemente. Por lo que casi se convierte en un *alter Deus*.

52. Keats, John. *Oda a un Riuseñor*, trad. Vladimiro Rivas Iturralde, UAM-A, México, 1985 (Col. Laberinto, 1), p. 23.

Desde el púlpito sagrado del espíritu Lord Byron espetó con ironía al hombre moderno su decadencia. En su canto III, CXIII del *Childe Harold*: "El hombre de mundo", puede vislumbrarse el desencanto vivido en una esfera superior:

*No amé al mundo, ni el mundo me quiso a mí.
No adulé sus jerarquías, ni incliné
paciente rodilla a sus idolatrías.
No he forzado sonrisas en mis mejillas, ni gritado
adorando un eco; entre la multitud
no me contaron como uno más.
Estaba con ellos, pero no era de ellos.
Estaré solo, recordado u olvidado.*⁵³

Los poetas trágicos del Romanticismo adquirieron el status de irredentos réprobos. Sus temperamentos virulentos, sus insurrecciones ante el espíritu de la época eran temibles. Agresivos, irónicos, descarnados no vacilaban en ninguna ocasión para demostrar su condición de *aristócratas del espíritu*. Símbolos éstos de los ímpetus destructivos del hombre, materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo. Son Leopardi, Vigny, Byron, Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud quienes simbolizan la violencia del espíritu romántico-trágico. Su vehemencia natalicia contra los espíritus simples, contra las ideologías moralistas y religiosas, contra el snobismo deplorable y la devaluación de la vida interior es el leitmotiv de sus producciones poéticas. Baudelaire, por ejemplo, eterno *flâner* que experimentaba en carne propia el *ènuï*, en medio de una burguesía creciente e insensibilizada se desesperaba y encolerizaba por la degradación humana que ello representaba. No puede menos que reaccionar contra ello, insultándola con ferocidad. Castiga al *décadent* con su desprecio frío. Su rabia está contenida, mas que en ninguna otra parte, en sus *Diarios íntimos*. Aquí, dice de sí mismo: "la tarde en que este hombre robó al destino algunas horas de placer, mecido en su digestión, olvidado —en lo posible— del pasado..., resignado del porvenir, borracho de su sangre fría y su dandysmo, orgulloso de no estar tan abajo como aquéllos que pasan, se dijo, contemplando el humo de su cigarro: ¡Qué me puede importar adónde van estas conciencias!"⁵⁴ Ahora bien, la figura de *Hermes* puede asociarse a la creatividad de estos *esprits forts*. Heidegger en el análisis que realiza en su admirable estudio intitulado *¿Y para qué poetas?* sobre la función de la poesía, sostiene que los poetas, en específico Hölderlin, se interiorizan en el corazón humano encontrando ahí la esencia del *Ser*, lo que significa el desciframiento del enigma de la metafísica: la pregunta por el *Σεφ.*

53. Byron, George (Lord). *Poesía completa*, 2a. ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, p. 103.

54. Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos*, trad. Rafael Alberti, Premia Editora, México, 1979. (La nave de los locos, 53), p. 45.

La experiencia del *Σερ* sólo es posible a través del lenguaje poético, éste desvela el Ser por medio de la enunciación, del nombramiento. Pues el nombrar es fundar, según el filósofo alemán.

Siguiendo con la tesis de Heidegger, el interiorizarse en el mundo del corazón, donde habita la *ουσία* de las cosas, es un acto arriesgado porque supone un sumergimiento en un abismo donde no hay fundamento, no hay dioses. El poeta se abisma para buscar a los dioses *huidos*. Y una vez contemplando lo inefable tiene, como Hermes, una misión divina: enseñar a los demás mortales el camino que conduce a los dioses. "Los poetas –nos dice Heidegger– son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. [...] Ser poeta... significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo".⁵⁵

Los poetas trágicos anuncian el rastro divino, *dicen lo sagrado*, lo que no se ha expresado: la verdad de la existencia. Buscan a los *dioses huidos*, esto es que han sido huidos por la decadencia espiritual de los hombres de la Modernidad. Se enfrentan al riesgo de interiorizarse en el corazón para encontrar la *ουσία* de las cosas. El poeta romántico es un Hermes emisario de los dioses para revelar los secretos prístinos consustanciales a la humanidad misma. Pero esa misión, paradójicamente, le condena a un aislamiento insufrible, pues su experiencia místico-poética no es comprendida, ni siquiera apreciada. Sufre, más que ningún otro, por su sagrada condición de <<amado del cielo>>. En este sentido, el acto poético reafirma el eterno devenir solitario del héroe trágico-romántico. Así, Poe musita con cariz doloroso en su poema titulado *Solo* su osadía de haberse abismado en el corazón humano:

*Desde mi hora más tierna no he sido
como otros fueron, no he percibido
como otros vieron, no pude extraer
del mismo arroyo mi placer,
ni de la misma fuente ha brotado
mi desconsuelo; no he logrado
hacer vibrar mi corazón al mismo tono
y si algo he amado, lo he amado solo.
Entonces, en mi infancia, en albor
de una vida tormentosa, del crisol
del bien y el mal, de su raíz misma,
surgió el misterio que aún me abisma:
desde el venero o el vado,
desde el rojo acantilado,
desde el sol que me envolvía
en otoño con su pátina bruñida,
desde el rayo electrizante
que me rozó, seco y rasante,
desde el trueno y la tormenta*

55. Heidegger, Martin. "¿Y para qué poetas?", en *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, México, 1999 (Col. Filosofía y pensamiento, ensayo: 073), p.244.

y la nube cenicienta
que (en el cielo transparente)
formó un demonio en mi mente.⁵⁶

La condición de *Hermes* que ineluctablemente tiene el poeta trágico es una jerarquía por la cual hay que pagar con la vida misma. Al ser el portador de verdades que los hombres no pueden comprender, se le confina al silencio pétreo y a la marginación agónica. De esta forma, el poeta romántico figura como el hombre de la caverna platónica que ha visto, no sin asombro y espanto, las *εἰδοσ* y ha osado en comunicar su hallazgo a los hombres que viven en la funesta obcecación. Vejado, vilipendiado, denostado el poeta romántico sufre amargamente por la incompreensión de la que es víctima. En él recae, como dijera Cioran respecto de sí mismo, todo el dolor y el sufrimiento que la humanidad no se atreve afrontar por sí misma. Esta inmolación es, en este sentido, inmanente a su melancolía, a su forma de ser-en-el-mundo. La aceptación impávida, mas no resignada, de semejante sacrificio le confieren el rango de <<amado del cielo>>. Sensibilidad, pasión, emoción insignes son las alas con las que se eleva al mundo superior, al *cielo* donde merodean en un abrazo eterno el dolor y el placer. Entre el dolor sereno y el placer titánico el poeta romántico oscila perennemente fragmentándose en cada movimiento.

La *weltschmerz* inherente a su Melancolía es el resultado inevitable de su status de *aristócrata del espíritu*, de <<amado del cielo>>. Rango que encierra una dolorosa contradicción: por un lado; le confirma su pertenencia a un mundo espiritualmente superior, a un mundo *dionisiaco* y *erótico*, por otro; le condena fatalmente a la extinción, al abismamiento en el reino desgraciado de *Tanatos*.

Para el *décadent* el poeta romántico no es mas que una fantásmica sombra que languidece en el tiempo. Su microcosmos sagrado, su interiorización en el corazón, su búsqueda de los dioses huidos, su condición de *Hermes* son patéticamente ignorados o en el peor de los casos denostados. La vida de Nerval, v. gr., sintetiza la tragedia humana de todos los poetas del Romanticismo Trágico. Atrapado entre la lucidez y la locura, entre la genialidad y la sombra, su vida fue la de un individuo absorto ante la batalla de *Eros* y *Tanatos*. Su imagen es la del genio torturado por la dialéctica de su existencia. Su melancolía lo condujo inevitablemente al encuentro de *Tanatos* a través del suicidio. Su poema *El desdichado* es el epitafio con que se cierra su sombría existencia, y también simboliza el marasmo espiritual de la vida de los poetas trágico-románticos, final de la osadía de haber intentado *amar y vivir como un Dios* :

Yo soy el tenebroso, -el Viudo, -el Inconsolado,
el Príncipe de Aquitania de la torre abolida:
mi sola *estrella* ha muerto, -mi laúd constelado
sostiene el negro Sol de la Melancolía.
En la noche del túmulo, tú que me has consolado,

56. Poe, Edgar Allan. *El cuervo y otros poemas*, Mondadori, Madrid, 1998 (Mitos Poesía, 17), p. 64.

*vuélmeme el Posilipo, vuélmeme el mar de Italia,
la flor amada por mi corazón desolado,
y el emparrado en que la vida se une a la rosa.
¿Soy Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o Biron?
Sonroja aún mi frente el beso de la Reina;
soñé en la gruta donde nadaba la Sirena...
Y vencedor dos veces yo crucé el Aqueronte:
Pulsando uno tras otro en la lira de Orfeo
las quejas de la Santa y los gritos del Hada.*⁵⁷

57. Citado en Raymond Jean, *Nerval*, Éditions du Seuil, Paris, 1978 (Collection: Écrivains de Toujours, 68), p. 139. Subrayado en el original.

Amo a todos los que son como gotas pesadas que van cayendo una a una de la negra nube suspendida sobre los hombres, anuncian el relámpago que viene y desaparecen como tales anunciadores. Ved: yo soy un anuncio del rayo, una pesada gota que llega de la nube. Pero el rayo se llama el Superhombre.

Friedrich Nietzsche.

3. 4. EL SUPERHOMBRE ROMÁNTICO.

Algunos poetas romántico-trágicos se ajustaron al arquetipo nietzscheano del hombre superior. No obstante, hay que introducir aquí un matiz para precisar esta tesis. Y es que tales poetas románticos, entre los que destacan Keats, Leopardi, Hölderlin, Nerval y Byron, además de haber sido superhombres *sui generis*, concibieron sus propios arquetipos humanos. Es más, en el poeta "... romántico se da la quintaesencia del *superhombre*... Únicamente el Romanticismo trágico crea el *superhombre*... como proceso supremo de autocreación y autodestrucción".⁵⁷ Por lo cual, aceptando este supuesto, Nietzsche figura como heredero directo del Romanticismo Trágico, en lo que se refiere a su ideal del hombre superior.

En el superhombre que forja el *πατήρ* trágico del romanticismo, también se da el sentimiento de superioridad espiritual. El poeta romántico se considera un aristócrata del espíritu. Su desdén y repugnancia hacia el hombre común es desmedida y su antiigualitarismo es de índole titánico. Su *megalopsychia* le conduce a concebir la existencia como una guerra sin tregua en el que unos pocos, los *amados del cielo*, los *elegidos* para experimentar el mayor placer y el extremo dolor se hallan acometidos por una mayoría pusilánime e inferior que rehúye de las alturas supremas. Esto originará en él un sentimiento misantrópico inhumano. Pero este sentimiento emana, paradójicamente, de amar excesivamente a los hombres. Los aristócratas trágicos combaten a los hombres de su época, hombres que no son capaces de "amar y vivir como un Dios". Por este motivo, su furia y su violencia son excesivas. Leopardi, v. gr., el poeta trágico más pesimista, profesó en exceso la misantropía natalicia del superhombre. Así, en su poema *El pensamiento dominante* se expresa con virulencia ese sentimiento de superioridad:

*Siempre al cobarde, al alma
miserable y abyecta
desprecié. Y hoy cualquier acción indigna
me hiere los sentidos;
desdén siente mi alma
por todo ejemplo de vileza humana.*

57. ARGULLOL, op. cit., p. 276.

A esta edad orgullosa
 que se nutre de huecas esperanzas
 y ama lo vano y la virtud combate,
 que clama por lo útil
 y no ve que la vida
 por eso en más inútil se convierte,
 superior yo me creo.
 Me burlo del humano juicio; al vulgo
 que el bello pensamiento
 desdeña, pisoteo con desprecio.⁵⁸

El poeta inglés Keats, por su cuenta, en una carta a Fanny Brawne escrita en Agosto de 1820 confiesa: "Aborrezco este mundo bestial que te hace sonreír. No tengo hacia el público el más leve sentimiento de humildad, ni tampoco hacia nada de lo existente... No tengo la menor intención de inclinarme ante las multitudes de hombres. Odio cada vez más a los hombres y a las mujeres cobardes que no ven la belleza del cielo..."⁵⁹

La vida del superhombre romántico es una vida de riesgo. <<A quien sufre lo extremo, le conviene lo extremo>> adquiere en el romántico tintes verdaderamente dramáticos. Su pasión dionisiaca es riesgosa, pues es dialéctica. Como un arma de dos filos, la pasión crea y destruye, crea la identidad romántica a costa de la propia destrucción. De ahí que el Yo romántico sea titánico y prometeico. El hombre del Romanticismo Trágico, en tanto que superhombre, no está dispuesto a someterse a una existencia regida por dogmas y preceptos morales, pues éstos aniquilan su pasión por la libertad. Por esta razón, él se crea sus propios valores, su propio universo. Y esta creación es sinónimo de riesgo, ya que el creador, en el contexto del siglo XIX, es tenido por blasfemo, demente y demoníaco. La teoría del genio creador de Goethe describe con gran exactitud los elementos del genio romántico. Lo demoníaco, el gusto por lo oscuro, lo triste y lo bucólico se plasman en la figura del genio creador del romántico. El *Doctor Fausto* es el gran arquetipo de la concepción goetheana del genio creador. La vida del superhombre trágico está delineada por el riesgo que contiene su pasión demoníaca. Está, pues, dispuesto a asumir el riesgo de una existencia trágica. Su *amor fati* es, entonces, equiparable al de Nietzsche.

La grandiosidad y vitalidad del hombre superior romántico está castigada por la indiferencia de los hombres del siglo XIX. Su heroicidad y titanismo son denostados cruelmente. A este respecto, el caso del poeta alemán Friedrich Hölderlin es ilustrador, pues para su elevada sensibilidad, la terrible indiferencia de sus coetáneos es un cruel acicate para la locura. En la misma medida en que avanzan su hipersensibilidad y el desprecio de los hombres de su época, tanto más claramente se vislumbra el seno en donde se engendra la gloria del superhombre. En su obra titulada *Empedokles*, Hölderlin muestra su creciente rabia en el aislamiento que crece incesantemente a su alrededor. Sus

58. LEOPARDI, op. cit., pp. 90-91.

59. Citado por ARGULLOL, op. cit., pp. 118-119.

tribulaciones son puestas en boca del héroe Empedokles: "Arrojó su alma al pueblo; entregó, generoso, el favor de los dioses a las gentes del vulgo, pero, en venganza, apenas un eco vacío, salido de unos pechos inertes, remedió al insensato".⁶⁰ La superioridad de este aristócrata del espíritu fue su propio castigo, castigo que desembocó en la locura. Y este destino trágico podría resumirse en el <<querer vivir y amar como un Dios>>. La tragicidad es, sin embargo, el cariz que diferencia al superhombre romántico del superhombre nietzscheano. Zaratustra, quien anuncia la nueva humanidad, es optimista, pues está convencido de la transvaloración de los valores. Recordemos que la muerte de dios pone fin a todo idealismo dejando al hombre la posibilidad de transformarse, mediante la libertad creadora, desde la autoalienación hasta el conocimiento de sí mismo, que se concentra en las tres transformaciones del espíritu: del espíritu en camello, de camello a león, y de león a niño. No obstante, ulteriormente Zaratustra busca un futuro al deicidio y se queja de haber conocido "nobles que perdieron su más alta esperanza, y desde entonces calumniaron todas las esperanzas elevadas. Desde entonces han vivido insolentemente en medio de breves placeres y apenas se trazaron metas de más de un día...".⁶¹ Por este motivo Zaratustra invoca su confianza en el futuro de una nueva humanidad, la del superhombre. Éste es el hombre del futuro en donde reinará la perfección absoluta. El futuro del hombre superior es exclamado con entusiasmo y optimismo por parte del profeta: "Muertos están los dioses: ahora queremos que viva el superhombre".⁶² Nietzsche no renuncia al futuro humano regido por la perfectibilidad. Su sueño de un hombre superior es para él un sueño asequible. Podríamos decir, a riesgo de exagerar, que tal vez él mismo estaba en el camino que conducía al superhombre, pero, dolorosamente, se quedó a la mitad de su viaje, deambulando entre los laberintos de la locura. Al igual que Hölderlin, su castigo por la superioridad de su espíritu devino en locura. Ésta fue el precio de su osadía de haber <<vivido y amado como un Dios>>, de haber sido <<humano, demasiado humano>>. Su muerte prematura confirma aquella sentencia del *amado del cielo*. Muy probablemente la vida de Friedrich Nietzsche constata, junto a la de los poetas trágicos románticos, la imposibilidad del superhombre como el futuro de la humanidad.

Desde el punto de vista del destino trágico no existen demasiadas diferencias entre Nietzsche y los Superhombres Románticos. El primero creyó en un nuevo futuro humano, los segundos no concibieron ninguna esperanza. Sin embargo, "ambos vivieron profundamente en soledad... y se autodestruyeron a causa de su propia incorruptibilidad".⁶³ Y esto es un

60. Hölderlin, Friedrich. *Empédocles*, trad. Anacleo Ferrer, Ediciones Hiperión, Madrid, 1997, (Poesía Hiperión, 286), p. 73.

61. Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, México, 1989, p. 102.

62. *Ibid.*, p. 98.

63. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 117.

rasgo definitorio del *pathos* del superhombre. Además, ambos compartieron la dolorosa lucidez del <<horror de la verdad de la vida>>, verdad que trae, en sí misma, el más extremo placer, alegría y goce; y el mayor dolor, tristeza y sufrimiento. Así también, ambos perecieron en el mismo impasse, callejón sin salida del que, sabiéndose irremediablemente mendigos, se negaron a renunciar a ser como dioses, constructores de nuevos mundos y de nuevos valores. Y este es el trazo que a ambos definió: aperebir el pozo sin temer sumirse en él para arrancar la energía que les conduce a enfrentarse a los dioses del destino:

*¡Cantad, temibles Dioses del destino!
¡Que vuestro canto, presagio de desgracias,
no deje de sonar en mis oídos!
Sé que sucumbiré a vuestros golpes,
pero antes
quiero pertenecerme y alcanzar vida y gloria.* ⁶⁴

64. HÖLDERLIN, *op. cit.*, p. 160.

*¿Qué son los siglos frente al momento en que
dos seres se adivinan y se acercan de esta
manera? [...] ¿Qué vale todo lo que los
hombres hacen y piensan durante milenios
frente a un solo momento de amor?*

Friedrich Hölderlin

3. 5. LA SOMBRA ÍNGRIMA DE EROS.

La pasión amorosa es la cristalización del ansia de lo inconmensurable, de la infinitud imposible del sueño crispante del artista trágico. En ella se confirman la voluntad e identidad del hombre excepcional. La unificación entre el *Héroe* y el *Único* se lleva a cabo en el espacio de la pasión amorosa. En ese *instante desmesurado* inflamado del elixir dionisiaco que nutre el *πατῆρος* del <<amado del cielo>>.

En el Romanticismo Trágico la pasión amorosa tiene dos rostros que el artista descubre con inefable voluptuosidad. Amor y muerte, *Eros* y *Tanatos* se estrechan y cercenan mutuamente en un vórtice sinfin que condena a la pasión a una dialéctica primitiva que recrea el exordio de contradicción de la existencia. De esta forma, el *trasmundo trascendente* romántico se abre para mostrar la batalla eterna de la vida y la muerte; el placer y el dolor; la creación y destrucción; lo siniestro y la belleza; el amor y la muerte. los estragos de la lucha convierten el alma en un inmenso desierto. Es pues la pasión amorosa "... esa intrínseca unidad sintética que constituyen dúo amoroso y duelo a muerte: de ahí que sorprendamos todos los lugares lógicos de la síntesis allí donde la pasión aparezca..."⁶⁵ Esa unidad supone la realización mítica del *Único*.

El amante romántico sufre, simultáneamente, la atracción y el horror del Amor y de la Muerte, de la posesión y desposesión, la contradicción esencial de *Eros*. Cuando el héroe trágico ama, en estricta simultaneidad, la posesión y desposesión que lleva su acción pasional se hace sentir inextricablemente. "De ahí que la posesión amorosa... no solamente no escapa, sino que es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión..."⁶⁶

El amor furtivo, fraguado en las lejanías del anonimato, es la recompensa de la pasión dialéctica. El goce linda con la *moira* divina, la locura vertiginosa del deseo. En ese instante los siglos se funden en un solo momento, pues él posee plenamente el objeto de su pasión: el ideal mismo del amor⁶⁷. Porque el *aristócrata del espíritu* no ama otra cosa que su propio ideal amoroso, *ama el amor en sí mismo*.

65. Trias, Eugenio, *Tratado de la pasión*, CNA-Mondadori, México, 1988, p. 150.

66. ARGULLÓL, *op. cit.*, p. 281.

67. En este sentido, las tesis del *Espejo* y del *Rasgo* que el psicoanalista francés Jacques Lacan formuló se aproximan a la concepción romántica del Amor. Lacan considera que el amante no ama al amado en tanto que persona, sino que lo ama en virtud del reflejo de sí mismo, como una suerte de espejo, reflejo de la propia idealización del amor. Y eso que el amante ama de sí mismo a través del otro-espejo, es el rasgo.

Por ello, en la pasión amorosa es más importante el momento previo a la consumación amorosa, pues ésta supone la difuminación del ideal amoroso, la desposesión absoluta del ideal. En la posesión el ideal es usurpado por la facticidad del amado. Así el hombre romántico "... no ama seres reales concretos; ama su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndolo a su amante."⁶⁸

La pasión romántica amorosa desboca en la vivencia del *pathos de la distancia*, llamado así por Nietzsche. Cuando se posee al objeto de amor la pasión perece, pues el ideal, que alimenta al héroe, se difumina en la presencia del amado, i. e. el lugar privilegiado del ideal amoroso es usurpado por el amado. Ante esta pérdida el enamorado trágico prefiere alejarse en los confines de la imposibilidad, en donde evoca en la lejanía a la amada que trasluce el ideal del amor. Pero en la proximidad prefiere la distancia por el peligro de ver disuelto su ideal en el éter de la presencia desilusionante de la amada. Así, emerge el binomio dialéctico deseo-odio. Cuando la ausencia del objeto, que refleja el ideal, se hace sentir, el amante desea infinitamente su presencia, empero, cuando la posesión está asegurada lo odia implacablemente. El <<amado del cielo>> quisiera siempre ansiarlo permaneciendo en la esfera de lo inalcanzable. Y, en efecto, así sucede, el *amor trágico* habita en los océanos de la imposibilidad.

El desvanecimiento del ideal, la imposibilidad de su aseguramiento ontológico -real- sin embargo no hace abdicar al enamorado trágico a su búsqueda sino que, paradójicamente, lo impele a la consumación de su pasión para acceder a las regiones íngrims del placer y el dolor. Esta tensión entre deseo vital e imposibilidad configura la pasión romántica del amor.

En la concretización de la pasión -posesión del amado- la muerte sobreviene ineluctablemente. El ideal del amor desaparece por la presencia del amado. Éste al despojar el ideal decepciona al enamorado romántico porque no es la imagen fidedigna de su idealización. Es en ese momento cuando la pasión perece, al momento de la posesión. Por ello, es una posesión en la desposesión. La muerte se erige como triunfadora y la sombra de *Tanatos* se extiende sobre el horizonte. Pero la muerte se dilata en la eternidad, en la región indefinible entre el ser y el no-ser. Porque se *muere muriendo* para no morir del todo en la eternidad, en el instante desmesurado de la pasión. Es esta la aproximación al *teresianismo* <<muero porque no muero>>.

Amor y Muerte, *Eros* y *Tanatos* celebran sus nupcias en el recinto de la pasión. Esta simbiosis alcanza su más alta expresión en el Himno III de Novalis. Aquí el joven poeta evoca a su amada Sophie von Kühn bajo la mítica disolución de las fronteras entre el *Ser* y la *Nada*, entre el Espacio y el Tiempo, entre el ciclo del perpetuo perecer y renacer, entre la Vida y la Muerte. "La tumba en la colina -dice Novalis- se hizo una nube de polvo -a través de la

68. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 286.

nube miré los rasgos transfigurados de la amada. En sus ojos descansaba la eternidad- tomé sus manos y las lágrimas fueron una atadura desgarrable y refulgente. Los milenios se trasladaron hacia la lejanía como borrasca.”⁶⁹

La unidad que se da entre Amor y Muerte, *Eros y Tanatos*, es resultado de la dialéctica de la *Melancolía romántica*. Ambos constituyen los dos grandes principios antagónicos del *poder-ser-en-el-mundo*, es decir de la existencia, del artista trágico. Estos rostros nunca se presentan separados, la *weltanschauung* romántica es siempre dialéctica. En la pasión el placer evoca el dolor y a la inversa. Por lo que la pasión adquiere “... temperatura trágica, ya que toda pasión aparece entonces a la vez positiva y negativa, en términos de atracción y de repulsión, de amor y odio, de abrazo y de agresión frontal...”⁷⁰

La tensión entre los polos opuestos de la pasión se plasma de manera bellísima en el poema de Leopardi *Amor y Muerte*. Aquí el poeta italiano sienta un precedente arquetípico del Amor como vehículo de la Muerte, al igual que lo hiciera Goethe con su *Werther*, y donde la pasión sólo encuentra su consumación en el acto más libre, el suicidio, que convierte lo imposible en posible. El amante trágico implora, como el poema lo constata, la muerte como culminación de su pasión amorosa.

Creó la suerte al mismo tiempo hermanos
al Amor y la Muerte.
Otras cosas tan bellas
no habrá ni en las estrellas ni en el mundo.
El bien de uno nace,
nace el mayor deleite
que se encuentra en el mar de la existencia;
la otra todo daño
y todo mal anula.
[...] Muerte, te implora el afanoso amante!...”⁷¹

La desmesura y la insaciabilidad de la pasión amorosa del hombre excepcional origina la espantosa muerte espiritual. El ideal etéreo que persigue el amante trágico semeja la *flor azul* de Novalis. La insaciabilidad es la condena por <<amar y vivir como un dios>>, cuanto más sacia su sed de infinitud más vacía encuentra las copas de su serenidad. No obstante, el amor, en cuanto pasión desmedida, le confiere su yo proyectado en los ojos jupertinos del amado. El enamorado trágico ama el amor en sí mismo, aún cuando sabe que éste le precipitara inevitablemente a los abismos de la muerte tan deseada, descubriendo así un principio de vida y la posibilidad de convertir la muerte en vida, la nada en ser⁷².

69. NOVALIS, *op. cit.*, p. 16.

70. TRÍAS, *op. cit.*, p. 164.

71. LEOPARDI, *op. cit.*, p.p. 94-95.

72. Cfr. GRAS BALAGUER, *op. cit.*, p. 43 y s.

*Porque ahora desciendo al fondo
de mi pecho como a un precipicio
y de él extraigo, frío como el
metal, un sentimiento destructor.*

Heinrich von Kleist

IV. EL SUEÑO EN EL DESIERTO.

Los artistas romántico-trágicos, una vez que han realizado el periplo espiritual hacia sí mismos, han anclado su alma en los puertos del desierto. Ahí navegan sin rumbo, sin brújula, sin coordenadas, como una suerte de hojarasca en medio del gran océano de la incertidumbre. Los vínculos que guardaban respecto a los *otros* se han disuelto ahora, acaso por la profundidad de su periplo. La separación que los artistas trágicos han establecido con el mundo de la realidad, ha sido gravemente ensanchada. La frontera entre el mundo del sueño, propio del artista romántico, y el mundo de la realidad, caro a la *aurea mediocritas*, se ha desvanecido por completo. Así visto, el artista romántico figura como un *sonámbulo*. A esto se puede aplicar la enigmática inscripción de un voluta de Wetminster Abbey según la cual <<nuestra materia y la de los sueños son iguales>>. Así, en el sonámbulo se proyectan los espacios oníricos que, insospechados e incontrolados, están negados a la perceptividad racional-empirista. Desde este punto de vista el Romanticismo Trágico es el puente necesario entre la primera consideración sistemática del sueño, la magia natural renacentista –Paracelso–, y el gran proyecto de liberación del sueño que es el surrealismo. No hay duda de que la desconfianza romántica hacia la realidad y su aversión al *espíritu de la época* le incitan a caminos que lo desborden; lo cual conlleva a Goethe a escribir: “el hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente; debe replegarse hacia el inconsciente, ya que aquí habita la raíz de su ser”.⁷³ Sin embargo, al lado de este argumento defensivo, existe otro que quizá sea más ilustrador: los artistas trágicos ven en el sueño la inagotable fuente de energía creativa que, permaneciendo oculta y reprimida, debe ser desencadenada.

Utilizando un concepto clave, Gotthilf Heinrich von Schubert cree que el sueño es un poeta escondido. En la misma línea, E. T. A. Hoffmann se refiere a él como a un poeta interior que, aunque late siempre, sólo se manifiesta esporádicamente. Este poeta oculto e interior es, en realidad, una prolongación y, todavía más, una autentificación de las potencias creadoras exteriores y controlables. A este respecto escribe Schopenhauer:

En el sueño las circunstancias que motivan nuestros actos se presentan como hechos exteriores e independientes de nuestro querer, a menudo, incluso, como acontecimientos odiosos y absolutamente fortuitos. Pero, al mismo tiempo, se descubre entre ellos una

⁷² Béguin, Albert. *Creación y destino*, 2ª. ed., Red Editorial Iberoamericana, México, 1972, p. 55.

*conexión misteriosa y necesaria, de manera que una potencia oculta parece dirigir el azar y coordinar, de un modo muy particular, estos acontecimientos a nuestra intención [...] Esta potencia combinadora no puede ser otra que nuestra propia voluntad pero apercibida desde un punto de vista que ya no está situado en la conciencia de quien sueña.*⁷³

Es innegable que la interpretación de la esencia del sueño que hace Schopenhauer no es sólo la más perfilada definición del modo de ver romántico, sino que es una brillante anticipación de las tesis psicoanalíticas modernas. Las imágenes de placer, transgresión y horror que, aparentemente externas y fortuitas, se proyectan en la pantalla del inconsciente se hallan en relación directa, aunque aletargadas y autocontenidas, con los movimientos de la voluntad consciente. La potencia oculta, el *poeta oculto*, es el mismo Yo liberado de las cadenas de la racionalidad y, consecuentemente, crecido gigantescamente hacia los horizontes imposibles del cielo y del infierno. A partir de esta conclusión, para el romántico-trágico se abre la posibilidad de encontrar una brecha ontológica en el limitado edificio de la racionalidad. La gran revolución romántica en la consideración del sueño estriba, precisamente, en no limitarse a su pura –y todavía analítica– percepción pasiva: el romántico descubre en el sonámbulo, en la acción onírica, un itinerario de libertad y creatividad que le es negado en la vida cotidiana.

<<El hombre es un dios cuando sueña>> hölderliano: adquiere el sentido del infinito y se abren ante él horizontes ilimitados. Sin embargo, el hombre no es sólo un dios, sino también un niño, cuando sueña; un niño cuyas fuerzas espontáneas y todavía no corrompidas son ajenas a las leyes del raciocinio y de la moralidad. Cabría recordar aquí, que el niño es el arquetipo ideal del superhombre nietzscheano, más concretamente es la tercera transformación que sufre el espíritu que busca el ascenso a la superioridad. De ahí que el Superhombre esté *más allá del bien y del mal*. En el sonámbulo romántico pervive, en cierta manera, este dios-niño que, al desconocer, todo lo tiene a su alcance. El niño es un ser divino – asegura Hölderlin –, la coerción de la ley y del destino no le andan manoseando. En el niño, pues, sólo hay libertad, en él hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo. Hay en él una riqueza, no conoce su corazón la mezquindad de la vida. Es inmortal, pues nada sabe de la muerte. Para Jean Paul, del pensamiento del niño, por su mágica ingenuidad, surge espontáneamente el sentido de lo ilimitado. El dios-niño deja de serlo cuando el raciocinio le hace acceder al sentimiento de muerte y, con él, al de limitación. El hombre se somete a una violenta ruptura. “Noche más importante de mi vida porque he experimentado el pensamiento de la muerte”.⁷⁴ El poeta espontáneo, que es el dios-niño, confunde los espacios oníricos y los reales, se sumerge en la profundidad del inconsciente y se convierte en un poeta oculto que se lanza a la búsqueda de la *flor azul*.

El romántico se propone hacer renacer este poder enquistado para que el

73. Citado en E. SPENLÉ, *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, Paris, Hachette, 1961, p. 350.

74. BÉGUIN, *op. cit.*, p. 28.

mundo devenga sueño y el sueño devenga mundo. Evidentemente es la imaginación -la imaginación romántica que rechaza la mimesis y no se limita a la fantasía- la potencia que vincula al artista con el creador escondido que está enquistado en su interior. Entre sueño e imaginación se establece un circuito mágico por el que aquél comunica a ésta la materia prima para la conformación de nuevos mundos poéticos, de tal manera que éstos, a través de la imaginación, tratan de reencontrar al sueño. Para Jean Paul: " el sueño es poesía involuntaria; él muestra que el poeta, más que ningún hombre, trabaja con su cerebro físico. ¿Por qué nadie se ha asombrado de que en las escenas desgajadas del sueño, se da a los personajes, como si uno estuviera en Shakespeare, el lenguaje más individual, las palabras más reveladoras de su naturaleza?..."⁷⁵ Jean Paul, adelantando las posteriores afirmaciones de Schopenhauer, concibe a la poesía como inspirada en el sueño, pero al mismo tiempo cree que éste puede ser incitado por la actividad poética, por medio de la imaginación e, indirectamente, como un ejercicio de la voluntad. El poeta no debe permanecer pasivo ante el lenguaje del sueño, sino predispuesto al viaje dionisiaco hacia los espacios oníricos que, hallándose en su interior, se prolonga hasta las regiones en que el gozo y el terror contemplan lo ilimitado. Para el romántico-trágico la acción onírica es, como consecuencia, una actividad heroica.

Heroica y, desde luego, trágica, pues la incontenencia romántica acostumbra a no vislumbrar los límites de la medida, y no pocas veces el apasionado buceo del inconsciente se distingue escasamente del extravío en la locura. Con una lucidez que no empaña su temeridad, Rimbaud lo reconoce al escribir: <<quiero ser poeta y trabajo para convertirme en vidente>>. Años antes, el mayor vidente o, mejor, visionario, del Romanticismo Trágico francés, Gérard de Nerval, sucumbe a su propia audacia onírica. *Aurelia* es, al mismo tiempo, un diario de sueños y un diario de demencia. Es un esfuerzo poético sobrehumano por poner al descubierto la terrible majestuosidad del mundo de las sombras. Es un horizonte onírico deslumbrante y estremecedor, pero -para el desahuciado Nerval- es, por encima de todo, un triunfo de la voluntad.

*Yo empleaba todas las fuerzas de mi voluntad para penetrar en el misterio del que había levantado algunos velos [...] Así fue como me animé a una tentativa audaz. Decidí fijar el sueño y conocer su secreto. [...] De todos modos, me siento feliz de las convicciones que he adquirido y comparo esta serie de pruebas que he atravesado con la que, para los antiguos, representaba la idea de un descenso a los infiernos...*⁷⁶

Esta novela de Nerval, concluida en los meses anteriores al suicidio, finaliza con esa afirmación tan patética como heroica.

Para el romántico, su búsqueda onírica inevitablemente le plantea la escisión dolorosa que lleva consigo todo proyecto de plenitud. Él busca liberar al poeta

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶ Nerval, Gérard de. *Aurelia. El sueño y la vida*, Editorial Novaro, México, 1958, pp. 149-153.

oculto que lleva consigo, con la ilusión de acceder a un estadio de creatividad espontánea; mas, tras el conocimiento irreversible de la limitación y mortalidad de la condición humana, la recuperación de las facultades del dios-niño es siempre intermitente y, en todo caso, efímera. El sonámbulo alterna trágicamente el mundo de los sueños, en el que reencuentra el fecundo estímulo del poeta oculto, con el mundo de la realidad, en el que éste es negado y arrinconado. Sólo quien se desgaja de uno de los mundos – convirtiéndose en *loco* o en *normal* – es capaz de salvar la disyuntiva. No obstante, es un rasgo de la personalidad romántica hacer lo contrario y sostener el paso de la contradicción entre ambos. Quizá sea Heinrich von Kleist quien, en su obra y en su vida, más admirablemente ha mostrado la conducta y tensiones del *sonámbulo* romántico. Sus personajes, Penthesilea, Kätchen, Friedrich von Homburg, la Marquesa de O, sufren el continuo desdoblamiento entre la existencia real y la existencia onírica. Incluso, en ellos, el estado preponderante es el sonambúlico. Los mismos actos extremos de la vida, aunque materialmente realizados, son fruto del sueño: Penthesilea asesina y desgarr a Aquiles en estado sonambúlico, y en esta misma situación, desconociendo por consiguiente las circunstancias reales, la Marquesa de O concibe un hijo. El príncipe de Homburgo, ante la inminente batalla, se halla sentado al claro de la luna, trenzando en sueños, sonámbulo, la corona de su propia gloria. Para despertarlo y devolverlo a la realidad el Elector le grita: “¡Vuelve a la nada, Príncipe de Homburgo! ¡Sí, a la nada! Mañana, en el campo de batalla, nos encontraremos. ¡No se ganan los laureles soñando!”. ⁷⁷

Significativamente, volver a la realidad Kleist lo llama *volver a la nada*. Para el poeta cuando <<la vida es sueño>>, según Calderón, es cuando el hombre alcanza la mayor medida de su ser. Mas de nuevo aquí surge el hecho de que para el romántico el sonambulismo es un acto de elección heroica, de voluntad. Los personajes de Kleist, entonces, caminan a través del sueño, literalmente, y, se mueven dentro dimensiones excepcionales, sin medida común con las dimensiones de la vigilia. El romántico sonámbulo vive el sueño como una segunda vida. Y tal es como lo afirma Nerval en *Aurelia*: “El sueño es una segunda vida”. A este respecto, Marcel Brion afirma acerca de Kleist: “Su exploración de las tinieblas exige tanta lucidez –y quizá más– que el estado de vigilia, y, por extraños que sean a los ojos de los racionalistas, los estados sonambúlicos de sus héroes... son solamente las posibilidades de otra cara del ser, el doble tenebroso del hombre de razón”. ⁷⁸ La pasión de Kleist por el lado oscuro de la naturaleza deriva de su desencanto ante el lado luminoso. Su obra es un diálogo, trágico, entre estos dos mundos que se debaten en el espíritu humano, el de la luz –*Eros*– y el de las tinieblas –*Tanatos*), el consciente y el inconsciente.

77. Kleist, Heinrich von. *El Príncipe de Homburgo*, Edición Hiperión, Madrid, 1989, p. 95.

78. Brion, Marcel. “Heinrich von Kleist”, en *La Alemania romántica*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 49

Por otro lado, la pintura romántica, rompiendo con el neoclasicismo y el rococó, se inclina asimismo hacia la exploración de las tinieblas y hacia la exploración de las tinieblas y hacia el estudio del lado oscuro de la naturaleza. Fuseli y Goya y también William Blake, son quienes, de modo decisivo para la pintura moderna, ponen en su pincel al servicio de una plástica del sonambulismo trágico.

La pintura mítico-onírica de Fuseli se halla en el origen de esta plástica. Los elementos de la mitología griega, de Dante o de Shakespeare se integran en un claroscuro, siniestro y alucinante. Las proporciones se distorsionan y la panzada gracilidad de la glotonería rococó se quiebra ante rasgos y movimientos cuya inquietante fealdad anticipan la tontería expresionista. Las figuras ya no son hombres, sino espectros cuyo móvil parece el crimen, la intriga y la crueldad. Todos los temas, clásicos o shakespearianos se rigen por este patrón común. En el magistral *La señora Macbeth* (IX), tres siluetas, apenas perceptibles y, por su trazo, casi abstractas, culminan en tres partes de ojos cuya ansiedad y terror sólo reaparecerán un siglo después en los desorbitados ojos pintados por Edvard Munch. Las pinturas de este agonizante pintor evocan la angustia onírica del héroe que contempla, no sin horror, la disolución de las fronteras entre los dos mundos míticos que subyacen en el hombre.

El cuadro más conocido de Fuseli, *La pesadilla* (X), debe ser considerado como la representación emblemática de lo que Mario Praz ha denominado *sensibilidad romántica*⁷⁹: la combinación de la muchacha echada en actitud de desolada indolencia, del caballo desbocado que irrumpe entre los cortinajes y del repugnante incubo, que sentado en el pecho de aquélla, parece contemplar y dirigir la acción, da sostén a un sombrío edificio onírico de perversidad y locura. Por su parte lo *monstruoso verosímil*, el calificativo baudelairiano a Goya, encuentra su réplica en el propio pintor aragonés cuando éste acompaña el aguafuerte que debía iniciar la serie de los *Caprichos* con la leyenda: <<el sueño de la razón produce monstruos>>. La obra de Goya, desde *Corral de locos* (1793-1794), es una continua introspección de las tinieblas. Precisamente los *Caprichos* (XI) debían ser llamados sueños: brujas, monstruos, viejas desdentadas, máscaras, cabezas de asno, escenas de lucha, desnudos, mujeres violentadas, encapuchados, fantasmas, seres contrahechos, conjugan un universo onírico que multiplica por mil el de *La pesadilla* de Fuseli. A medida que Goya avanza en su itinerario pictórico más exacerbada y violenta es su plástica del *sonambulismo trágico*. Los *Caprichos*, los *Albumes secretos de dibujo*, los *Desastres de la Guerra* (XII), los *Disparates* (XIII) son los jalones que preparan la aventura visionaria de las "Pinturas Negras". Sensualidad, sadismo y fealdad configuran la *agonía romántica* por la que avanza Goya hacia una visión universal de un *trasmundo* que invade y se impone al mundo aparente.

79. Cfr. MARIO PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Jorge Cruz, Monte Avila Editores, Caracas Venezuela, 1969. En especial cfr. la advertencia preliminar, p.p. 7-17.

En la *Romería de San Isidro*, *La Cebra* (XIV) y *El Coloso* (XV), muchedumbres horrorizadas, cuyos rostros distorsionados han perdido toda nitidez de rasgos, parecen sumidas en el terror de quien, implacablemente, ha perdido todo rumbo y todo horizonte. Ninguna esperanza trasluce el soberbio expresionismo con que Goya ha reflejado a una masa brutalmente desposeída de condición humana y servilmente proclive a la tiranía, materializada en el ídolo cornudo, de una demencia tan irreparable como anónima. Frente a la masa deshumanizada y errante, Goya tampoco es movido a compasión por el hombre individual. Así en *Hombre leyendo*, *Dos jóvenes burlándose de un hombre*, *Dos viejos* y *Dos viejos comiendo*, Goya concibe el comportamiento y relación humanos como un juego de hipocresía, de sarcasmo, de intriga; de triunfo, en definitiva, de la fealdad sobre la belleza ética. De ahí las sonrisas procaces, los rostros simiescos o cadavéricos, las mandíbulas desdentadas, las muecas de estúpida satisfacción con que Goya se venga de la complacencia humana ante el propio enanismo moral.

Tampoco falta, desde luego, en este testamento sonambúlico que son las "Pinturas Negras", la obsesión goyesca por la inevitabilidad de la violencia tan abundantemente registrada en los *Desastres de la Guerra*. A la crueldad y sordidez del *Duelo a garrotazos* le sigue la patética figura, con ojos ausentes, casi vacíos, de *Judit*. En *Saturno* (XVI), Cronos despiadado devora a sus hijos como símbolo del carácter aniquilador de un tiempo que para el pintor parece ya irremisiblemente devorado. Las tres últimas pinturas *Las Parcas o Atropos*, *Asmodea* y *El perro* producen en el espectador un sentimiento irreprimible de desasosiego. En la primera, las Parcas, criaturas infernales, pesadilla de los condenados, se hallan suspendidas en un espacio irreal, como si participaran en un rito o danza invisible. En *Asmodea* (XVII), Goya sintetiza algunos temas enigmáticos que ya han asomado anteriormente en su obra: la fortaleza en la cumbre de un monte desnudo, soldados disparando en dirección inconcreta, hombres que flotan en un aire sin gravedad. En *El perro* la desnudez y violencia cromática parece indicar el hundimiento de la existencia en la Nada.

Los sueños de Fuseli, los *Caprichos* y *Disparates* de Goya, los paisajes en suspensión onírica de Caspar David Friedrich se basan en lo que posteriormente resume Carl Gustav Carus: "El "inconsciente" es la expresión subjetiva que designa la misma cosa que conocemos objetivamente bajo el nombre de "Naturaleza".⁸⁰ El pintor romántico-trágico deja de apoyarse exclusivamente en la apariencia de la realidad para, voluntariamente, ceder a la atracción de las sombras sonambúlicas porque cree que la verdad debe extraerse, fundamentalmente, de la informe multiplicidad que se agita en su inconsciente. Para el *sonámbulo romántico-trágico* la existencia es un sueño que nutre a la voluntad y al mismo tiempo es forjado por ella, tal como lo expresan los dos primeros versos del canto *Al Conde Carlo Pepoli* de Leopardi:

"Este afanado y tormentoso sueño
llamado vida, ¿cómo lo soportas...?"⁸¹

⁸⁰ Citado en A. BÉGUIN, op. cit., p. 57.

⁸¹ LEOPARDI, op. cit., p. 64.

*En las tardes azules de verano, iré por los senderos,
picado por el trigo, hollaré la hierba menuda:
soñador, sentiré el frescor en mis pies...
no hablaré, no pensaré en nada:
pero el amor infinito me subirá al alma,
me iré lejos, muy lejos, como un bohemio,
por la Naturaleza...*

Arthur Rimbaud.

4. 1. EL ETERNO PERIPLO.

La iconografía del Romanticismo Trágico suele presentar, con frecuencia, la silueta de un buque sometido a los azares del mar. La relación entre buque y mar, a veces por la turbulencia de la tempestad, a veces por la gelidez de la calma, es siempre enigmática y poco tranquilizadora. Los velámenes de Caspar David Friedrich, verticales y elegantísimos, surcan las aguas con misterioso hieratismo y, muchas veces, su majestuosa silueta se sumerge en el vivo contraste de la demasiada luz o la excesiva tiniebla. El tema del tormento de una incertidumbre angustiosa es presentado con cierto estilo, el cual permite al espectador ser llevado a una similar conclusión: el buque simboliza la incierta suerte y la tenaz pugna del héroe romántico en un mundo que le es tan hostil como desconocido. Pictóricamente el buque es, además, el cobijo por excelencia del *viajero romántico* o, dicho en otras palabras, la materialización de la esencia errante y de la necesidad viajera del romántico, constantemente movido hacia una aventura que es al mismo tiempo *viaje a la conquista de sí mismo* y perpetua fuga sin fin.

El viaje romántico es siempre búsqueda del Yo. Probablemente ésta sea la verdadera causa de todo auténtico viaje y la mítica de la travesía: sea el retorno a *Ítaca* o la obtención del *Vellocino de Oro* entraña, en realidad, una apremiante necesidad de conquista de la identidad. En cualquier caso no hay duda de que es éste el objetivo del viaje romántico. El héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada, un delirante viajero. Necesita calmar en geografías inhóspitas y lejanas la herida que le produce el carácter cobarde y acomodaticio de un tiempo y una sociedad marcados por la antiépica burguesía. El romántico viaja hacia fuera para viajar hacia adentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo. Por eso el Mediterráneo, el Oriente, América, los Mares del Sur, lo mismo que los itinerarios cósmico-oníricos por el cielo y por el infierno —y también las intervenciones guerreras y los trayectos alucinatorios, i. e. opiáceos, laudanescos, etc.—, no son otra cosa que los distintos sueños de una noria que sólo se pone en movimiento para procurar alimento a una subjetividad excepcionalmente hambrienta e insatisfecha.

Novalis caracteriza este nomadismo romántico hacia el Yo de la siguiente manera: "Soñamos con viajes a través del Universo; ¿el Universo no está en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. El camino

misterioso va hacia el interior. Es en nosotros, y no en otra parte, donde se halla la Eternidad de los mundos, el pasado y el futuro".⁸² De hecho sus *Himnos a la noche* son la expresión de un gigantesco esfuerzo por hallar al Universo dentro de sí. Es sintomático que Novalis, entusiasta admirador de la geología, conciba su viaje iniciático a modo de una gran aventura espeleológica hacia los estratos profundos. Logra así establecer un estrecho paralelismo entre la búsqueda esotérica de un centro universal, donde se produce su reencuentro a través de Sophia (sabiduría) en Sophie (von Kühn) y su obsesión por encontrar el centro de su Yo.

Una idea semejante del viaje tiene el otro gran visionario del Romanticismo Trágico, Gérard de Nerval, quien, en *Aurelia*, hace con su travesía onírica un desesperado intento por convertir su destino en un camino misterioso que le lleve a la comunión con el Universo. En realidad el <<viaje a los infiernos>> - como lo es el de Nerval- es una variante del periplo cósmico-onírico hacia el encuentro del Yo. Es una búsqueda de la identidad por medio del ahondamiento del dolor, una aventura a través del propio sufrimiento.

Al lado de este viaje hacia el yo a través del *interior por el interior* el nómada romántico experimenta una real necesidad de encontrar su identidad por medio de la acción física y de la contrastación de su voluntad con la realidad hostil, es decir del riesgo. Por él el hombre se desprovee súbitamente de su fortaleza cotidiana, que le oprime más que le defiende, para afirmarse en la desnudez de las encrucijadas que se le presenta. Leopardi, en su *Zibaldone de pensamientos* -que es en realidad su diario íntimo- hace frecuente alusión a la grandeza de una vida arriesgada frente al hastío de una existencia acomodaticia: "La vida humana -dice el poeta, el 25 de julio de 1823- no fue nunca tan feliz como cuando se estimaba que podía ser bella y dulce incluso la muerte, ni nunca los hombres vivieron más gustosamente que cuando se hallaban deseosos de morir por la patria y por la gloria". Sin embargo, en un momento en donde los valores patrios o colectivos se han desvanecido en la mediocridad, se hace imprescindible reinventar la posibilidad de gloria mediante una vida que acepte las más extremas opciones:

*Mientras se hace caso de los placeres y de las propias ventajas, y hasta que el uso, el fruto, el resultado de la propia vida se estima en algo, y se está celoso de ella, no se experimenta placer alguno. Hace falta despreciar los placeres, no hacer contar para nada, como cosa de ningún momento e indigna de reserva o custodia, las propias ventajas, las de la juventud, y las de sí mismo; considerar la propia vida, juventud, etc., como ya perdida, o desesperada, o inútil, como un capital del que no se debe pensar obtener ningún fruto notable, como anticipadamente condenada al sufrimiento y a la nulidad. Y someter todas estas cosas a riesgo por bagatelas, de poca consideración, y sin dejarse nunca atrapar por la irresolución, ni en los asuntos más importantes, ni en aquellos que deban decidir toda la vida o gran parte de ella. De esta sola manera se puede gozar algo. Hace falta vivir..., temere, auhasard, a la ventura. (30 de junio de 1822).*⁸³

82. BÉGUIN, *op. cit.*, p. 46.

83. Leopardi, Giacomo. *Zibaldone de pensamientos*, t. III, Escuela Normal Superior de Pisa, Italia, 1999, p. 1269.

Con esta declaración el forzado sedentario, desde su encierro de Recanati, sintetiza toda la filosofía que alimenta la aventura y el nomadismo románticos. Nunca en la bien pertrechada fortaleza el hombre se reencuentra, sino entre el hielo y el fuego. El agonizante Hölderlin sólo llega a escapar hasta el Midi francés, pero hace llegar a su héroe Hyperion hasta la ansiada Grecia. La *weltanschauung* que el poeta expresa por medio de Hyperion coincide totalmente con el vivir la ventura leopardiana, y también él se lamenta de la falta de una bandera a la cual servir o de unas Termópilas donde derramar la vida con honor. El poeta romántico-trágico ansía nuevas causas que vengan a sustituir las antiguas grandes causas. Lord Byron es un campeón en dicha tarea. El primer canto del *Corsario* se inicia con un encendido elogio –en el que significativamente se pueden encontrar expresiones casi literalmente idénticas a las leopardianas- de la vida arriesgada:

*Cuando navegamos sobre las llanuras azuladas, nuestra almas y nuestros pensamientos se hallan tan libres como el Océano [...]. En nuestra vida agitada pasamos con igual alegría de la fatiga al reposo y del reposo a la fatiga; ¿quién será capaz de poder explicar la dicha de esta alternativa? ¿Serás tú, esclavo enervado, tú, que te sentirías desfallecer sobre las olas furiosas? ¿Tú, magnate orgulloso, sumergido en los deleites y la indolencia? ¡Ah!, conviene más bien al mortal audaz que confió su fortuna a los peligros del mar, a él es sólo a quien pertenece el escribir los latidos del corazón. [...] ¡La muerte nos parece poco más triste que el enfadoso reposo!*⁸⁴

¡Qué distintos, en su poesía y en su vida, Leopardi y Byron y, sin embargo, qué cercanos en el apercebimiento de la enfermedad de la acción! El primero se consume en la inactividad, pero su nomadismo espiritual no es inferior al nomadismo físico y destructor del segundo. El periplo romántico –anhelado o realizado- trata siempre de escapar al cerco de la náusea y del hastío. No obstante su itinerario es ineluctablemente un círculo vicioso, pues cada alejamiento, cada fuga, lejos de reportarle la ansiada serenidad, le incita a nuevas fugas y a nuevos alejamientos. En este sentido la *enfermedad de la acción* es muy parecida, en el alma romántica, a la *enfermedad del amor*, ambas son suscitadas por la doble dimensión de la pasión. De la misma manera que el enamorado extrae de la desposesión que sucede a la posesión amorosa reforzadas ambiciones de nueva posesión, así el viajero romántico es incapaz de encontrar la armonía en la distancia, y en cada nueva etapa de su periplo reconoce la náusea de su primitiva situación y, por tanto, se ve impelido a perseguir mayores lejanías que, a la postre, no solamente son infructuosos espejismos, sino que le retornan, vencido y desasosegado, a su punto de partida. El viaje hacia la conquista de sí mismo se transforma en fuga sin fin o, en el mejor de los casos, en fuga cuyo fin es redoblar la inicial impotencia del viajero.

84. Byron, George (Lord). *The Corsair: A Tale*, Poetical Works, Oxford University Press, 1973, p. 278.

También el poeta austriaco, Lenau, se dejó seducir por el *nomadismo* para conquistar su identidad. La América virginal fue su paraíso prometido, reservorio de esperanza. Sin embargo, al igual que sus coetáneos espirituales no obtuvo más que fracasos y luchas pletóricas de egotismo. Gogol, por su parte, vivió de igual manera el *eterno periplo*. Errabundo irredento, el poeta ruso intentó ahogar su sed de identidad en las copas extrañas de Oriente. Ahí encontró la sombra penumbrosa de su condición de extranjero, pero nunca pudo satisfacer su sed, sólo conoció la hostilidad de su ostracismo espiritual.

Arthur Rimbaud, perteneciente al Romanticismo tardío, es por muchos motivos heredero lógico del Romanticismo Trágico, es un modelo vivo de este proceso. En él toma cuerpo radicalmente esta *enfermedad de la acción* que le lleva a sumergirse en una personalidad totalmente distinta. Su obsesión por alejarse de los <<pantanos occidentales>> le hace concebir el mito, tan peculiarmente romántico, del Sur y del Oriente. Su voluntad de ausencia, de volatización –psíquica y civilizatoria- es tan drástica que se desprende totalmente de su principal poder, es decir, de su capacidad poética. A partir de aquí se inicia, llevando hasta las últimas consecuencias la posición romántica sobre el riesgo, su huida sin retorno, cuyo desolador testimonio son las <<cartas abisianas>>. De la lectura de esta correspondencia, en la que él que había sido el más precoz de los genios poéticos de Europa no tiene ni una sola palabra para la literatura, uno tiene la impresión de que en el Rimbaud aventurero se cumple cabalmente aquel círculo vicioso por el que la distancia, concebida como instrumento de acercamiento a la identidad, genera un alejamiento todavía más difícil de controlar. Su *fuga sin fin* le lleva a abandonar su capacidad de *ser* a través de la creación poética milagrosa. Este abandono significa, espiritual y metafísicamente concebido, un suicidio simbólico. Empero, y aunque parezca contradictorio, la renuncia a la magia de la palabra y el eterno periplo de su espíritu apuntalan a la salvaguarda de su *inocencia* metafísica. Rimbaud es un ser puro, immaculado, “que está separado de nosotros en forma constitucional, que no está construido sobre el mismo modelo que nosotros. De un modo más claro... vemos reaparecer aquí la perpetua idea de su inocencia... Pagano, es decir anterior a la redención; es decir, anterior aun al pecado. Quiere expresar que no ha sufrido esa degradación...”.⁸⁵ Esta es la razón por la cual, según Jacques Rivière, Rimbaud se halla eternamente desterrado del mundo, solo y con su incinerante inocencia busca la *verdadera vida*, la vida que está ausente en la tierra. “¡Qué vida! –dice Rimbaud- La verdadera vida está ausente. No estamos en el mundo”.⁸⁶ El viaje que este joven poeta francés decide emprender significa la renuncia ontológica a no estar más en este mundo enfermizo y deplorable, este mundo que es la hipostación de la decadencia espiritual, este mundo de fantasmas alienados que pervierten la excelencia de su espíritu. Este mundo del que huye Rimbaud no es otro que el *Infierno*, o

85. Rivière, Jacques. *Rimbaud*, 3ª. ed., CREA-SEP, México, 1988, (Cuadernos de la Orquesta, 5), p. 65.

86. *Ibid.*, p. 76.

mejor dicho: "el infierno de Rimbaud no está en otra parte, sino en este mundo.

[...] *Me creo en el infierno* —dice el poeta—, *luego, estoy en él. [...] La teología es veraz: el infierno está ciertamente abajo*".⁸⁷ El viaje rimbaudiano es, pues, la huida del *Infierno* en pos del aseguramiento de su identidad a través de la salvaguarda de su *inocencia metafísica*. Sin embargo, con ello deviene, trágica y dolorosamente, la renuncia a su *ser-poético-en-el-mundo*.

El viaje entendido como objetivo, como meta de plenitud y salvaguarda del ser, le resulta al romántico tan autodestructor como el <<amor>>: en ambos se aleja de tal objetivo en la medida en que cree que se acerca a él. Sin embargo, visto desde otra perspectiva, al igual que la pasión amorosa, la pasión de la aventura tiene para el hombre romántico un valor en sí mismo. La aventura viajera, aunque inevitablemente al final deba suscitar una insatisfacción superior, tiene asimismo la virtud de ser un momento del ser frente al desierto tremebundo del no-ser. La aventura viajera romántica es épica, es lucha con el miedo en la que el héroe tiene la posibilidad de poner a prueba su voluntad y forjar su identidad. En la abierta aceptación del riesgo, tal como sucede en la acción superior de sensualidad, el romántico-trágico entrevé haces de infinitud y totalidad que le son vedados al hombre que se somete a una cotidianeidad temerosa y acomodaticia. Del él se espera que tras del terror surja, aunque sólo momentáneamente, el alba de una esperanza más excitante.

87. *Idem.*, p. 69.

*Reemplazo la melancolía por el valor, la
duda por la certeza, la desesperanza por
la esperanza, la maldad por el bien, las
quejas por el deber, el escepticismo por
la fe, los sofismas por la frialdad de la
calma y el orgullo por la modestia.*
Conde de Lautréamont.

4. 2. EL GENIO MALDITO.

Ante el fracaso del artista sonámbulo de retomar al dios-niño, el héroe romántico se refugia en el *demonio*: el demonio romántico es tanto una respuesta a la civilización de las luces cuanto un reconocimiento autodestructivo de la ausencia de alternativas. La significación del *demonio* romántico varía a medida que aumenta el sentimiento de impotencia pasando sucesivamente a ser el símbolo de lo oscuro e infinito, la encarnación de los ímpetus destructivos del hombre y por fin, como *satanismo*, la materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo. En todos los casos, sin embargo, el hombre que apela al demonio está directamente emparentado con las restantes formas arquetípicas configuradoras del héroe romántico-trágico. En él se manifiesta la fuerza del superhombre, la voluntad sensual de *Eros* y *Tanatos*, la temeridad dionisiaca del sonámbulo, el errante nomadismo de quien se halla en un mundo moribundo y el bálsamo de la aniquilación: atributos todos ellos que, por supuesto, configuran la imagen del espíritu trágico del héroe romántico.

Este buscar refugio en el demonio es, paradójicamente, uno de los últimos recursos de los *amados del cielo*; es decir tiene su origen en la figura del *genio romántico*. El Renacimiento, basándose en los elementos clásicos de la antigüedad griega, "...configura al *genio* como al hombre que en su *entusiasmo creativo* alcanza a vincularse con los flujos del creador divino; el artista genial no es Dios, pero tampoco es un hombre común".⁸⁸ Nace, también, en Alemania el *genio* (*geniezeit*) –concepto del genio–, como síntesis de alma superior, exaltación del sentimiento e inspiración semidivina que matiza el espíritu de los Herder, Hamann, el joven Goethe y el *Sturm und Drang* en general. El *genio* es un gigante espiritual que, por su enorme estatura moral, es capaz de aislarse y contrarrestar a su época. Empero, hay una diferencia fundamental entre el *genio* renacentista y el que se configuró en el siglo XIX. Mientras el primero se siente elegido del cielo y en conexión con la divinidad, y, lo que es más importante, se halla profundamente vinculado a los logros de su tiempo, el *genio* del Romanticismo Trágico reconoce en la animadversión de sus contemporáneos el abandono del mismo cielo que le ha dotado con su *μεγαλοψυχία*. Como consecuencia, el *genio* romántico, se independiza del Dios Júpiter –dios de la destrucción natural–, desconfía de la luz de la divinidad y la sustituye por la introspección y apología de lo oscuro.

⁸⁸. ARGULLOL, *op. cit.*, p. 295.

La naturaleza del *genio* es el resultado de una compleja combinación entre las esferas del consciente y el inconsciente, entre los mundos de *Eros* y *Tanatos*, por un lado, y por otro: entre los rostros de *Dioniso* y *Apolo*. Sobre la naturaleza del *genio* y de la acción del inconsciente Goethe, en carta a Schiller de abril de 1801, escribe: "Creo que todo lo que el genio hace en cuanto genio acontece inconscientemente. El hombre-genio puede también operar racionalmente, después de cuidadosa consideración, pero todo esto ocurre sólo secundariamente."⁸⁹

La teoría del *genio* de Goethe está íntimamente vinculada, hasta confundirse muchas veces, con su concepción del demonismo como aventura hacia lo oscuro, lo inaprensible, lo desconocido. El demonismo goethiano nunca traspasa una escéptica moderación en la que la destructividad y el satanismo están casi totalmente ausentes. Está claro que para Goethe lo demoníaco o, mejor, *lo demónico*, no es una apelación al demonio, sino un reconocimiento de la existencia de potencias inescrutables para el conocimiento del hombre. Y, sólo eventualmente, un estar dotado, de modo sobresaliente, de dichas potencias. Así según le ha confiado a su maestro, Eckermann anota: "Lo demoníaco es aquello que no podemos explicarnos por la inteligencia o por la razón".⁹⁰ Goethe indica, además, que hay hombres poseídos por el demonismo en alto grado, insinuando así la existencia de hombres demoníacos, aunque evitando toda alusión al titanismo satánico: "Lo demoníaco se revela también y de manera muy acusada por medio de singulares individuos [...] por ejemplo, Federico de Prusia o Pedro el Grande [...]. También en Byron este elemento se mostraba muy activo" (8 de marzo de 1831).

Lo *demónico* o demoníaco goethiano no es sólo lo misterioso y oscuro, sino también lo infinito e inabarcable. De ahí que quien afirma que la música representa el contacto más directo con la divinidad, Goethe considera a la música como el arte demoníaco por excelencia. También Beethoven anota, según Argullos, en sus cuadernos de conversación el carácter demoníaco de la música al calificarla de *sustancia eterna, infinita, no del todo aprensible*.

En la poesía trágica romántica el demonismo, conservando su función de potencia inescrutable, refleja el ímpetu de destrucción que anida en el espíritu humano. El artista genial, el héroe, ve su existencia cada vez más implicada en un torbellino de violencias que no son sino el coherente fruto del poder jupertino que ciegamente impera en la naturaleza. Abandonado por el cielo y extranjero a la tierra el héroe romántico, sin alternativas colectivas, espirituales o sociales, ve, no sin dolor, que todavía halla una razón de ser en la lógica de

89. Citado en ARGULLOL, *op. cit.*, p. 296.

90. ECKERMANN, *op. cit.*, p. 276.

la destrucción. Un ser terrible habita en el *Empedokles* de Hölderlin; Leopardi pasa de la juvenil defensa de la virtud al sarcasmo, casi demoníaco, de los últimos años; Keats se acerca al satanismo en *Lamia*. Por lo que una inversión de alianzas se produce en el *genio romántico*: el espíritu superior, el *amado del cielo* se siente burlado por éste al comprobar la impotencia de su sacrificio y, consecuentemente, le muestra su desprecio apelando al demonio. Refiriéndose a este proceso, que desde luego domina en el artista moderno —a lo largo de todo el siglo XIX y también en las más vigorosas e innovadoras posiciones del XX—, Walter Benjamín habla lúcidamente de *autoespejismo demoníaco*: “Ni la pureza, ni el sacrificio han conseguido dominar el demonio; en cambio, donde se reúnen pristinidad y destrucción el dominio del demonio queda superado”.⁹¹

El satanismo es la forma más evidente de este *autoespejismo demoníaco*: es mucho menos el resultado de un vigoroso optimismo, que la plasmación de un desesperado colérico, nihilista y sin objetivos posibles. La *estética del mal* es un fascinante monumento a una subjetividad que, habiéndose aventurado por los más extremos confines, en lugar de reconocer su derrota con resignación, lo hace con brillante desdén y arrogante temeridad. Derrumbadas todas las coordenadas morales, la *estética del mal* sólo acepta la ley moral de la belleza. O, más bien, de un cierto modo de concebir la belleza. Baudelaire en sus *Diarios Intimos* nos dice con respecto a esto:

*He encontrado la definición de lo Bello, de lo para mí Bello. [...] Es algo ardiente y triste...[...]. Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de Belleza donde no haya Dolor. Apoyado sobre —otros dirían obsesionado por— estas ideas, se piensa que me sería difícil no llegar a la conclusión de que el tipo más perfecto de Belleza viril es Satanás— a la manera de Milton.*⁹²

Para dar consistencia a un universo estético que flota sin normas colectivas que le den sostén, el satanismo romántico necesita creer, aunque sólo sea una creencia estética, en la existencia del principio del Bien, como garantía de su apología del Mal. Sade es, antes de los románticos trágicos, quien tiene más clarividencia en construir su *autoespejismo demoníaco* sobre este juego estético, aunque para él Dios y Satán vienen a ser una misma cosa. A través de Madame Delbene —personaje de *Historia de Julieta*—, Sade hace una reflexión con matices filosóficos en torno a la existencia de Dios:

*...Más peligroso, más malo y más feroz aún, vuestro execrable Dios ha ocultado a los hombres lo que era necesario para su bienestar: su intención no era haceros felices, no os ama, y por lo tanto no es justo ni bienhechor. [...] Este villano Dios aún hace más: odia al hombre porque éste ignora lo que no se le ha enseñado; lo castiga por haber transgredido una ley que le era desconocida, por haber seguido el único camino que podía seguir. [...] ¿puedo concebir a este infernal y detestable Dios de otra forma que como un tirano, a un bárbaro, a un monstruo, al cual odio y desprecio...?*⁹³

91. Benjamín, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila Editor, Caracas, 1970, p. 186.

92. BAUDELAIRE, op. cit., pp. 30-31. El subrayado es mío.

93. Sade, D. A. F. (Marqués de), *Historia de Julieta*, Juan Pablos Editor, México, 1998, pp. 38-39. Subrayado mío.

Siendo así, Dios es, desde esta perspectiva, el señor del Mal, Mal que genera y vivifica la existencia de los seres. No es muy diferente la conclusión a la que llega Leopardi respecto del poder jupiterino de la naturaleza; sólo que el poeta italiano prefiere marginarse de tal poder en lugar de aspirar a convertirse, como lo trata el Marqués de Sade, en sumo sacerdote.

El oleaje negruzco del Mal, apoyado siempre en lo monstruoso verosímil, al modo de la pintura de Goya, aparece con todo su vigor narrativo deletéreo en la obra del Conde de Lautréamont, uno de los epígonos de la literatura maldita. En sus *Cantos de Maldoror*, Lautréamont da muestra de su mundo *demoníaco*. Él ha sido tentado y tomado por el demonio, no pretende recuperar a su espíritu de las fauces del mal, sino que su posesión demoníaca encuentra la pasional comunión de la belleza y de la muerte. El mal de Maldoror es fecundo pues le proporciona la consecución de los más prohibidos placeres. En el canto primero, el Conde describe a su *alter ego*, a su doble, i. e. Maldoror:

*En pocas líneas dejaré establecido que Maldoror fue bueno durante los primeros años de su vida en los que conoció la felicidad; ya está dicho. Luego descubrió que había nacido malo: ¡fatalidad extraordinaria! Ocultó su carácter lo mejor que pudo durante muchos años; pero finalmente, a causa de esta contención opuesta a su naturaleza, todos los días le subía la sangre a la cabeza, hasta que, no pudiendo soportar más ese género de vida, se lanzó resueltamente por el camino del mal... ¡atmósfera grata! ¡Quién lo hubiera dicho!, cuando besaba a un pequeñuelo de cara rosada, sentía deseos de rebanarle las mejillas con una navaja, y muy a menudo lo hubiera hecho... No era mentiroso, confesaba la verdad y declaraba ser cruel. Humanos, ¿lo habéis oído? ¡Se atreve a repetirlo con esta pluma que tiembla! Así, pues, hay un poder más fuerte que la voluntad... ¿Querría la piedra sustraerse a las leyes de la gravedad? Imposible. Imposible que el mal se conjugue con el bien.*⁹⁴

No obstante, el *autoespejismo demoníaco* nunca logra ocultar la gran angustia romántica: el gozo más ansiosamente conseguido, en destructora proporcionalidad, muestra el sufrimiento de la fatal desposesión del alma vendida al demonio.

Byron y Sade, por su vida y por su obra, Baudelaire, Lautréamont y Leopardi, por su obra, son los más claros ejemplos de *autoespejismo demoníaco*. Byron, v. gr., confiere a sus personajes los atributos que él aparenta poseer, necesarios para conseguir la plenitud satánica. Lara, Don Juan, Manfred son todos ellos los *alter ego* que Byron requiere para su labor de transgresión. En Lara se muestra magistralmente la <<inversión de alianzas>> que se produce en el genio romántico. Lara es un *amado del cielo*, dotado para el amor con más fuerza que la otorgada al resto de los mortales, y en un principio trató de responder a esta elección con sus sueños de virtud. Pero cometió el gran error romántico, <<amar con exceso>>, y fue marcado con una pena y un castigo. No obstante, rebelde a la resignación, en un supremo ejercicio de su voluntad se entrega a la pasión del Mal y se convierte en enemigo de la

94. Ducasse, Isidore (Conde de Lautréamont). *Cantos de Maldoror*, 3ª. ed., Ediciones Coyoacán, México, 2000 (Col. Reino Imaginario, 30), pp. 10-11. Subrayado mío.

especie humana, a la que detesta por su cobardía y debilidad. Su existencia queda definitivamente marcada por la terrible paradoja de que su excepcional caudal de amor conlleva siempre torrentes de destrucción. Un solo verso, maravilloso,

de *Manfred*, aquel en el que el protagonista se lamenta por Astarté, sirve para ilustrar aquella paradoja: "La amé, y la destruí".

De otra manera, Baudelaire es, e. g., la insuperada cima poética en que convergen los dos rostros del demonismo romántico: el amor extremo y la extrema exterminación. Toda su obra está impulsada por un titanismo, decididamente nihilista y fatal, que le conduce a rendir culto a la belleza y al sensualidad a través de la desesperación y la violencia. En sus *Diarios Íntimos*, radicalizando todavía más la postura de Byron, insiste en la alternancia verdugo-víctima que hay en la relación entre amantes y concibe el amor como un proceso de destrucción y autodestrucción. Una *vertiginosa dulzura* establece el puente fugaz entre el placer y la muerte:

*Creo que ya escribí en mis notas que el amor se parecía mucho a una tortura... Pero esta idea puede desarrollarse del modo más amargo. Aunque ambos amantes estuvieran muy enamorados y muy llenos de deseos recíprocos, uno de los dos estará siempre más tranquilo o menos poseído que el otro. Aquél o aquélla es el operador o el verdugo; el otro es el sujeto, la víctima. ¿No escucháis esos suspiros, preludios de una tragedia deshonrosa, esos lamentos, esos gritos, esos estertores? ¿Quién no los ha proferido, quién no los ha arrancado violentamente? ¿Y qué es lo que encontráis peor en estos cuidadosos torturadores? Esos ojos de sonámbulo convulso, esos miembros cuyos músculos saltan y se atirantan..., la borrachera, el delirio, el opio en sus más furiosos efectos no os podrían ofrecer más horrible y curioso ejemplo. Y el rostro humano... he aquí que sólo tiene ya una expresión de ferocidad loca, o se distiende en una especie de muerte.*⁹⁵

En Baudelaire toma su forma más elaborada el *autoespejismo demoníaco* del héroe romántico-trágico. El genio del superhombre, acosado por el rechazo del cielo —el romántico prefiere un cielo enemigo a un cielo inexistente— y por la indiferencia y hostilidad de la tierra, se complace en su propio precipitarse en el abismo. Para él las reglas morales no existen desde el momento en que, como anticipa Leopardi, los principios del Bien y del Mal no son sino uno solo.

95. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 21. El subrayado es mío.

*Mira cómo yace desnudo en el
polvo, presa de un dolor nunca
visto, el martirio de mi vida, en
vísperas de la muerte eterna.*
Franz Schubert.

4. 3. LA OBSCURIDAD LABERÍNTICA.

Todos los caminos del Romanticismo Trágico conducen, ineluctablemente, a la autodestrucción. Esta es evidentemente la consecuencia del heroísmo-trágico por la que el romántico siente alternativamente, y cada vez en proporciones desmedidas, la proximidad y lejanía del Único. La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en dimensión cada vez mayor a medida que más grande es la frustración de su anhelo. Esto se debe a la lógica misma del espíritu del romántico. Chateaubriand ideó una fórmula que explica la relación de proporcionalidad que existe entre la aspiración del Infinito y lo que se obtiene, fórmula que explica el patético desenlace del espíritu romántico-trágico: *Un alma grande –dice el poeta francés– debe contener más dolores que una pequeña.* De igual manera, no deja de causar asombro que el más grande filósofo pesimista alemán, Arthur Schopenhauer, llegará a la misma conclusión que Chateaubriand. Schopenhauer, aunque no incursionó en el arte romántico, sin embargo sí compartió el mismo *πατηρος* trágico del Romanticismo. En *El mundo como voluntad y representación* le dedica un apartado especial al sufrimiento espiritual. Ahí proclama la consecuencia lógica de la espiral trágica, que bien puede resumir el destino del alma romántica. Según Schopenhauer: *Cuanta más lucidez de conocimiento posee el hombre y más elevada es su inteligencia, más violentos son sus dolores; el genio es el que más padece.* Parece ser, pues, que el romántico prepara su perdición al obstinarse en alcanzar su imposible sueño de infinitud, como una suerte de Ícaro al acercarse al sol. La osadía del *amado del cielo* de haber intentado cumplir la sentencia hölderliana de <<amar y vivir como un dios>> tiene, inevitablemente, un alto precio: la muerte.

Ahora bien, en una primera etapa, el espíritu romántico todavía es capaz de equilibrar los elementos trágicos y los elementos heroicos de su existencia: a cada golpe adverso, a cada certidumbre terrible de mortalidad y escisión, reacciona con titánicos esfuerzos de voluntad. Empero, llegado un punto el que la dialéctica trágica va diezmando y aniquilando aquel equilibrio, el romántico adquiere la certeza –que, paradójicamente, le provoca la satisfacción del próximo reposo– de la inevitabilidad de su sacrificio. Es este el momento, en el derrotero romántico, en donde la muerte aparece como un horizonte fijo, pero sólo como culminación de un camino en el que morir es una danza lenta, pero no exenta de placer. Por tal razón, en contraposición a la opinión generalizada, la muerte del romántico-trágico no es una acción matizada por la

desesperación. Ésta es, al contrario, mucho más intensa antes de la certidumbre de la muerte.

Para el romántico, la muerte figura como una acción dionisiaca, esto es como un acto sublime de creación. Todo lo más sublime se despliega en la muerte romántica: el arte, la sensualidad, la belleza, el misticismo. Desvelada la conciencia de la muerte, ésta deviene en una nueva visión: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. La angustia heideggeriana del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo del morir-para-ser.

Werther no se lamenta, cercano ya el suicidio, de la muerte, sino de la imperfección de la muerte: "¡Ojalá hubiera –dice el joven suicida– podido tener la suerte de morir por ti, Carlota, de entregarme por ti! Moriría de buena gana, moriría con alegría, si pudiera devolverte la paz y la delicia de tu vida. Pero ¡ay! Esto sólo se les ha concedido a muy pocos seres nobles: derramar su sangre por los suyos, y dar a sus amigos una nueva vida centuplicada con su muerte". Pero a pesar de todo no deja de sentirse arrebatado por la embriaguez de la muerte: "¡Con qué embriaguez la contemplé por testigo, por la lápida sagrada de mi felicidad momentánea!"⁹⁵

El suicidio convierte al romántico en definitivo dueño de sí. La autodestrucción le remite al pleno dominio de su identidad, de su voluntad. El suicidio es la vida-en-la-muerte: mediante el suicidio el romántico busca perpetuarse, morir para burlar la muerte. El suicidio es arrojar al volcán para, en la aniquilación, reposar en el inalcanzable *Único*. Al marchar a su voluntaria desaparición en el cráter del Etna, Empedokles pronuncia unas palabras que están alentadas por la misma convicción del héroe romántico:

*Y si mañana no me encontraseis ya, decid: no quiso envejecer ni vivir contando los días, ni servir a los desvelos: partió sin que nadie lo viese y ninguna mano humana lo enterró, ningún ojo humano sabe de sus cenizas; pues así debe morir el hombre ante quien, en la hora gozosa de la muerte, en el día santo, se mostró sin velos lo divino aquél a quien amaban la luz y la tierra, a quien el espíritu del mundo despertó el propio espíritu en el que aquéllas viven y a las que, al morir, reclama.*⁹⁶

Y al preparar este desenlace para su héroe Hölderlin se refiere al imprescindible holocausto de quien aspira a alcanzar la fusión en el *Único*.

La reasunción de la naturaleza saturniana como fruto de la autodestrucción y como reposo al margen de la espiral heroica-trágica de la existencia ha sido ya afirmada por el poeta con anterioridad a *Empedokles*, por ejemplo en *Hyperion*. En su vida real Hölderlin no siente sensaciones muy alejadas a las que experimentan sus personajes. En un momento decisivo de su biografía, alrededor del cambio de siglo, –en la transición de 1799 a 1800, la rotura de su relación mítica con Suzette Gontard parece romper también su equilibrio para hacerle adquirir la total certidumbre de su destino fatal– Hölderlin, ya con

95. Goethe, J. W. *Los sufrimientos del joven Werther*, Editorial Planeta, México, 1981, (Clásicos Universales Planeta, 24), pp. 123-124.

96. HÖLDERLIN, op. cit., p. 62. Subrayado mío.

crudeza premonitória, se enfrenta a la *muerte-en-la-vida* o muerte viviente con la *vida-en-la-muerte* que él simboliza en la inmolación de Empedokles.

A partir de este momento una extraña nostalgia de abismo le induce a seguir, en busca de reposo, el camino más corto hacia el <<Todo>>, es decir, la autodestrucción.

Acaso la de Kleist sea la más representativa de las actitudes suicidas románticas que ven en la propia muerte la reafirmación suprema de la identidad y la voluntad. Para él "el suicidio no fue una fuga ante la realidad, sino el único medio para alcanzar la suprema, la única realidad".⁹⁷ En una primera fase de su existencia Heinrich von Kleist busca contener la tragicidad del vacío vital mediante una ética justiciera y guerrera o una huida sonambúlica hacia los espacios de la irrealidad. No obstante, el desequilibrio aniquilador que pronto le hará madurar la idea de lanzarse al suicidio se halla presente en su obra *Penthesilea*. En la escena final de esta obra se refleja una voluntad de aniquilación cuya hondura no admite dudas respecto a la sinceridad del escritor. Tras conocer, por las sacerdotisas, cómo, sonambúlicamente, ha devorado y descuartizado a su amante Aquiles, Penthesilea, lejos de arrepentirse, justifica la nobleza y lucidez de su antropofagia amorosa: "Hay mujeres que, al besar al amigo, le dicen que su amor es tan grande que podrían comérselo; y luego, al pensar sus palabras, sienten asco; pero yo no obré así, oh amado, pues cuando corrí a colgarme de tu cuello, esta promesa cumplí, palabra por palabra: y no estaba tan loca como parecía."⁹⁸ La posesión completa de la vida ha empezado a consumarse a través del asesinato; sólo le queda a la heroína ultimar su obra con otra muerte, la suya. Las palabras que Kleist pone en boca de Penthesilea para que precedan a este acto que él tiene meditado de una forma minuciosa son, sencillamente, sublimes:

*Porque ahora desciendo al fondo de mi pecho como a un precipicio, y de él extraigo, frío como el metal, un sentimiento destructor. Este metal lo purifico en el fuego del dolor hasta endurecerlo como el acero; luego lo empapo todo con el veneno corrosivo de los remordimientos, lo pongo sobre el eterno yunque de la esperanza, y así, agudo y afilado, se convierte para mí en un puñal; a este puñal ofrezco ahora mi pecho.*⁹⁹

Más la voluntad de aniquilación de Kleist es más fría y calculada que la del personaje Liebestod de *Penthesilea*. Su muerte es un acto arrebatadoramente lógico; por eso es gozoso e, incluso, ceremonial. En sus últimos días escribe a su prima y confidente Marie von Kleist una carta, fechada el 9 de noviembre de 1811, en la que afirma: "[Escucho] el himno triunfal que comienza a cantar mi alma en el momento de la muerte [...] Me siento transportado por los torrentes de una felicidad jamás experimentada. No puedo negar que su tumba me resulta más querida que el lecho de todas las princesas del mundo".¹⁰⁰

97. BRION, op. cit., p. 19.

98. Kleist, Heinrich von. *Penthesilea*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, p. 240.

99. *Ibid.*, p. 269.

100. Citado en BRION, op. cit., p. 22.

Este sepulcro que supera en voluptuosidad a las más excelsas posibilidades sexuales es el de Henriette Vogel, una mujer condenada por una enfermedad incurable, que acepta el ofrecimiento hecho por Kleist de compartir su suicidio. Henriette, que no ama al poeta ni es amada por éste, cumple la función de sacerdotisa dionisiaca en la ceremonia de la alegría y de la muerte. Ella tocando el clavecín o cantando, él interpretando melodías con su flauta: los últimos meses de la pareja conjurada para la muerte han sido descritos como repletos de música y de juego.¹⁰¹

Friedrich Hölderlin, Gérard de Nerval y Heinrich von Kleist son quizá los poetas trágicos que, en su proceder y en su obra, de una forma más consecuente han estado convencidos de la *vida-en-la-muerte* como fruto de la autodestrucción romántica. Tanto *Empedokles*, el *Príncipe de Homburgo* y el personaje, que habla en primera persona, de *Aurelia* tienen, ante la inminente extinción, la enigmática seguridad de perpetuarse en lo ilimitado.

*Sólo los que han recibido ya la unción de la muerte tienen esa visión elevada que abarca el pasado y el futuro —escribe Stefan Zweig—. De todos los dramas alemanes, El príncipe de Homburg y Empedokles regalan nuestros oídos con esa música espiritual que es ya como resonancia del Infinito. Sólo en el umbral es dado a las almas el diluirse completamente; sólo la resignación de llegar a aquellas misteriosas esferas, tanto tiempo anheladas, permite su entera expansión. Kleist logra, cuando ya nada espera, aquello que le fue negado a su ansia fogosa y pasional. Sólo en esa hora en que ya nada espera, el Destino le concede lo que antes le negó: la perfección.*¹⁰²

Si Hölderlin y Kleist creen encontrar en la autodestrucción la posibilidad de reencuentro de lo ilimitado y de reconciliación trágica, poetas como Keats, Leopardi, Lenau, Puschkin, presentando la otra cara de la convicción filosófica parecida, hallan en aquella las señas de identidad de las que han sido despojados por la vida. Keats afirma en una carta de 1818 a John Hamilton Reynolds: "Sería capaz de arrojarme al Etna por cualquier causa grande". De nuevo la obsesionante referencia al volcán que también aparece, en el ejemplo del Vesubio, en la obra de Leopardi, acaso como símbolo de una naturaleza que devasta pero que, tras un ficticio sueño de extinción, resucita con renovado valor. Como Hölderlin, Leopardi, Byron, Kleist, Schubert, etc., también Keats denota la funesta ausencia de las causas grandes hasta que llega a la conclusión de que la del triunfo de su identidad es la mayor de todas ellas. Entonces la idea del Yo y la idea de su aniquilamiento aparecen indisociablemente unidas. La tesis central de Keats, *Belleza es verdad*, conduce tanto a una como a otra, es decir: por una lado; le permite la convicción intelectual y volitiva de que la autoconstrucción del alma -reafirmación de la vida en la belleza- es la mayor de las empresas humanas,

101. Marcel Brion describe los últimos meses de la pareja suicida. Él no deja de insistir en el hecho de que los meses previos al suicidio, y el día mismo de su consumación, no hubo ninguna manifestación de desesperación, sino por el contrario, la felicidad y la alegría eran la única expresión de sus almas. Para más detalles cfr. BRION, op. cit. pp. 16-19.

102. Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio*, Plaza-Janés, Barcelona, 1961, p. 171.

por otro; la intuición heroica de que la belleza sólo puede ser realizada en la muerte. Es por eso que aquella tesis, configuradora del entero pensamiento de Keats, halla únicamente su auténtica significación a la luz del verso medular de *Oda a la Melancolía*: Ella mora con la Belleza-Belleza que debe morir. La belleza, desde este enfoque, es la única verdad, pero la muerte es la única verdad de la belleza.

En el caso de Leopardi es donde quizá se hace más evidentemente que el fin último del poeta romántico es pura y exclusivamente la desesperada afirmación de la propia identidad y voluntad. Por su mismo pensamiento filosófico, negativo ante todo porvenir, Leopardi no se confía, como un Hölderlin o un Kleist, al espejismo dionisiaco de la comunión mortal en el Infinito. Tampoco le es aplicable, como tan bien lo es en el ejemplo de Keats, la máxima de August von Platen de que "*quien ha contemplado la belleza está consagrado a la muerte*". Leopardi no espera nada de la muerte que no sea el ser alienado de la Nada de la vida. Para él el suicidio, tantas veces meditado que el *Zibaldone* puede ser entendido como un complejo y refinado diario alrededor del mismo, acaba por ser una vigorosa combinación de voluntad y de desdén.

El suicidio es el supremo remedio de la *infelicidad*, tesis leopardiana según la cual al ser humano le es consustancial una *infelicidad natalicia*, casi metafísica. En uno de los *Diálogos*, Leopardi confronta a Porfirio con Plotino. Éste último está en contra del suicidio y para su rechazo apela a argumentos cristianos. Porfirio, por su parte expresa el razonamiento del poeta italiano:

*Dudas que sea lícito morir sin necesidad, yo te pregunto si es lícito ser infeliz. La naturaleza prohíbe el suicidio. Extraño me resultaría que no queriendo o no pudiendo hacerme feliz o libre de miseria, tuviese la facultad para obligarme a vivir. [...] ¿Cómo, pues, puede ser contrario a la naturaleza que yo escape a la infelicidad por el único camino que tienen los hombres para escapar de ella? Y éste es el de quitarme del mundo, porque mientras estoy vivo no puedo evitarla. ¿Y cómo puede ser verdad que la naturaleza me prohíbe entregarme a la muerte, que, sin duda alguna, es mi bien, y repudiar la vida que manifestamente me es dañosa y mala, puesto que no puede servirme sino para padecer y, de hecho, por necesidad me sirve y me conduce a eso?*¹⁰³

Destruídos los paraísos, los sobrenaturales y los terrestres, derribados los ídolos antiguos y modernos, está claro que para Leopardi ni la vida tiene presente ni la muerte tiene futuro. Negador implacable del Racionalismo, pero asimismo ajeno a todo impulso mítico, y mucho menos religioso, Leopardi conceptúa la autodestrucción como la acción superior de la libertad individual. Por esta razón, al estar en contra de toda creencia, considera el impedimento de la muerte como algo peor que la muerte misma. Más allá de que sea la consecuencia lógica de la *infelicidad*, el suicidio es la última y la mayor posibilidad de un alma superior por mostrar su desafío titánico a la fortuna

103. Leopardi, Giacomo. *Diálogos*, 2ª. ed., Espasa-Calpe, Argentina, 1943 (Col. Austral, 81), pp.126-127.

adversa de la condición humana. Aquí es donde coincide con el *maestro del pesimismo*, Schopenhauer. Para este filósofo alemán, el suicidio es, también, la expresión más alta de la *voluntad* individual, pues es la única acción que permite al individuo sustraerse de la *voluntad metafísica* del mundo, la cual subyuga su libertad. De esta forma, el suicidio en la concepción schopenhaueriana aniquila la *voluntad metafísica*, le impone una rotunda negación a su desarrollo.

Sin embargo, Leopardi —a diferencia de Schopenhauer— polemiza contra las filosofías pseudoconsoladoras que predicán la abstracción del sufrimiento —el Budismo, a través del Nirvana, en el caso del pesimista alemán—, siendo incapaces de eliminarlo. Frente a ellas, el poeta sostiene el ahondamiento violento en el dolor como fuente de energía estética creadora. Leopardi no espera que el suicidio sea el umbral del Infinito, pues, al contrario, se halla convencido de que es el definitivo abrazo con la Nada. Empero, no por ello deja de experimentar una alegría feroz ante la idea del suicidio, la alegría romántica-trágica de lograr poseerse absolutamente en la plena destrucción.

El suicidio como posesión en la destrucción, configura la oscuridad del laberinto trágico del Romanticismo. Como autodestrucción creativa, el suicidio tuvo en el Romanticismo Trágico diversos rostros. Las muertes de Puschkin y Gogol fueron debidas a *duelos*, duelos que simbolizaron el suicidio romántico. El suicidio, pues, no solamente es fáctico, *i. e.* como consumación, sino también un símbolo virulento que deviene creación artística. En este sentido las tentativas de suicidio, espoleadas por la *idea* titánica del mismo, también forman parte de la oscuridad laberíntica. De esta forma Schumann, Schubert, Chateaubriand, Musset, Maupassant y Lenau, aunque no realizaron la acción de manera ontológica, sí la cumplieron en una dimensión simbólica. Sus almas recorrieron eternamente la penumbra del laberinto. Schumann, por ejemplo, intentó suicidarse arrojándose al Rhin donde fue rescatado por algunos pescadores. Posteriormente se le llevó a un sanatorio, en donde murió al cabo de dos años ¹⁰⁴. Musset intentó, también, suicidarse en 1836, un año después de la dolorosa ruptura amorosa con la novelista George Sand. Esa ruptura dejó en el alma del poeta francés una huella desgarradora que lo deshizo y lo condujo a los excesos de la bebida que embrutecieron sus últimos años ¹⁰⁵. Lenau, antes de caer en la locura, a partir de 1844, intentó suicidarse por una honda pasión desgraciada. Maupassant desde la juventud albergó la idea del suicidio, idea que nunca se concretizó o que, tal vez, se transmutó en la locura que lo atormentó los últimos diez años de su vida. También en forma de *nomadismo*, es decir de periplo metafísico-espiritual, el suicidio se cristalizó en los viajes de algunos poetas románticos. Byron, Rimbaud y Lautréamont fueron suicidas simbólicos en potencia. El primero fue a morir a Grecia por

104. Cfr. MUSCHG, *op. cit.*, p. 487.

105. Cfr. PAUL van TIEGHEM, *Compendio de historia literaria de Europa. Desde el Renacimiento*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, p. 188.

una causa bélica, muriendo por una fiebre; el segundo renunció al veneno dilecto de la poesía y huyó al África, donde trabajó como traficante de armas y murió, en París, por un tumor en la rodilla; el tercero deambulaba de hotel en hotel por todo París y murió de manera inextricable.

Ya sea de manera simbólica, factica-ontológica, nomadista, el suicidio – como posesión en la destrucción– es la enunciación más trágica del *pathos* romántico. Palabra, música y muerte son mutuas deudoras. La voluntad de aniquilación es paralela a la voluntad de autocreación de identidad, y entre ambos caminos emerge el espacio del lenguaje poético del espíritu romántico. El arte del Romanticismo Trágico representa al mismo tiempo la nulidad de todas las cosas y la grandeza heroica de una pasión que se alza por sobre de aquella nulidad y se erige en su *ser-en-el-mundo* a través de la *Melancolía*. Y el artista, aunque nunca alcanza ni la serenidad ni la reconciliación, siente perpetuarse en la celebración de una poesía que, como extrema creación de su destrucción extrema, sí está destinada a permanecer al margen de la ley de la caducidad:

*Dí, oh poeta, ¿cuál es tu quehacer? –Yo celebro.
Mas lo mortífero y lo monstruoso,
¿cómo lo arrostras, cómo lo soportas? –Yo celebro.
Mas lo que no tiene nombre, lo anónimo,
¿cómo lo llamas, no obstante, oh poeta? –Yo celebro.
¿De dónde tu derecho a la verdad
bajo aquella máscara o este disfraz? –Yo celebro.
¿Y por qué la quietud y el arrebato
como estrella y tempestad te conocen? –Porque yo celebro.*¹⁰⁶

El poeta trágico, más allá del dolor, celebra; pues sabe que su única gran esperanza es hacer prevalecer por encima del triunfo de la muerte, el triunfo de la palabra.

A modo de conclusión he utilizado el poema de Rainer Maria Rilke porque me parece que resume muy bien la situación del artista romántico: la palabra trágica es su único muro, su única consolación. Cuando la confianza en ella, o la capacidad de celebrarla, se ha resquebrajado, nada se opone a la tarea destructora de la desesperación.

Esta desconfianza y, sobre todo, esta incapacidad para la celebración estética, es precisamente el síntoma más revelante de la disgregación y nihilismo contemporáneos. Nadie, excepto algunos espíritus lúcidos y valerosos del siglo XX, parece creer seriamente en la fortaleza de la conciencia artística para hacer frente al vértigo desconciador de nuestro tiempo, hacer frente al desolador rostro de la Nada.

Para el artista del Romanticismo Trágico no es así. Y aunque, dramáticamente, ve cómo caen a su alrededor todos los ídolos, todavía preserva una función sagrada a la poesía del alma. Función sagrada limitada a

106. Citado en RAFAEL ARGULLOL, *Territorio del nómada*, FCE, México, 1987, p. 35.

un fin que, sin embargo, está más allá de cualquier otro: el desvelo de la Maya; la denuncia de la Nada; la autocreación dolorosa y gozosa del propio Yo; y la proclamación de la belleza del mundo.

Por eso, como en los versos de Rilke, él no rehuye lo mortífero o lo monstruoso ni teme tampoco a lo anónimo e ilimitado. Por eso él acepta estar en el centro de la contradicción, de esa contradicción que configura la *Melancolía trágica* por la que quietud y arrebató, serenidad y pasión, amor y odio, amor y muerte, placer y dolor, alegría y tristeza, se enriquecen y destruyen. Esto es lo que hace que la razón romántica sea, por encima de todo, una razón trágica.

*He tenido esta angustia... con una fuerza terrible,
que me ha dado pánico... [...] Angustia que nos
sume en el desamparo, nos calma, nos brinda la
pequeña luz de esperanza que permite existir, la
niega, la subleva, la sosiega..., se aleja y
volvemos a sumirnos en el claroscuro. [...] Ay,
unos instantes y la angustia otra vez... O no
exactamente la angustia sino la gris melancolía.*
Eugène Ionesco.

V. LA AGONÍA DEL ESPÍRITU: EL ÚLTIMO CANTO DEL CISNE.

Ese tono grisáceo de la Melancolía se intensificó en el siglo XX, pero de un modo especial. Si en el siglo anterior la Melancolía, como una forma ontológica de *ser-en-el-mundo*, configuró la *heroicidad* del *pathos* de los artistas romántico-trágicos, en el siglo XX el aspecto heroico se disolvió en el éter del absurdo. Ahora en este siglo los artistas trágicos, herederos de aquel romanticismo, abandonaron lo heroico y se volcaron a lo *absurdo*.

O más exactamente: en el siglo XX la vestimenta trágica-absurda de este romanticismo fue dejando paso al atuendo trágico-absurdo del artista trágico contemporáneo. La *tragicidad*, efluvió de la dialéctica del *πατῆρος* artístico romántico, siguió vigente en este siglo en algunos espíritus que optaron como *forma de ser y de estar en el mundo* a la Melancolía. Ese elemento trágico fue la herencia de la *weltanschauung* romántica.

Los herederos lógicos de este romanticismo, que intentaron rescatar al Yo de los océanos de la decadente homogeneidad, y acaso representaron el desenlace de ese intento iniciado en el Renacimiento, son los hombres lúcidos, los visionarios que intentaron desvelar la Maya y enfrentarse a la extraña oscuridad de la Nada: Kafka, Artaud, Sartre, Camus, Céline, La Rochelle, Bataille, Blanchot, Cioran, Klossowski, Passolini, Vaché, Sábato, Arlt, Pessoa, Pavese y Mishima. Todos ellos artistas trágico-absurdos que penetraron aquel shakespeariano <<horror de la verdad de la vida>>, el silencio pétreo del Absurdo.

Por tal razón el siglo ulterior al Romanticismo Trágico fue el escenario donde el espíritu humano agonizó hasta perecer ineluctablemente. Tragedia ésta que pudo ser plasmada, principalmente, en la literatura, una literatura iconoclasta y heteróclita.

En el siglo XX el artista trágico, absurdo, siente la infirmitad y el derrumbamiento de los pilares que sostienen su mundo: los grandes ideales, los fines, las situaciones, e, incluso, las adversidades, no tienen perfiles definidos, un mundo donde a la subjetividad se le ha vestido con una *cordura enajenante*. El artista trágico se extravía en los espesos bosques del *absurdo*, donde no existe una moral colectiva a la cual adherirse, ni mucho menos objetivos redentores. Por ello se entiende que lo heroico no tenga cabida en este mundo, pues el héroe no se sentiría guiado por una vigorosa

causa colectiva ni empujado a grandes metas. El relativismo de los valores, no solamente postergarían al héroe a una soledad sin rumbo, sino que lo alejarían de toda posibilidad de conciliación trágica. Así, el artista trágico naufraga en el mar de la volubilidad disgregadora de la realidad, una suerte de *απατηλία* griega. Y es en este momento donde comienza a errar en el absurdo.

La relación entre Hombre-Destino, como forzamiento poético de la Historia, queda disuelta. El hombre no tiene ya la voluntad de forzar su Historia, de construirla titánicamente. El siglo XX y su creciente relatividad contribuyó a tal disolución, y estableció entre Hombre-Destino una relación fantasmática. La literatura y el arte de este siglo fueron decisivamente marcados por esa fantasmagórica relativización y vacuidad del Universo que les envolvía. Al sentimiento de la enajenación de la naturaleza le corresponde el de la fragmentación interior; al sentimiento de autominimización, el de la pérdida de identidad. Una red laberíntica aleja al hombre de sí mismo, lo precipita a la inacción y lo rinde a la pasividad. No así en el caso del héroe romántico.

El artista del Romanticismo Trágico está resuelto a hacer frente con voluntad férrea a su destino trágico, a través de la construcción de una poderosa identidad subjetiva la cual es fruto vigoroso de la contradicción trágica. No pudiendo medir su conducta con la conducta moral de un mundo al que juzga desprovisto de ella, el romántico somete toda escala de valores a su individual juego de gozo y sufrimiento. El artista romántico acepta la paradoja de concebir personajes que se guían por incentivos heroicos y que, al mismo tiempo, se sumergen en un mundo que ya es totalmente ajeno a tales incentivos. La fascinante mezcla de irrealidad y vitalidad de los grandes prototipos románticos –Werther, René, Empedokles, Hyperion, el Príncipe de Homburgo, Manfred...- viene excesivamente apoyada en ese gran forzamiento poético de la Historia, en ese galopar entre dos mundos: uno, clásico, imaginario, sublime y mítico, el cual les incita a las grandiosas construcciones ideales; y el otro, real, materialista y utilitario, que les advierte de la inutilidad de todos sus esfuerzos.

Los protagonistas hōlderlinianos ilustran de manera ejemplar este hecho. El alma de Hyperion es totalmente helénica, pero su existencia está marcada por los desengaños provocados a Hölderlin por la sociedad de su tiempo. De esto se desprende que en la enérgica reivindicación nietzscheana de una *filosofía trágica* –o dionisiaca, que para Nietzsche tiende a ser lo mismo- deba verse, al contrario de lo que él, proféticamente, creía, no el inicio sino el fin de un itinerario. Nietzsche, que en lo sustancial última del modo más brillante e inquietante la doctrina romántica de lo trágico, lleva al forzamiento poético de la Historia a sus más extremos confines. Es el postrer esfuerzo en la contradicción romántica entre el mundo mítico de los valores y el mundo real que los disgrega; tras él, el necesario abandono de esta contradicción desemboca en la aceptación del absurdo. Último esfuerzo que está guiado por el culto supremo de la voluntad del Yo:

*El decir sí a la vida, incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos —a eso fue lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico—. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para sacrificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —como malentendió Aristóteles— sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir —ese placer que incluye en sí, también, el placer del destruir.*¹⁰⁷

Nietzsche, aunque formuladas de manera extrema, llega a conclusiones plenamente románticas. Por una parte, niega que la *καταρσις* entendida al modo aristotélico sea una función de lo trágico; antes por el contrario, como la adelantó la literatura del Romanticismo Trágico, lo trágico no persigue la purificación consoladora, sino el desvelamiento de la desnuda condición del hombre ante el Destino. Visión del sacrificio que, por otra parte, propicia, no la resignación y el estatismo, sino la voluntad de vida, ese <<santo decir sí>>, la *enérgeia*, la autocreación del alma. La embriaguez trágica —que todos los grandes protagonistas románticos poseen en alto grado— lejos de deducir del sufrimiento un estado de postración, mueve al héroe a desafiar las potencias de la muerte y del dolor y a aspirar a un conocimiento totalizador de la vida. Frente al acecho de lo absurdo, que elimina lo heroico e inutiliza la voluntad, a Nietzsche, como antes a Baudelaire, no le importa recurrir a una risa negra y sardónica que, de nuevo, trasluce el sentimiento romántico de caducidad de la historia humana. Como una suerte de irónico *canto de cisne de la razón romántica*: sobrecogedora manera de querer asistir vigorosamente a la muerte de Prometeo.

Con el derrotado fin de la revolución romántica la sólida hechura del Yo *heroico-trágico* se desvanece en la dispersión y relativización del siglo XX. Ni la literatura ni el arte de este siglo son capaces de crear, en sus personajes, vigorosas identidades volcadas a una embriaguez dionisiaca sin dejar de adoptar una arrogancia apolínea. Sin embargo, continúan los tardíos intentos de forzamiento poético de la Historia en sentido romántico-trágico. No obstante, el vigoroso esfuerzo de alzar la voluntad del Yo ante la época no responde ya al mayor o menor grado de coherencia de un movimiento, sino tan sólo a brillantes e impávidos rebrotes aislados.

La literatura trágica, o maldita, que para el caso es lo mismo, del siglo XX es un valeroso esfuerzo por denunciar el final del encumbramiento del espíritu humano. En calidad de testigos los literatos trágicos de este siglo presencian el rictus del cisne, su canto —su más hermoso canto, pues es el último— fue transfigurado en lenguaje poético.

107. Nietzsche, Friedrich. "El origen de la tragedia", en *Obras inmortales*, t. I, Ediciones Teorema, Barcelona, 1985, p. 491. Subrayado mío.

La tragicidad de la literatura del XX tiende a la destrucción de los edificios idílicos del *hombre de época*. La soberanía de la estupidez, como su más acérrima enemiga, es el centro neural de su destrucción. El vacío, la enajenación, la uniformidad, la carencia de vitalidad creadora, el comercio espiritual, son los temas dilectos sobre los cuales versa la peregrinación de su lenguaje. Y bajo esta espesa atmósfera la mentalidad trágica contemporánea, una vez derruidos los pilares de la mentira y el engaño mundanos, se queda inerte, anquilosada en los eriales del absurdo.

Ante este horrible desierto el artista trágico-absurdo denuncia la inutilidad de toda forma de acción, pues tras ésta subyace la risa insoportable de la Nada. El sin-sentido de toda *gran empresa humana*, llámense ideales, revueltas sociales, movimientos artísticos, etc., queda así proclamado por la literatura maldita del siglo XX. De esta forma, el rostro de la Melancolía artística, entendida como una forma ontológica de estar-en-el-mundo por medio de la creación, se presenta ahora con fisonomías nihilistas disgregadas y absurdas.

Al hablar sobre la esencia de lo trágico, Karl Jaspers distingue tales fisonomías que configuran el rostro de la Melancolía: "lo absolutamente trágico es apropiado para servir de velo a la Nada, allí donde podría aparecer la falta de fe. La soberbia del hombre nihilista se eleva, con trágica grandeza, al patetismo del orgullo heroico."¹⁰⁸ Esta distinción señala dos condiciones igualmente trágicas; pero, mientras el <<Yo heroico-trágico>> -es decir lo que Jaspers llama *absolutamente trágico*- queda anonadado, bajo aquélla, en el desvarío del nihilismo. La primera condición dialéctica entre el *Héroe* y el *Único*; en la segunda ambos opuestos están mutuamente anulados.

La anulación de los opuestos, la enajenación de la naturaleza y el anonadamiento del hombre, i. e. los rostros de la Melancolía romántica-trágica: *Eros y Tanatos; Apolo y Dioniso*, son la matriz de una existencia absurda. Entre el <<ya no hay naturaleza>> y el <<ya no hay nada que intentar>> se abre todo un universo trágico del que el heroísmo ha sido erradicado. ¡Pero qué diferencia entre el pesimismo que encierra y el pesimismo romántico! Si tomamos el ejemplo del poeta que ha descendido en lo más hondo del precipicio de la desolación, Leopardi, con qué hechizo comprobaremos cómo en cada descenso se incuba la energía de un nuevo reto a la desesperación. El romántico, aunque deba hacerlo a ciegas, no deja de devolver todos los golpes que le asestan la imperfectibilidad y la limitación. En su idea del arte como fruto de pasión se vitaliza la alternancia del placer y de la muerte, del Infinito y del Desierto. Bajo el peso de su desmesura dionisiaca y de su espada titánica se quiebra la acechante niebla del absurdo. El romántico ha levantado el velo de Maya, ha vislumbrado este absurdo y ha sido tentado por la náusea de obrar, invitado a la dejadez y a la inmovilidad. Pero a todo ello ha hecho frente con un ejercicio supremo de la voluntad, de la pasión y de la imaginación; y, en su

108. Jaspers, Karl. *Acerca de lo trágico*, Alianza Editorial, México, 1985, p. 18.

audacia poética, lo mismo que ha emprendido el ascenso a los territorios míticos de la luz que el descenso a los infiernos oníricos de la sombra. Nietzsche, situado en el frágil puente que une y separa lo trágico-heroico de lo trágico-absurdo, asume todavía, en un fragmento en el que se muestra extraordinariamente bien ambas aristas, las armas románticas contra el anonadamiento y la náusea.

*Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso y lo absurdo del ser... siente náuseas. Aquí, en este supremo peligro de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir.*¹⁰⁹

Roto el último dique nietzscheano, de qué modo tan distinto responden los artistas trágico-absurdos. Los *hombres de época* sí sienten náuseas y el anonadamiento les corroe el alma. Su mundo encarna el espanto y hastío existenciales. Su mundo es el del eterno y enfermizo <<para qué>>, el cual los petrifica ante la mirada aterradora de *Tanatos* y *Apolo*. Frente a esta petrificación existencial el arte deja de poseer el contenido mesiánico característico del Romanticismo Trágico. En oposición a ello, el arte trágico contemporáneo no funge ya como el bastón candente del hombre dotado con *megolopsychia*, sino tan sólo le sirve, en el mejor de los casos, como instrumento para atestiguar el desplome del espíritu humano, y en el peor, para confirmar, paradójicamente, la nulidad del arte mismo.

El valor del arte se disuelve entre las sombras, ora como prostitución del espíritu –Artaud–; ora como felonía de la esencia humana –Blanchot, Klossowski, Bataille–; ora como manifestación de la Nada –Kafka, Ionesco, Passolini, Beckett, La Rochelle, Cioran, Camus, Sartre, Arlt, Sábato–; ora como manifestación del fenecimiento espiritual subjetivo –Pavese, Pessoa, Mishima, Vaché–.

La absurdidad del arte trágico contemporáneo debe entenderse, ante todo, como la consecuencia del desvelamiento de la apariencia ontológica, del velo de Maya. Al alzarse el telón de las <<bellas mentiras>>, de las <<sucias esperanzas>> –el progreso de la humanidad, Dios, la moral, los ideales libertarios...–, la Nada consustancial a la génesis del mundo muestra su rostro burlesco al artista trágico-absurdo confinándolo a la inmovilidad espiritual, como una especie de mirada de Medusa.

Como testigo de cargo el artista absurdo es un cronista descomprometido del mundo convulso que le tocó vivir. Es un hombre escindido espiritualmente, acaso por la experiencia tremenda del absurdo. Ésta se presenta a la vez por el sentimiento y la inteligencia.

Albert Camus, sin lugar a dudas, ha sido el mejor teórico del absurdo. En su obra intitulada *El mito de Sísifo*, analiza de una manera magistral este fenómeno. Visto desde una perspectiva ontológica el absurdo no es

¹⁰⁹ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 500.

solamente la falta de sentido en el mundo, sino también la escisión entre éste y el hombre. "... En un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo." ¹¹⁰ Pero extrañamente ese sentimiento surge como una cosa indeterminada, es decir confusa pero presente. Para Camus el impacto de esta emoción nos sacude en cualquier momento, *se la puede sentir a la vuelta de la esquina*. Es súbita y miserable como una tormenta inesperada, porque precisamente nada la prepara, porque la emoción surge de lo cotidiano más banal, y sin embargo va a cambiarlo todo.

El vértigo que azota al hombre que vive esta experiencia le proporciona una visión del mecanicismo de la vida, visión que se abre a la emoción. Algunas frases, de una sorprendente concisión de la evocación, tienen la fuerza de lo que ha sido visto y sentido personalmente: "Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo." ¹¹¹ Al ritmo exterior de la vida cotidiana le corresponde, ineluctablemente, el automatismo de nuestros gestos, la falta de sentido no sólo está fuera de nosotros, sino en nosotros mismos. Al observar detrás de un ventanal de un café a un hombre charlar percibimos la mímica y la pantomima de sus gestos, sus movimientos hacen que la atmósfera que le rodean resulte estulta, privada de significación. En ese momento es cuando nos preguntamos por el sentido de tales movimientos. Y todo esto es vivido fácilmente hasta el día en que el sentimiento fortuito de la absurdidad provoca un malestar insoportable.

La visión mecanicista de la vida cotidiana viene acompañada con una visión negativa del tiempo. El tiempo no es ya el medio favorable a nuestros proyectos, a nuestra ambición, al crecimiento de nuestro ser. El tiempo se convierte en nuestro enemigo, pues es el horizonte negruzco donde se vislumbran los límites y las fronteras de nuestra parvedad. La fugacidad de nuestras vivencias, los instantes furtivos de amor, *v. gr.*, son pequeños relámpagos luminosos que duran lo que un soplo, un suspiro. Todas nuestras vivencias están limitadas por el tiempo, nada es sempiterno. Al prepararse para un acontecimiento *especial* se planea y se actúa conforme a él. Sin embargo, cuando ese acontecimiento ha llegado y se termina, la pregunta demoníaca emerge del abismo: ¿Y ahora qué? La proyección de tal acontecimiento suponía la espera anhelosa de un mañana, de un porvenir que se transfigura sutilmente en los "luego"; "más adelante"; "más tarde"; "con los años comprenderás", y el acaecimiento de ese *mañana* da lugar al "y ahora

110. Camus, Albert. *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, México, 1989, (Libro de Bolsillo, 841), p. 18.

111. CAMUS, *op. cit.*, p. 27.

qué", pregunta que anuncia el vacío y la fugacidad de las acciones.

El absurdo coloca desnudos a los artistas trágicos contemporáneos ante la finitud existencial. En medio del desierto del mundo, inermes y con la mente poblada de ausencias, el extranjerismo los asfixia hasta el paroxismo de la soledad. Si la naturaleza les es familiar, es porque dibujan en su superficie los esquemas de sus hábitos y porque están en contacto, no con ella, sino con las ideas, o los deseos que proyectan sobre ella. Tocar la naturaleza misma es descubrir lo que hay de adorno de la conciencia humana. El mundo es visto entonces como impenetrable y extraño. Nada los vincula a él. El sentido y familiaridad que antaño veían en él, ahora se difumina con el viento que trae consigo la conciencia adquirida con la experiencia del absurdo. La condición de parias, de apátridas espirituales se les revela como una terrible verdad. La soledad, en consecuencia, se instala de manera vitalicia en su pensamiento.

*Un pedazo más abajo y nos encontramos con lo extraño: advertimos hasta qué punto una piedra nos es extraña e irreductible... [...] Esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles pierden, al cabo de un minuto, el sentido ilusorio con lo que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que el paraíso perdido. La hostilidad primitiva del mundo remonta su curso hasta nosotros a través de milenios. Durante un segundo no lo comprendemos, porque durante siglos de él hemos comprendido las figuras y dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltarán las fuerzas para emplear ese artificio. [...] Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo.*¹¹²

Esta extrañeza también se extiende al ámbito humano. No solamente el mundo de la naturaleza se presenta bajo el manto de lo impenetrable y lo extraño, sino también el mundo humano. Los otros, que antes de la experiencia absurda nos parecían familiares, ahora aparecen con una insoportablemente extrañeza. La visión mecanicista de la vida cotidiana confirma la absurdidad inmanente a la vida de los otros. Sus viajes ciudadanos, la uniformidad de sus vidas, e incluso sus gesticulaciones habituales carecen, después de la experiencia absurda, de sentido alguno. Es entonces cuando emerge la pregunta del por qué de sus vidas.

Roquentin, el personaje de *La náusea*, novela de Jean P. Sartre, ilustra de manera ejemplar la emergencia del absurdo. La extrañeza del mundo natural y humano se transfigura ante él en la náusea. La náusea es el absurdo absoluto que persigue implacablemente a Roquentin. El horror de la soledad, de los días uniformes y moribundos, días áridos carentes de vitalidad dionisiaca, inunda la vida del personaje sartriano. Éste es el arquetipo del hombre absurdo: abúlico hasta la saciedad; intoxicado de hastío; ausente de toda gran iniciativa; solitario hasta la marginación; irónico irredento, caracteres éstos del hombre del absurdo.

Estoy solo, la mayoría de los paseantes han regresado a sus casas, leen el diario de la noche mientras escuchan la radio. El domingo declinante les ha dejado un gusto a ceniza, y piensan ya en

112. *Ibid.*, pp. 28 y s. Subrayado mío.

el lunes. Pero para mí no hay ni lunes ni domingo; hay días que se empujan en desorden... [...] Que farsa... estamos todos aquí... para conservar nuestra preciosa existencia, y no hay nada, nada, ninguna razón para existir. [...] ¿Qué hago aquí?... ¿Por qué están ahí todas esas gentes? ¿Por qué comen? Verdad que ellos no saben que existen. Me dan ganas de marcharme, de irme a cualquier parte donde estuviera realmente en mi lugar, donde me encerraría... Pero mi lugar no se halla en ninguna parte; estoy de más.¹¹³

Junto a esta novela, que puede ser considerada como una de las grandes novelas de la literatura trágica contemporánea, pueden situarse los dramas *Las moscas* y *A puerta cerrada*, del mismo autor; *La calda*, *El extranjero* y *La peste*, de Albert Camus; La trilogía novelesca de Beckett: *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*; *La cantante calva* y *El porvenir está en los huevos* (ambos dramas teatrales), de Ionesco; *Historias acerbadas* y *Diario de un hombre engañado*, de La Rochelle; *Rigodon* y *Viaje al final de la noche*, de Céline; *El juguete rabioso*, *Los lanzallamas* y *Los siete locos*, de Arlt; *El proceso* y *La metamorfosis*, de Kafka; *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón, el Exterminador*, de Sábato.

Todas estas obras literarias convergen en la visión trágica-absurda de la existencia del hombre contemporáneo. Describen la gran impostura de las acciones y comportamientos humanos: la morbilidad de las modas, la devaluación de la fe, la hecatombe de los grandes sistemas ideológicos, la ausencia de profundidad –espiritual– en el hombre, el problema de la incomunicación, la miseria ontológica, la relativización de los valores, la muerte de Dios –o mejor aún; el deicidio–, el egoísmo sin medida, la pérdida de la individualidad –enajenación–, la masificación del hombre, la desesperanza, en una palabra *la era del vacío*.

El estilo de estos novelistas trágicos no puede ser otro que el del Realismo. El declive de la humanidad no puede ser expresado con eufemismos, no; *la agonía del espíritu*, *el último canto del cisne* debe ser captado en su más lastimosa crudeza. Por tal razón, los personajes son de la más baja estofa: burócratas, prostitutas, vagabundos, ladrones, obreros, filisteos –es decir, intelectuales y hombres de cultura–, magnates, sacerdotes lúbricos...

La literatura trágica del siglo XX es, pues, una instantánea de la agonía del espíritu humano. Pero esa instantánea no puede ser completa sin la visión de la muerte. La experiencia del absurdo nos coloca sin efugios ante el fenómeno de la muerte. No es un contacto, pues no tenemos experiencia de la muerte, sino sólo certidumbre matemática de ella. El tener experiencia de la muerte supondría una conciencia a posteriori a su llegada, lo cual es imposible. El hombre del absurdo adquiere la certeza, o más exactamente, conciencia de la muerte. Se percata de que ésta es una estructura existencial del ser. Siempre ha estado ahí, con él, como su eterna sombra. Y nadie, recordémoslo, *puede brincar sobre su propia sombra*. La muerte le angustia, y he aquí una de las enseñanzas de la filosofía heideggeriana, porque es el límite de su horizonte existencial, es la culminación de la curva de su recorrido ontológico, el grado

113. Sartre, J. Paul. *La náusea*, 9ª. ed., Editorial Época, México, 1985, pp. 166, 167, 180 y 181. Subrayado en el original.

cero de su existencia. Para paliar la angustia de la muerte el hombre común la proyecta fuera de sí, pero esto es simple ilusión porque la muerte es *yecta*, está *ahí en el ser, en el dasein*. La revelación de la ineluctabilidad de la muerte -pues es inmanente al ser- es la expresión más alta del absurdo. Ante esta visión todas las experiencias del hombre resultan estériles, despojadas de significación. El funesto "para qué" adquiere su aspecto más desgarrador. Y es entonces cuando descubrimos que *somos seres para la muerte*, descubrimiento caro a la experiencia del absurdo y de la angustia -existencial-, según Heidegger.

El absurdo también deviene a través de la inteligencia. Camus enumera, aunque de manera un tanto artificial, todo lo que en el mundo es irracional, es decir, escapa a los principios de la razón humana. Empero, no hace aquí más que repetir -sin mucho acento personal- viejos argumentos filosóficos: imposibilidad de distinguir lo verdadero de lo falso, imposibilidad de comprender, *i. e.*, de unificar, fracaso del conocimiento científico y del conocimiento humanístico. En una palabra, el mundo se resiste a nuestro apetito racional, y nuestra razón no puede hacer transparente el mundo. Toda la arenga camusiana apunta al hecho de que el mundo en sí no es absurdo sino *irracional*. Considerado en sí el mundo es informe, desordenado, dicho kantianamente: un gigantesco *noumén*. A lo cual se podría agregar lo absurdo, esto es: el mundo como un *noumén absurdo*, pues lo informe y lo caótico no tiene sentido.

Frente a este *noumén mundis*, frente a esta vida cotidiana irrisoria, frente a esta pantomima que no acabará más que en la muerte, va a surgir la conciencia. O mejor, ¿no es ella quien hace surgir, como en un choque, en el rincón de una calle, esta visión nueva? En este choque, la conciencia, por una parte, se afirma en su naturaleza, y por otra busca su liberación.

La vida cotidiana, vivida fácilmente hasta ahora y de una forma enteramente natural, se hace tediosa y nauseabunda, porque se ha roto la identificación de la conciencia con el ritmo automático de la vida. Cuando ocurre esta ruptura entonces surge el asombro: ¿cómo yo, que soy consciente, he podido identificarme con lo que no participa de mi naturaleza?

De esta forma, la conciencia se separa, se desprende y entra en movimiento.

El tedio es bueno, paradójicamente, porque tiene algo de nauseabundo; en efecto, porque está asqueada, la conciencia busca espontáneamente su liberación. Y una vez descubierta la conciencia, es experimentada inmediatamente como un bien, el único bien, el verdadero, pues *todo comienza por la conciencia y nada tiene valor si no es por ella*.

La noción del absurdo implica todo el contenido de la experiencia: de un lado, el objeto de la visión, el mundo mecánico; del otro, la conciencia que ha visto y que, por ese acto mismo, escapa al objeto de su visión. Bajo esta perspectiva, la experiencia del absurdo reflejada en el arte trágico del XX puede entenderse en dos sentidos: en sentido amplio, el absurdo es todo lo que no tiene sentido; el mundo es, pues, absurdo, y el hombre mismo también;

en sentido estricto, el absurdo no es ni el mundo ni el hombre mismo, sino la relación en que se halla el mundo con respecto a él. Relación que es de confrontación: la oposición de la conciencia con la irracionalidad del mundo. Lo trágico-absurdo viene dado por el choque de la conciencia que descubre la nada de sus deseos, en este choque mismo consiste el súbito divorcio:

*Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo. Esto es lo que no hay que olvidar. A esto es a lo que hay que aferrarse, puesto que toda la consecuencia de una vida puede nacer de ello. Lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo que surge de su enfrentamiento son los tres personajes del drama que debe terminar necesariamente con toda la lógica de que es capaz una existencia.*¹¹⁴

El paso de lo trágico-heroico a lo trágico-absurdo configura al arte trágico de fin de siglo. El *πατηνος* trágico de los artistas de esta época se coliga en el absoluto absurdo. Con algunos matices y rasgos peculiares cada uno de ellos conforma un *nuevo rostro de la Melancolía*.

114. CAMUS, *op. cit.*, p. 44.

¡Que sea maldita para siempre la
estrella bajo la que nació, que
ningún cielo quiera protegerla,
que se disperse por el espacio
como un polvo sin honra! Y el
instante traidor que me precipitó
entre las criaturas, ¡sea por
siempre tachado de las listas del
Tiempo!

Emile M. Cioran.

5. 1. LOS ROSTROS NUEVOS DE LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XX.

El artista trágico-absurdo del siglo XX ha osado en tomar como forma ontológica de estar-en-el-mundo a la Melancolía, forma que difiere a la de los románticos por el elemento de la *heroicidad*. La Melancolía de los artistas trágicos contemporáneos está constituida por varios rostros nuevos, los cuales han dado origen a nuevas estéticas convulsas fundadas en el absurdo. Estos rostros nuevos guardan, sin embargo, el rasgo sombrío de la Melancolía romántica: el rasgo caro a *Tanatos*.

Los rostros nuevos de la Melancolía tienen nombres, ubicaciones y protagonistas definidos. En la literatura trágica se les puede hallar sin dificultad: Antonin Artaud y su *Teatro de la crueldad*; Jean Paul Sartre y Albert Camus y su *literatura existencialista*; Franz Kafka, Eugéne Ionesco, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu La Rochelle, Franz Kafka, Samuel Beckett, Ernesto Sábato, Roberto Arlt, Pier Paolo Pasolini, y su *literatura del absurdo*; George Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, y su *literatura de la trasgresión*¹¹⁵; Fernando Pessoa, Cesare Pavese, Yukio Mishima, Jacques Vaché, y su *literatura del desgarramiento espiritual*; y finalmente Emile M. Cioran con su *literatura indefinible*.

Estas literaturas forman parte de una segunda generación de la *literatura maldita*, cuya primera generación se gestó en el Romanticismo Trágico. Delirante, irreverente, abundante en sentencias irónicas, saturada de imágenes pesimistas hasta el paroxismo, plagada con profundas disquisiciones de carácter filosófico, tal tipología literaria representa el bosquejo perfecto de la

115. A mi juicio las obras de Bataille, Blanchot y Klossowski pueden ser agrupadas en lo que he denominado *Literatura de la trasgresión*. Estos autores tienen las mismas cosmovisiones con respecto al mal y a la trasgresión. Sus influencias dimanan de la misma fuente: Sade, Nietzsche y Lautréamont.

El grupo conformado por Pavese, Pessoa, Mishima y Vaché, aunque no compartieron la misma geografía y la misma lengua, es más ni siquiera se conocieron entre sí, empero sí compartieron las mismas angustias y desgarramientos espirituales. Por lo que los he agrupado bajo el título de *Literatura del desgarramiento espiritual*.

Con respecto a Emile M. Cioran lo he dejado fuera de cualquier clasificación porque simple y llanamente su obra, considerada aquí como una de las mejores en términos de prosa literaria, es indefinible. Él mismo confesó, en una entrevista sostenida con Fernando Savater, que era un hombre incalificable. Y en todo caso si lo es, debe atenderse a todas las corrientes de pensamiento en las que ha incursionado: el Nihilismo, el Pesimismo, el Existencialismo, el Ateísmo, el Escepticismo, etc. Por estas razones, me he referido a su obra prosística con el término de *Literatura indefinible*.

agonía del espíritu. El lenguaje del que se valen evoca ese canto lastimoso del cisne, *el último canto*, que pretende ser el más hermoso, puesto que es el último.

Los distintos tipos de literatura maldita contemporánea, *so pena* de guardar entre sí diferencias profundas, sin embargo convergen en la misma visión de la realidad y de la existencia humana. La revelación de la Nada, la denuncia del mundo como *vanitas vanitatum* es el punto colindante donde ambas literaturas se entrecruzan.

Aunque parezca contradictorio la palabra poética de la literatura trágica -y maldita- contemporánea ha perdido aquél valor *per se* de la palabra de la tragedia romántica. Ésta se servía del lenguaje desnudo para hacer frente a su Destino, los héroes románticos guardaban confianza en la eficacia de la creación trágica ante la Nada. El arte era una lanza contra la desesperación y el nihilismo, al dirigir las savias del dolor y de la muerte a la consecución de los frutos de la belleza. En el arte trágico del siglo XX se da, por el contrario, la más irreversible de las destrucciones: el lenguaje pierde su valor y su eficacia para hacer frente a la Nada. La literatura maldita de este siglo ha tendido a volatizar las palabras, a sutilizar su contenido, a elevar por una serie de abstracciones superpuestas su significado hasta una zona desvanecida, y a su vez en ellas, de otro lado, el remate de un confuso proceso psicológico consciente o inconsciente, no puede menos de sorprenderse ante el valor sustantivo, ante la plenitud humana que la palabra adquiere en la tragedia romántica. En el romántico la palabra, el grito poético, arrancan la vida a la muerte y el entusiasmo al dolor; para él las obras de arte, aunque representan al vivo la nulidad de las cosas, y no tratando ni representando sino a la muerte, le devuelven -a un alma grande-, al menos momentáneamente, aquella vida que había perdido. En cambio, en el artista trágico-absurdo ni la vida ni la muerte, ni el gozo ni el sufrimiento, conservan la nitidez y frescura que tenían en el artista trágico-heróico: y la palabra, envuelta en las brumas del nihilismo, del pesimismo, el escepticismo, y del absurdo, es el preludio de la Nada, del eterno silencio. No obstante, aún cuando la palabra de la literatura trágica contemporánea haya perdido su valor por sí mismo, sirve al menos para denunciar, *paradójicamente*, la vacuidad ignominiosa del mundo, la Nada fundante del mundo. Lográndolo a través de la desvaloración del lenguaje mismo. De ello resulta que todo gran sistema ideológico -llámese filosófico, sociológico...- figure ante esta visión como una *hilarante especulación*. "¿Cómo se puede ser filósofo? -se pregunta Cioran- ¿Cómo se puede tener el descaro de tratar del tiempo, de la belleza, de Dios y de todo lo demás? El Espíritu se infla y brinca sin vergüenza. Metafísica, poesía -impertinencias de pijo..."¹¹⁶

La palabra desvalorizada de la literatura maldita del XX es un terrible acicate a toda la megalomanía cultural, intelectual... del espíritu. Es una

116. Cioran, Emil M. *Silogismos de la amargura*, 3ª. ed., TusQuets Editores, Barcelona, 1997, p. 36.

deconstrucción total que no pretende edificar nada en absoluto, sino sólo evidenciar la nulidad del conocimiento *humanístico*.

La tenaz desolación de la imagen del hombre, que proyecta la literatura de los escritores trágico-absurdos, nos coloca en una situación bastante incomoda: solos, desnudos, inermes ante el gran circo de la Nada el hombre se desvanece en el polvo de lo que ignora, más aún, es ese polvo que ha dejado de traslucirse en las tardes de estío, ese polvo que le salvaba de vez en vez cuando el puño certero del hastío doblegaba su certeza existencial. Y quien mejor que el escritor *indefinible* para describir este drama:

*Los instantes se siguen los unos a los otros: nada les presta la ilusión de un contenido o la apariencia de una significación... El vacío del corazón ante el vacío del tiempo: dos espejos reflejando cara a cara su ausencia, una misma imagen de nulidad... [...] El aburrimiento es el eco en nosotros del tiempo que se desgarró..., la revelación del vacío, el cese de ese delirio que sostiene —o inventa— la vida... [...] Una pizca de clarividencia nos reduce a nuestra condición primordial: la desnudez; un punto de ironía nos desviste de ese disfraz de esperanzas que nos permiten engañarnos e imaginar la ilusión... [...] El hastío nos revela una eternidad que no es la superación del tiempo, sino su ruina; es el infinito de las almas podridas por la falta de supersticiones... [...] ¿Qué terapéutica emplear contra una enfermedad que no recordamos y cuyas consecuencias influyen en nuestros días? ¿Cómo inventar un remedio a la existencia, cómo concluir esa curación sin fin? Y ¿cómo reponerse del nacimiento? El hastío, esa convalecencia incurable.*¹¹⁷

Cioran supo muy bien rumiar alrededor de la nulidad de la existencia. Observador, digamos <<des-interesado>>, totalmente distanciado de los afanes del mundo torturado por la implacable enajenación, ha trazado con su vehemente pluma de lucidez la decadencia espiritual de la humanidad de fin de siglo. Ante el examen de su lógica irónica el mundo se ha desplomado entre alaridos y risas que no evocan otra cosa que los días de mercado. Y en efecto, el mundo del siglo XX se convirtió en un esperpéntico mercado, donde todo y todos tenían un precio fijado de antemano. La gran mercancía humana desfilaba como en una procesión de mesalinas, procesión en donde Cioran ríe a carcajada abierta, acaso por la hilaridad de semejante espectáculo.

La *indefinibilidad* de la obra prosística del "maldito rumano" —apodado así por sus coetáneos— radica en el hecho de la indefinición misma del autor. Una vez destruida toda metafísica de la ilusión se llega a un punto donde el tiempo se frena, como una suerte de involución. Los días se despojan de su claridad y las horas se transmutan en un funeral despoblado. La *extranjidad* se encarna en el alma, y los sueños se abortan antes del amanecer. En calidad de extranjero Cioran se encuentra fuera de la égida del tiempo en una región reservada a los *desengañados*. Y en ella se reconoce en la futilidad y nulidad de la existencia. "La certeza de no ser más que un accidente me ha acompañado en todas las circunstancias, propicias o contrarias... [...] Nunca me he tomado por un ser. Un no-ciudadano, un marginado, un don nadie que sólo existe por exceso, por la sobreabundancia de su nada."¹¹⁸

117. Cioran, E. M. *Breviario de podredumbre*, 3ª. ed., Taurus Ediciones, Madrid, 1981, pp. 30-31.

118. ———, *Del inconveniente de haber nacido*, Taurus Ediciones, Madrid, 1990, pp. 100 y 158. Bastardillas en el original.

La literatura indefinible debida a Cioran refleja, pues, la revelación esencial de la inanidad, el vacío de las explicaciones y las ilusiones de la realidad. Experiencia desbordante de lucidez que se acompaña con esos pequeños e impenetrables estertores del alma que debilitan la conciencia con la percepción del *horror vacui*. Como configuradora de uno de los nuevos rostros de la Melancolía, la obra de este escritor rumano trasciende los umbrales de toda experiencia asimilable imposibilitando así cualquier definición precisa, siquiera aproximativa. En todo caso, el discurso deconstructor de su obra revela el vacío ontológico sobre el cual pende toda la realidad humana, ficción en la que el hombre pierde completamente su identidad en la diáspora entre la vida y la muerte.

La experiencia de la lucidez fue vivida de manera más dramática por los escritores que conforman el grupo de literatos del *desgarro espiritual*. Erigiéndose como melancólicos irredentos, este grupo sufrió las tensiones más indecibles del espíritu: la soledad, la angustia, la desesperación, el anhelo de infinito, la tristeza y la autodestrucción -concretizada en el suicidio, en los casos de Vaché, Pavese y Mishima-.

El desgarro, como resultado del encuentro -¿acaso descubrimiento?- con el rostro inerte y petrificador de la Nada, es la consecuencia lógica de la espiral del *πατηρος* trágico contemporáneo. La impavidez prometeica de antaño se ha arrinconado ahora en algún recoveco íngrimo del corazón, la desnudez es total. El exilio en sí mismo es la promesa redentora. Sin embargo, la ilusión termina pronto, pues en vez de ofrecer abrigo al alma compungida por el *dolor de la existencia*, el ensimismamiento se transforma en un laberinto oscuro donde se cae sin tocar fondo. La literatura del desgarro es el resultado de la autoinmolación poética llevada a cabo para exorcizar la decadencia espiritual del mundo. Como una especie de *uris mundi*, los poetas integrantes de este grupo literario representan un conducto metafísico para liberar a la humanidad de su purulenta decadencia. Sacrificio simbólico, concentración de las fuerzas negativas del mundo, sufrido en el interior del alma del artista trágico-absurdo. La inanidad del Yo, la gran simulación de la unidad vigorosa de la voluntad, es confirmada a través de la palabra poética que desarticula la gran farsa de la comedia humana. Como *conditio sine qua non* para el desenmascaramiento del circo humano, la destrucción del Yo, como negación de sí mismo, es el punto de partida de esta literatura. No reconocerse en el espejo del mundo, en los rostros ajenos, para poder abrirse a la experiencia de la nulidad existencial. Como mirarse en el espejo y no encontrarse. Experiencia vacía en cuanto desmitificadora de la grandeza del hombre para la emergencia de su *miseria ontológica*, al estilo pascaliano. Probablemente en la conciencia de esa *miseria* radique la valía de la literatura del desgarro espiritual.

La desintegración del Yo, por medio de la negación de sí mismo, es una experiencia constitutiva del absurdo. El *estar demás*, el no tener un derrotero predeterminado sitúa al artista trágico-absurdo fuera del mundo, fuera del

tiempo. Se abre entonces un espacio poético de negatividad pura en donde el poeta desgarrado crea su propio tiempo metafísico, es decir, atemporal – espiritual-, tiempo que no está hecho de instantes encadenados, sino de un solo instante sempiterno en el cual no se puede ser, o más concretamente, se es a través del no-ser. Por ello, no se puede ser nada sino ausencia, como punto intermedio entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser, entre el instante y la eternidad. La experiencia inenarrable, quizás imposible por ser inaprensible e ininteligible a la razón, de la desintegración del Yo y el naufragio entre los océanos del ser y el no-ser, es balbuceada en algunos fragmentos del poema *Tabaquería*, de Fernando Pessoa:

NO SOY nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
A parte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo.
[...] Con el Destino que conduce la carroza de todo por el camino de nada.
Estoy hoy vencido, como si supiese la verdad.
Estoy hoy lúcido, como si estuviese por morir,
Y no tuviese más hermandad con las cosas
Que la de una despedida.
[...] Fallé en todo.
Como no hice ningún propósito, tal vez todo fuese nada.
[...] Yo, que no tengo ninguna certeza, ¿soy más cierto o menos cierto?
No, ni en mí... no creo en mí.¹¹⁹

El cisma del espíritu del poeta absurdo significa un “estar fuera de sí”, pero a la vez un “no estar en ninguna parte”. Ante la torturadora alienación del mundo, el poeta desgarrado se aísla en sí mismo para no sucumbir ante la fatuidad de la realidad y en ese exilio no halla sino una convulsión destructiva: la soledad transfigurada en extrañamiento. El espacio poético de negatividad pura se convierte en infierno. Ni la ironía ni la *megalopsychia* le redimen de su naufragio ontológico: el andar flotando sobre la balsa de la ausencia entre dos aguas; la del ser y la del no-ser, la del instante y la de la eternidad, la de la vida y la de la muerte. La Melancolía significa así el confinamiento entre estas dos dimensiones ontológicas del ser. La prisión del espíritu es la moraleja de la literatura del desgarro. La autoinmolación para exorcizar a la humanidad de su impureza primitiva, contiene en sí misma la semilla del absurdo, pues nada puede corregir el rumbo del itinerario del hombre contemporáneo. La inutilidad de la palabra poética adquiere su aspecto más doloroso: su función exorcizadora se revierte en contra del escritor desgarrado, convirtiéndolo en un desollado vivo atrapado en su espacio que él mismo se ha creado, y el tiempo metafísico del cual ha sido artífice, lo estrangula con la soga del silencio. Entre la desesperación y el espanto de “no estar en ninguna parte” su forma de ser en el no-ser es la de la ausencia, la del extrañamiento.

119. Pessoa, Fernando. *Poemas (Antología)*, 2ª. ed., Editorial Letras Vivas, México, 1998, pp. 145 y 147.

*LIDIA, ignoramos. Somos extranjeros
 Donde quiera que estemos.
 Lidia, ignoramos, somos extranjeros
 Donde quiera que habitemos. Todo es ajeno
 Y no habla nuestro idioma.
 Hagamos de nosotros el retiro
 Donde escondernos, tímidos por el insulto
 Del tumulto del mundo...*¹²⁰

La luz ha sido anegada por la oscuridad de la noche. El ocaso del espíritu se resuelve entre seguir peregrinando en el camino abrupto, despoblado de señalamientos que indiquen su culminación, o quedarse inmóvil al borde del camino. La visión de la muerte es ineluctable, fustiga y carcome la conciencia desgarrada del debilitado artista absurdo. Las manos, en actitud de espera, intentan aprisionar el tiempo que se ha fugado subrepticamente. El rostro transido por la angustia clama por una última tregua. Pero ¿para qué?, si todo, desde esta óptica, resulta inútil en la parafernalia de la existencia. El escritor de la literatura desgarrada está condenado a morir, el exordio de su vida es el de un sentenciado al paredón. Sentencia comunicada en el momento mismo de la experiencia del absurdo. En el caso del poeta italiano Cesare Pavese la sentencia le fue revelada desde la adolescencia. Desde muy joven Pavese se sintió acosado por la idea de la muerte. Sus experiencias más significativas giraron en torno a ella. Escritor atormentado, protagonista de tres rechazos amorosos, fugitivo del tiempo, y cómplice de la soledad, Pavese es el arquetipo del escritor que asiste a la presencia del desgarramiento espiritual del hombre de fin de siglo.

Presagio fulminante, la muerte es el asalto del cielo enardecido. Cielo informe y vacío donde el devenir del poeta se disuelve en la niebla de la incertidumbre. La muerte llama, invita a su festín de almas devoradas por la angustia del *no-ser*, de *no-ser-nada*. El paso inseguro del andar del poeta trágico se debe a la inestabilidad del suelo, el estremecimiento de los pilares que sostienen la vida desemboca en el abismo de la muerte, de la muerte absurda. Pues la transición de lo trágico-heroico a lo trágico-absurdo ha despojado a la muerte de su significación pristina: el acto supremo de la voluntad. Ahora hasta morir resulta un acto absurdo. Morir "¿para qué?", si la vida misma llevaba el estigma de la muerte, *i. e.*, "una muerte en vida". El umbral entre la vida y la muerte se fragmenta por la conciencia que se tiene de ella. La muerte, en todo caso, es mero dato confirmador de la nulidad de la existencia. Cuando se tiene todavía fe en el alimento ilusorio del alma –trabajo, amor...– la muerte es tan sólo un evento lejano. Pero cuando se han aniquilado todas las metafísicas de la ilusión la muerte figura como una realidad inmediata, una realidad que se torna en la sombra del ser. Ello es lo que mueve a Pavese a confesar a su amigo Sturani, en una carta fechada el 4 de febrero de 1926:

¹²⁰. *Ibid.*, p. 197. Subrayado mío.

"Trabaja tú que sabes; por mi parte, se me escapan las ganas cada día más, pero, cuando esté por perderlas del todo, me mataré." ¹²¹

Extraviado en la extraña geografía del desencanto Pavese acude a la palabra poética para recuperar el mito de su infancia. La nostalgia surte en él un poderoso efecto balsámico para paliar su obsesionante idea sobre la muerte. El mundo perdido le hiere en el alma, pues sin duda fue el espacio donde se dieron las vivencias reales que lo alimentaron por siempre. Asombro, imaginación y sensibilidad constituyen su búsqueda del *Dorado*. Empero, la hermandad existente entre Pavese y su obra, para traer al presente el mito, desemboca en el laberinto oscuro de la muerte. La sentencia sería proclamada ineludiblemente.

Aunado al fallido intento por rescatar el mito de su infancia se yuxtapone el triple fracaso amoroso que, seguramente, le condujo al suicidio el 27 de Agosto de 1950. El fundirse en el *misterio del otro* era para el poeta italiano una experiencia imprescindible para el aseguramiento ontológico de su *ser-en-el-mundo*. Porque la penetración del otro, en tanto que misterio, le revelaba su permanencia en el mundo. Una de las anotaciones últimas de su *Diario* nos revela la condena fatal que él mismo se impuso y que no era capaz de soportar: "Uno no se mata por amor a una mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, debilidad, nada. (25 de marzo de 1950)". ¹²² Pavese no pudo enfrentar la desoladora situación hermanada al fracaso amoroso. No obstante, la verdad de la muerte supo transformarla, de manera bellísima, en un símbolo que esclareció la realidad de su cercano fin. Sólo como forma de enunciación de la realidad de la muerte, la poesía de Pavese adquiere vital importancia para la literatura trágica del siglo XX. En *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, uno de sus más hermosos poemas, el misterio asombroso de la realidad de la muerte estremece hasta el grado de la dilección. La imagen de la muerte que se desprende del poema presenta con exactitud la absurdidad de su realidad:

*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos,
esta muerte que nos acompaña
de la mañana a la noche, insomne,
sorda, como remordimiento antiguo
o como vicio absurdo. Tus ojos
serán una palabra vana,
un grito acallado, un silencio.
Así los ves cada mañana
cuando sola sobre ti misma te inclinas
en el espejo. Oh querida esperanza,
también nosotros sabremos ese día
que eres la vida y eres la nada.
Para todos tiene la muerte una mirada.
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.*

121. Citado en MARIA de la LUZ URIBE, Pavese, Editorial Barcanova, Barcelona, 1982, p. 31.

122. Pavese, Cesare. *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, trad. Esther Benítez, Editorial Bruguera, Barcelona, 1980, p. 501.

Será como dejar un vicio,
como ver en el espejo
surgir un rostro muerto,
como escuchar un labio ya sellado.
Al torbellino bajaremos, mudos.¹²³

La literatura del desgarró espiritual confluye en la muerte del espíritu humano. La ruptura sufrida por la experiencia del absurdo no puede tener otro desenlace que el suicidio. Denuncia del lúcido, del hombre dotado con *μεγαλοψιθυε*, proclamada contra la falsedad ignominiosa de la realidad del mundo que hiera la sensibilidad del <<amado del cielo>>. Tanto Vaché, artista surrealista francés, y Mishima, escritor japonés, tuvieron la misma suerte que Pavese. El *pathos* trágico encarnó en ellos y los hermanó para configurar la *weltanschauung* de la literatura del desgarró espiritual. Sus obras, aunque difieran en absoluto, se coligan en los marasmos espirituales paralelos a la experiencia del absurdo. La obra de Mishima, por ejemplo, aparte de ser un diagnóstico de la hipocresía biffrente de la sociedad, evidencia la sed dionisiaca de autodestrucción, debida al desvelamiento de la Maya. La insoportable falsedad del hombre contemporáneo, perdido en las mezquindades del comercio humano: el culto a la esteticidad del cuerpo –acaso pornografía inconsciente–, a los bienes materiales..., es determinante para la patética cosmovisión del artista japonés. El escándalo de su muerte responde a la proporcionalidad del adormecimiento del espíritu contemporáneo, como una vehemente llamada de atención. Sin embargo, es tanto extraña cuanto inesperada era. La gente que lo conocía siquiera imaginaba la maquinación secreta de su suicidio. Porque simulaba excelentemente la *normalidad* del hombre culto. Pero esto era sólo un disfraz para enmascarar su *weltschmerz*. “...La mayoría de los escritores son normales y se portan como perturbados, y, yo que me porto normalmente estoy enfermo del alma.”¹²⁴

La enfermedad del alma –heredada por el Romanticismo Trágico– carcome lentamente el *pathos* del artista, hasta desgarrarlo por completo. El desgarró se objetiva en su obra literaria. En *Confesiones de una máscara* la constante es el deseo consciente de la muerte, aunque la *hibris* sea, como lo sostiene el psiquiatra Juan Antonio Vallejo-Nágera en su excelente estudio titulado *Mishima o el placer de morir*, la homosexualidad vista desde dentro, esto es, analizada por un protagonista que hace lo posible por ocultar sus sentimientos a los demás.

Como una especie de autobiografía velada, *Confesiones* narra la génesis del deseo de supresión: la repulsa hacia sí mismo por la incapacidad de adaptarse a la deformidad del mundo. El espíritu de este genio precoz está imposibilitado para tal adaptación. Son frecuentes los pasajes donde se reiteran las intenciones de morir por medio del suicidio:

123. Pavese, Cesare. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, Editorial Sudamericana, Argentina, 1984, p. 55.

124. Citado en JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁGERA, *Mishima o el placer de morir*, Editorial Planeta, España, 1983, p. 70.

*Me di cuenta de que mi parecer... tenía su origen en que había perdido totalmente las ganas de vivir. Aquella noche, cuando estuve ya en la casa de los suburbios pensé seriamente, por primera vez en la vida, en suicidarme. [...] Quería morir entre desconocidos, sin que nadie me molestara, bajo un cielo sin nubes. [...] Lo que yo quería era un suicidio natural, espontáneo. Quería morir como un zorro todavía poco versado en el arte de la astucia, que pasa confiado por un sendero de montaña, y, a causa de su propia estupidez muere bajo el disparo de un cazador.*¹²⁵

La muerte, conseguida a través del *seppuku* –trágico ceremonial de autoinmolación que en occidente suele ser denominado “hara-kiri”-, consumada el 25 de noviembre de 1970, simbolizó la culminación del desgarró que le aquejó la mayor parte de su vida. La obra de Mishima, Vaché, Pavese y Pessoa constituye, en conjunto, un nuevo rostro de la Melancolía; el de la *Literatura del desgarró espiritual*.

El desenlace del espíritu sirve como detonación de una *revolución metafísica*. La agonía del espíritu da lugar a una *estética del dolor* que intenta penetrar los abismos insondables del ser y la existencia para reivindicar el reino del espíritu. Es aquí donde surge *otro rostro de la Melancolía*. El encauce de la nueva faz de ésta es el *Anti-arte* creado por Antonin Artaud por medio de su *Teatro de la crueldad*. Artaud aniquila las fronteras establecidas entre la verdad y el arte, el pensamiento y el arte, la imaginación y la realidad. El arte debía ser para Artaud una *Unidad integradora del mundo*, la vida misma, asequible sólo por medio de la violencia espiritual. De ahí que su anti-arte sea, ante todo, una fenomenología del sufrimiento, una fisiología del dolor, del desgarró. El argumento que constata este hecho es simple: *sólo el que ha sufrido tiene derecho a hablar*.

El anti-arte revolucionario del artista, o ¿anti-artista?, francés tiene como imperativo cerrar las distancias que separan el arte –y el pensamiento- de la vida –espiritual-. Es imposible para él concebir una obra aislada de la vida. “Donde los otros –asevera Artaud- proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu. [...] No concibo una obra separada de la vida. No quiero la creación separada. Ni concibo separado al espíritu de sí mismo.”¹²⁶ El crear por el crear –el arte por el arte- es una blasfemia al espíritu.

La escisión del espíritu es la savia de la cual se nutre la concepción artaudiana del anti-arte. Por ello, éste es autodestrucción pura. Pero autodestrucción que, paradójicamente, permite penetrar la penumbra que envuelve a la existencia y al ser.

Arte y conciencia se identifican mutuamente en la obra de Artaud. El arte es una metáfora de la conciencia fragmentada, pues el espíritu se escinde a través de la fragmentación inevitable. La misión de este *anti-artista* francés es la de unificar el espíritu, acaso ¿el sueño romántico del Único? En efecto. La unificación del espíritu no puede ser pacífica, pues la fragmentación no ha

¹²⁵ Mishima, Yukio. *Confesiones de una máscara*, Editorial Planeta, Barcelona, 1985, pp. 123 y 180.

¹²⁶ Artaud, Antonin. “El obligo de los limbos”, en *El pesa-nervios*, Visor, Madrid, 1972, p. 38.

estado desprovista de violencia. El anti-arte pretende unificar el espíritu, valiéndose de todas las manifestaciones artísticas, porque la fragmentareidad supone lo diverso. De tal suerte que el anti-arte es totalizante. Artaud piensa que el teatro es donde se coligan todas las manifestaciones artísticas. El teatro emplea una pluralidad de materiales artísticos: palabra, música, cuerpos, decorados, vestuario, luces. Sin embargo, el aspecto totalizador del anti-arte no se da por la simple suma de elementos artísticos. La pretensión del teatro artaudiano es la purga –del teatro–, en cuanto le es ajeno, o resulta fácil. Se prescinde de la palabra, del diálogo escrito, porque aquélla traiciona el silencio del espíritu –lenguaje poético–, según Artaud. Para llevar a cabo la purga, el dramaturgo francés anexa a su teatro formas parateatrales: circo, gimnasio, rituales, oratorio, cabaret, mímica, acrobacia.

Al prescindir de la palabra, como mediadora expresiva del espíritu, el actor debe transformar la conciencia del espíritu –o pensamiento– en movimientos corporales. El cuerpo hablará acerca del espíritu. El actor se convertirá así en un atleta del espíritu y del ser. Para ello se preparará como bailarín, atleta, mimo y acróbata. El teatro se convertirá, en consecuencia, en un espectáculo. Pero no un espectáculo como suele entenderse, sino como lo sostiene Artaud en su *Manifiesto del teatro de la crueldad*: “Mi idea de espectáculo no es la del encanto sensorial, sino *la violencia sensorial*; la noción de belleza nunca aparece en él. Lo espectacular no es algo deseable en sí mismo, sino en cuanto sacude violentamente la conciencia del público.”¹²⁷ La violencia sensorial permite derribar las barreras entre el actor y el público, derribar la *cuarta pared*, aniquilación entre el espacio escénico y los asientos fijos del público. Formalmente el Teatro de la crueldad pretende abolir, por medio de la violencia sensorial, las leyes del decoro teatral que permiten que el público se disocie de sus experiencias. En una dimensión metafísica, el Teatro de la crueldad no se dirige a la razón de los espectadores, ni a sus sentidos, sino a su *existencia total*; su conciencia. El objetivo del teatro artaudiano se asemeja a una operación quirúrgica: el público sufre una operación espiritual en la cual son extirpadas las apariencias cancerosas –debidas al lenguaje– que fragmentan al espíritu. “Y puesto que se trata de una especie de operación quirúrgica, moral y emocional, sobre la conciencia, debe ser necesariamente cruel.”¹²⁸ La crueldad es necesaria para *curar*, al modo nietzscheano, a la cultura de su decadencia espiritual. La concepción teatral de Artaud es un instrumento para medir la inanidad cultural y una acción revolucionaria –o guerrillera– para despertar al público de su estupor inerte. El Teatro cruel pretendió administrar a la cultura una especie de terapia por medio de la violencia sensorial, como una suerte de terapia del shock baudelaireano. Además, pretendió renovar el sentido de la vida unificando el espíritu humano llevándolo a la *metánoia*, i. e. una especie de muerte para renacer en una *existencia total*.

127. Artaud, *Manifiesto del Teatro de la crueldad*, Visor, Madrid, 1972, p. 38.

128. *Ibid.*, p. 58.

El acto cruel no es sino la representación del desgarramiento del espíritu. Alaridos, cabellos crispados, ojos desorbitados, músculos tensos, en suma; una muerte simbolizada. El actor, en escena, exorciza la fragmentación del espíritu. Como un medio catalizador de la corrupción primigenia humana, un chivo expiatorio, como lo formulara Grotowski, el actor artaudiano libera al público de su mal pretendiendo así la unificación del espíritu. Muestra de esto se ofrece en *Heliogábalo o el anarquista coronado* y *Tres piezas cortas*.

Sin embargo, tanto el mal como la fragmentación del espíritu trascienden la energía microcósmica del actor, por lo que éste -¿o debemos decir Artaud?- sucumbe ante la monstruosidad del mal fragmentario y se hunde para siempre en el abismo soberano de la muerte. Artaud naufraga en los océanos de la locura y vivió durante más de diez años en diversos hospitales psiquiátricos hasta su muerte ocurrida el 4 de marzo de 1948.

La Melancolía en el siglo XX también adquirió un rostro de perversidad, de *demonismo*. Como una manera de paliar el ocaso del espíritu el demonismo de algunos artistas absurdos -o mejor aún malditos- contemporáneos dio origen a una nueva literatura que pretendió hacer frente, a través de la transgresión, a la era del vacío. El nuevo, y último, rostro de la Melancolía lo configuró la *Literatura de la Transgresión*.

Los epígonos de esta literatura, que bien podríamos denominar "Literatura del mal", fueron Bataille, Blanchot y Klossowski, todos ellos amigos que debieron a Sade, Nietzsche y Lautréamont sus concepciones en torno a la teología del mal. La obra de estos nuevos *malditos* es el resultado de reflexiones filosóficas, juntamente deshilvanadas y unitarias, rigurosas y divagatorias, emplazadas bajo el signo del azar mucho más que bajo el de la necesidad sistemática. Literatura difícil y escandalosa, aunque de fascinación insidiosa, en cuanto al discurso apologético de la transgresividad del misterio del otro.

La literatura de la Transgresión pretende penetrar los abismos insondables del ser del otro, el *midsein*, para rescatar el elemento humano del espíritu. A través de la transgresión erótica, en el caso de Bataille y Klossowski, y del lenguaje -Blanchot- se revela el aspecto sagrado de la existencia. La transgresión erótica hace asequible a la conciencia lo sagrado-humano. Abrir, penetrar, explorar al *otro* para saber qué es. Como el niño cuando para saber qué es una flor, de qué está hecha, la destruye -la transgrede en su ontología pura- para penetrar su misterio. Así, en la experiencia de la transgresión erótica el *otro* se abre en su existencia real, desplegando ante el transgresor la historia de su espíritu. Las palabras son prescindibles, pues el cuerpo en su eterno movimiento crea un lenguaje poético que invita a descifrarlo con la carne, con el cuerpo a cuerpo, con el tacto trémulo. En la abertura total del ser del otro el transgresor se constituye como *otro*, se apercibe como *otro*. Es, entonces, el otro-espejo, reflejo de él mismo. En la reciprocidad erótica -el otro como factor constitutivo del ser- él se encuentra en el centro del ser, *experiencia interior* traslativa con Dios.

La transgresión erótica supone la aniquilación de las barreras obstaculizantes de la comunicación entre los individuos que participan en el acto erótico. No hay trasmundos, historias secretas ni *realidad*, sino translucidez de lo *real*¹²⁹ del espíritu. Las leyes, reglas sociales... se disuelven gracias al erotismo. Acto de conocimiento puro –conocimiento vía surrealidad de los cuerpos–, donde el *gran otro* lacaniano, destrutturado totalmente de la realidad, se presenta como transustanciación divina, porque se restablece la continuidad de lo real que supone la totalidad del otro. La desnudez, por ejemplo, mienta la translucidez pura. Estoy yo frente al otro, mi vida, mi historia se le presenta al otro sin velos. Ahí recupero la continuidad total de mi ser. En el frente a frente, el cuerpo a cuerpo, se está inerme y por ello exige la máxima fidelidad, porque lo sagrado de mi ser está en manos del otro, y viceversa. El acto erótico lleva a cabo una operación de síntesis: dos historias se funden en una sola para configurar la historia del espíritu, una sola historia. El instante erótico, la agitación del pulso, el estertor del cuerpo, la relajación de la carne constituyen la apertura a la divinidad del otro. Divinidad "...en el sentido de divino, no de Dios, servil creador y médico del hombre, divinidad como la fuerza, el poder, la embriaguez y el arrobó fuera de mí, la alegría... de <<morir por no morir>>..."¹³⁰ Sin embargo, la divinidad, emergida dentro del acto erótico, requiere de una muerte simbolizada en el éxtasis. Como culminación de la apertura de lo divino, el éxtasis evoca una muerte placentera y llena de gozo, es el *muero porque no muero* teresiano. La respiración se dilata, los cuerpos exánimes se distienden simulando cadáveres inertes. Lo divino, así, se funde con la experiencia de la muerte. Ésta conlleva a lo Divino, evocando con esto la experiencia mística teresiana. De esta forma, lo erótico linda con lo místico.

En *El Erotismo* Bataille equipara la experiencia mística con la experiencia erótica, pues aquélla presupone dos tipos de erotismo: el erotismo de los cuerpos y el erotismo del corazón. La experiencia trascendental del erotismo místico comporta ya una referencia que se centra en la muerte como primer principio del erotismo. La tesis batailleiana de que lo erótico sea el acceso directo a lo Divino contiene el resabio romántico del mito del *Unico*, pues para este pensador francés lo Divino consiste en la unión absoluta del *Ser*. Sin embargo, el ascenso a lo Divino se da únicamente a través del mal, es decir la transgresión erótica. Y en esto consiste la *Teología del mal*. Esto se ilustra en su novela *Madame Edwarda*. En ésta, Bataille desarrolla la idea de que Dios es una prostituta. El personaje de esta novela se percató de que en su delirio erótico la prostituta –Madame Edwarda– que ha encontrado en un burdel no es sino Dios. Un Dios que está siempre presente en el acto de transgredir. A esta conclusión llega el personaje de Bataille después de haber realizado un extenso periplo erótico ininteligible para la razón: "Me explico: es vano tratar de hacer ironía cuando digo de Madame Edwarda que ella es DIOS. Pero el que

129. Lo *Real* y la *Realidad* son entendidas en un sentido lacaniano. Lo *Real* es el espacio impenetrable del deseo, sustrato siempre presente del otro. Lo *Real* es la morada del otro. La *Realidad* es el espacio creado, artificiosamente, por el individuo. Ella excluye, completamente, al otro.

130. Bataille, George. *El culpable*, Taurus Ediciones, Madrid, 1974, p. 24.

El silencio, el lenguaje esencial, contradictoriamente, de lo inaprensible, es el único medio que nos aproxima, en cuanto imagen de su imposibilidad, al mundo insondable del espíritu. Y es esto en lo que radica la *tragicidad absurda* de la Literatura blanchotiana de la transgresión. El lenguaje esencial nos confina al intersticio metafísico donde se coquetea con el ser y el no-ser... Modo de ¿estar? indefinible e indeseable donde no hay "...más palabras, ...no más atrás ni adelante, sólo silencio". Experiencia semejante a la del personaje de su novela *Thomas el oscuro*:

*Estaba suspendido sobre aquella tumba glacial. Lo mismo que el hombre que se cuelga, después de haber empujado la banqueta que le servía de apoyo, última orilla, en lugar de sentir el salto que ha dado en el vacío, no siente más que la cuerda que le sostiene, resistiendo hasta el final, aferrado más que nunca, ligado como no lo ha estado jamás a la existencia de la que quisiera liberarse, también él se sentía, en el momento en que se sabía muerto, ausente, completamente ausente de su muerte. [...] El estaba realmente muerto y al mismo tiempo fuera de la realidad de la muerte. Estaba en la muerte misma, privado de la muerte, hombre espantosamente aniquilado, detenido en la nada por su propia imagen... [...] Como quien se despierta vivo en su ataúd, veía con horror la tierra impalpable donde flotaba transformarse en un aire sin aire... [...] Extraño horror el suyo, mientras, franqueando las últimas barreras, aparecía en la estrecha puerta de su sepulcro, no ya resucitado, sino muerto y con la certidumbre de haber sido arrancado a la muerte y a la vida al mismo tiempo.*¹³⁴

El siglo XX fue el escenario mortuario donde el espíritu celebró por última vez su danza acompasada por *el último canto del cisne*. La Melancolía, la agonía del espíritu, y los últimos *amados del cielo* fueron los protagonistas de esta tragedia.

Ahora en nuestra era ya no queda rastro alguno de la Melancolía heroica, siquiera de la Melancolía absurda. Los rostros bajo los cuales se presentó -el configurado por el *absurdo*, el *existencialismo*, el *Teatro de la crueldad*, el *desgarro espiritual*, y el de la *transgresión*- en el XX, fueron quizás el desenlace del Yo y la disolución del espíritu.

La Melancolía del Romanticismo Trágico, encarnada en el *pathos* trágico-heroico, pervivió en el siglo XX bajo nuevas fisonomías que tuvieron como forma ontológica lo trágico-absurdo. Empero, los rostros nuevos que se delinearon a tenor del *πατηρος* del Romanticismo Trágico, tuvieron, en tanto herederos de este romanticismo, la misma consecuencia lógica de su espiral por haber osado en <<amar y vivir como un Dios>>, i. e.: la autodestrucción del Yo. Tal como Nietzsche lo había vaticinado: "Se paga caro el precio de ser inmortal; se muere más de una vez en vida. Hay algo que yo llamaré *el rencor de la grandeza*: toda cosa grande, obra, acción, una vez realizada, se vuelve infaliblemente contra su autor. [...] Eso es lo que aplasta." ¹³⁵

134. Blanchot, M. *Thomas el oscuro*, Pre-Textos, España, 1982, pp. 29-30.

135. Citado en PIERRE KLOSSOWSKI, *op. cit.*, p. 146

CONCLUSIÓN

El Romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX configuró una nueva cosmovisión de la existencia que representó un hito en la historia de la humanidad. Esa cosmovisión fue originada por el apercebimiento, de algunos artistas pertenecientes a aquella época, de la eterna contradicción —entendida aquí como dialéctica— inherente a la naturaleza del hombre.

La perfecta simbolización de la contradicción de la naturaleza humana se dio en las figuras teogónicas griegas de *Eros* y *Tanatos*, concebidos aquí no en su carácter divino o religioso, sino como impulsos estrictamente humanos gestados por una conciencia artístico-poética que caracterizó al espíritu romántico. La teogonía básica de la lírica del Romanticismo, que se funda en la confrontación entre ambas figuras míticas, nos brinda una fiel imagen del combate interno que se lleva a cabo en el alma del hombre romántico: *el anhelo de lo divino y la desgarrada percepción de su imposibilidad; la búsqueda de lo Universal y el sentimiento de lo fragmentario*. En esto consiste la dialéctica de la naturaleza humana.

Vivida desde dentro, la contradicción crea el mito del *Héroe* y el *Unico*, donde el primero es representado por el artista romántico y su anhelo de lo divino, y el segundo; por lo Universal, el Infinito como unidad totalizante. Este mito, encarnado en la figura del romántico, desembocó en una nueva forma de existencia artística, una nueva forma de *ser en el mundo: la Melancolía*.

Como estructura ontológica —*existenciaría*— la Melancolía confirió al artista un *poder ser en el mundo* que constituyó la exaltación de la subjetividad y la crítica del rumbo adquirido, ulteriormente, por la civilización occidental. Este fenómeno ontológico se basó en la dialéctica primigenia del ser humano, nutriéndose de la savia de la contradicción. Por esta razón, la Melancolía que se originó en el Romanticismo tuvo un aspecto rigurosamente trágico, pues al estar fundada en aquella dialéctica, *i. e.* la contradicción entre el anhelo de lo divino y la tremebunda percepción de su imposibilidad, la existencia romántica osciló entre la grandeza y miseria del hombre, entre la luz y la oscuridad. De esta manera, el Romanticismo al cual nos referimos es aquí concebido como una concepción trágica del hombre moderno, es, pues, un *Romanticismo Trágico*. En éste se configuró una visión de lo romántico como una poética esencialmente heroico-trágica en la cual se creó una forma peculiar de *ser en el mundo*.

Esta forma de existencia delineó una sensibilidad hasta entonces nunca vista, donde las experiencias cruzan el límite de lo posible, el límite de lo real y lo imaginario. La vida romántica, entonces, producto del desbordamiento de la pasión, fue una incesante búsqueda de la *flor azul*, mito que representa la concretización del horizonte onírico. Sin embargo, el *modus vivendi* del artista romántico siempre fue el de la contradicción absoluta, la osadía de emular a los dioses siendo tan sólo un mendigo. La existencia trágica lidió con los impulsos virulentos provenientes de las zonas insondables del inconsciente.

La nueva sensibilidad que trajo consigo la Melancolía del Romanticismo Trágico dio vida a una estética inflamada por el dolor del alma que se debate entre la sed del Infinito y su completa insaciabilidad, entre la tensión de la vida y la muerte. La estética romántica, que tiene como base la prístina dialéctica de la naturaleza humana, concilió de modo insuperable los dos principios antagónicos de la existencia: *Eros* –como afirmación eterna de la vida a través de la creación- y *Tanatos* –como terrible aniquilación-, por medio de un arte heteróclito e iconoclasta. Esta concepción estética fundió en el arte los impulsos primitivos del hombre, logrando así una unidad integradora del mundo. De esta suerte, los mundos elucubrados por Platón –el mundo de las ideas y el mundo de las apariencias-, por un lado, y los mundos concebidos por Kant –el mundo nouménico y el mundo fenoménico-, por otro, quedaron sintetizados en la estética romántica. La vida y la muerte, la luz y la sombra, la belleza y lo grotesco formaron una nueva visión del mundo, la cual es esencialmente trágica porque tiene a la base la dialéctica inmanente a la existencia. La creación romántica versa en torno al ciclo de la muerte en la vida, reclamada por el artista en la culminación de su sentir y como intento de cristalización del existir, y la vida en la muerte que el héroe romántico experimenta de manera dialéctica, es decir gozosa y dolorosamente.

La experiencia estética, que se da ante todo como celebración, fue la esencia de la cosmovisión romántico-trágica del hombre moderno: el Yo que se agiganta en un supremo esfuerzo de desafío y que, por su misma audacia, logra el aseguramiento de la identidad e independencia del espíritu del artista. Empero, tal aseguramiento, que encumbra al alma hasta las cotas más elevadas donde el hombre se supera a sí mismo para ser *humano, demasiado humano* –quizás un *alter deus*-, tuvo como fatídica consecuencia el aniquilamiento absoluto del héroe que intentó *vivir y amar como un dios*. Todas las sendas que conforman el itinerario romántico conducen, ineluctablemente, al impasse donde el alma divaga en medio de una oscuridad intolerable hasta la dolorosa extinción. Y es este el resultado de todo intento de vislumbrar un mundo donde la condición mortal es superada a través del abrazo del Infinito, y donde la belleza y el Ser tienen su suprema morada. El *rencor de la grandeza* fue el desenlace de la existencia romántica.

La enérgica voluntad, para arrostrar al destino, del hombre sensible de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se perdió en las espesuras de nuestro siglo. El denuedo de aquellos artistas ha perdido hoy,

dolorosamente, su valor real en el mundo del *hombre sin atributos*. El poder de la conciencia poética para hacer frente a la disgregación de la identidad del Yo, ha perdido su eficacia ante la era de la técnica de la humanidad posmoderna, la cual reproduce infatigablemente la barbarie y la miseria del hombre contemporáneo.

El siglo del *hombre sin atributos* está ausente del vitalismo romántico, aquel vitalismo que, pese a la adversidad del destino, recurría a la infalible alquimia de la acción apasionada. Ahora en nuestra era la indiferencia, que deviene inacción, aniquila todo intento de buscar la *flor azul*.

No obstante, la recuperación de la cosmovisión del Romanticismo Trágico permitiría reivindicar los paraísos oníricos olvidados por la barbarie del hombre sin atributos, por medio de la contemplación estética dialéctica. También posibilitaría la recuperación del aplomo y la energía peregrina del romántico para transitar el derrotero del *Ser* y así instaurar el carácter humano, perdido completamente en nuestro siglo, del hombre de principios de siglo. La búsqueda de la *flor azul*, ideal sustancial que alimenta al hombre dotado de *megalopsichya* –entendida ahora como una acrecentada sensibilidad–, tal vez sea el nuevo mito que oriente la capacidad lúdica del hombre para la superación de sí mismo, en un sentido estrictamente interno.

No es, pues, el anhelo de mundos trascendentes o metafísicas de la ilusión el hecho de recuperar la *weltanschauung* romántica, sino la restauración de la *afirmación eterna de la vida*, el elemento heroico para enfrentar la adversidad del Destino. Frente a la atomización y nihilismo contemporáneos la conciencia artística trágica parece ser, verdaderamente, la única en poder combatir el vértigo desconciador de nuestro tiempo. La fragmentación de la identidad del Yo sería frenada por el movimiento centripeto de la estética del Romanticismo Trágico, pues su capacidad integradora obstaculizaría la escisión de la conciencia del hombre posmoderno.

La función sagrada de la poética del romanticismo estaría dirigida a un solo fin que, sin embargo, está más allá de lo indefinible: la autocreación dolorosa-gozosa del Yo, dique indestructible para soportar los embates de la nulidad del siglo XIX. No es que se construyan nuevos ídolos, sino que se trata de desterrar el nihilismo infundado y la desesperanza de la generación perdida, a través de la celebración estética. Celebración que confirma la voluntad del hombre para saciar el deseo de lo infinito y el anhelo divino, concebido como *ananke*, del hombre sensible.

Sólo la cosmovisión romántica, manifestada en la estética –como actitud teórica de la dialéctica de la naturaleza humana– podrán encumbrar al hombre sensible para intentar denodadamente *vivir y amar como un dios*.

EPILOGO

*Caminaré desnudo en este yermo
buscando lo imposible,
los ojos misteriosos de la ausencia.
Con la esperanza hundida entre los sueños,
con las manos extendidas para negar el tiempo,
con el silencio esparcido en el olvido...
caminaré creando el infinito.
Y moriré contemplando el cielo agonizante,
soñando el final de mi Destino,
escuchando el lamento de los dioses...*

LÁMINAS



(I) Titulo: Rocas cretáceas en Rügen (1818)
Autor: Caspar David Friedrich.



(I) **Titulo:** Bote atrapado entre bloques de hielo
Autor: Carl Gustav Carus.



(III) Titulo: Abadía en el encinar (1809-1810)
Autor: Caspar David Friedrich.



**(IV) Título: La Cruz en las montañas (1808).
Autor: Caspar David Friedrich.**



**(V) Titulo: El vagabundo sobre un mar de niebla
Autor: Caspar David Friedrich.**



**(VI) Titulo: Tormenta de Nieve (1842).
Autor: William Turner.**



**(VII) Titulo: La Balsa de la Medusa (1818-1819).
Autor. Theodore Géricault.**



(VIII) Título: Monje en la orilla del mar (1818).

Autor: Caspar David Friedrich.



**(IX) Título: La Señora Bacheth (1784).
Autor: Henry Fuseli.**



**(X) Título: La Pesadilla (1781).
Autor: Henry Fuseli.**



**(XI) Titulo: El aquelarre de las brujas,
(perteneiente a la serie de *Los Caprichos*.)
Autor: Francisco de Goya.**



(XII) Título: Los grandes hechos—Contra el muerto (1810),
lámina 39 de *Los desastres de la Guerra*.
Autor: Francisco de Goya.



(XIII) Título: Lámina 18 (1815-1824) de la serie *Los Disparates*.

Autor: Francisco de Goya.



(XIV) Titulo: La cabra (1820-1823), (perteneciente a la serie de las *Pinturas Negras*.)

Autor: Francisco de Goya.



(XV) Titulo: El Coloso (1808-12)
Autor: Francisco de Goya.



**(XVI) Titulo: Saturno, (perteneciente a la serie de
Pinturas Negras.)**
Autor: Francisco de Goya



(XVII) Titulo: Asmodea (1820-1823), (perteneciente a la serie de las *Pinturas Negras*.)
Autor: Francisco de Goya.

APÉNDICE BIOGRÁFICO

CHARLES BAUDELAIRE

1821. Nace en París el 9 de Abril.

Su infancia y su adolescencia fueron bastante infelices, pues su padre murió cuando el pequeño Charles tenía tan sólo seis años. Su madre, mujer ambiciosa, se volvió a casar y Charles, que odiaba a su padrastro, nunca se lo perdonó.

1841. Con el propósito de poner freno a su carrera literaria, sus padres lo enviaron a la India. Pero abandonó el barco y regresó a París en 1842. Decide vivir lejos de su madre y comienza a escribir, con el fin de solucionar sus problemas económicos, críticas en la prensa nacional.

1845-1846. Aparecen las primeras publicaciones importantes. Éstas eran dos cuadernillos de crítica de arte: *Los cánones*.

1848. Llega su éxito literario con la traducción del escritor estadounidense Edgar Allan Poe.

1857. Aparece una recopilación de poemas, escritos entre 1842 y este año, bajo el título *Las flores del mal*. Debido al carácter inmoral de los poemas se le acusa de atentar contra la moral pública. La obra será censurada por largo tiempo. También en ese año se publican sus *Diarios íntimos cohetes y Mi corazón al desnudo*.

1860. Son frecuentes las demostraciones de su misantropía. Frecuenta los prostíbulos de la época.

Se publica el estudio autoanalítico basado en sus propias experiencias e inspirado en las *Confesiones de un fumador de opio*, del escritor británico Thomas de Quincey, *Los paraísos artificiales*.

1864-1866. El poeta se traslada a Bélgica.

1867. Aquejado de una parálisis, Baudelaire regresa a París, donde tras una larga agonía, acompañada de una feroz melancolía, muere el 31 de Agosto. Después de su muerte se publican los *Pequeños poemas en prosa* y el *Spleen en París*.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770. Nace en la ciudad de Bonn, a orillas del Rin, el 16 de Diciembre. Sus padres eran Johann van Beethoven y María Magdalena Kehwerich.

1777. Es educado por los profesores Tobías Pfeiffer, Van den Enden y Christian Neefe. Estudia los clásicos de la literatura y música. En ese año su padre, músico mediocre de la Corte, organiza para él un concierto en Colonia, con el objetivo de convertir al niño en un segundo Mozart.

1780. A los diez años compone sus *Nueve variaciones* sobre una marcha de Dressler, primera obra de Beethoven de la que se posee noticia.

1784. Su profesor Neefe le consigue un puesto de clavecinista en el Teatro de la Corte y lo estimula para que publique en Mannheim sus *Variaciones*.

1787. Por consejo de su amigo Franz Negeler, decide visitar Viena, paraíso artístico musical. En la primavera de ese año, contando con diez y siete años, conoce a Mozart quien le escucha improvisar una pieza y le vaticina un futuro exitoso. El 17 de julio abandona Viena para ver morir a su madre. Esta experiencia derrumba el mundo de Beethoven y lo sume en una profunda melancolía. Su padre se entrega a la bebida y es despedido de la Corte. Poco después le es confiada la educación a Ludwig de la hija menor, de la cual se enamorará más tarde, de la viuda Von Breuning.

1792. Haydn visita Bonn y conoce a Beethoven quedando profundamente impresionado por su obra. Por tal razón, le pide que lo acompañe a Viena para estudiar con él. El 2 de noviembre Beethoven parte de Bonn. Antes de partir recibe dos trágicas noticias: la muerte de su padre y la muerte de Wolfgang A. Mozart.

1795. Conciertos públicos en Viena con música de él, Mozart, e, incluso, improvisando.

1796. Conquista con su música la capital austriaca. Adquiere desde entonces el aspecto desaliñado que le caracterizará hasta su muerte. Su éxito quedará oscurecido por un hecho que repercutiría negativamente en él y en su obra de los años siguientes. El calor en Viena era insoportable; buscando alivio, Beethoven abrió de par en par las ventanas de su casa y se sentó en medio de la corriente de aire. El resultado fue una enfermedad que le llevó a la sordera absoluta en cuatro años. Sin embargo, su espíritu tenaz lo espoléó para componer ese año un *Concierto para piano*, varias *sonatas* y la *Cantata Adelaida*; estrenada en la Ópera de Viena, interpretada por Magdalena Wilmann, de quien se siente enamorado. Ésta lo rechaza por su aspecto desaliñado y su carácter locuaz. El retraimiento de Beethoven aumenta por ese hecho.

1799. Compone su *Primera Sinfonía*.

1800. Escribe *Prometeo* y su *Tercer concierto*.

1802. Su sordera es absoluta, se acentúa la enteritis crónica que padece y sufre continuas molestias en sus ojos. Su carácter se vuelve más melancólico. Empero, se enamora de una muchacha de diez y seis años; Giulietta Guicciardi, a la que dedica su sublime *Sonata Claro de luna*. Pero seis meses más tarde se entera de que Giulietta se ha casado. Su ánimo, entonces, se reciente a tal grado que llega a pensar en el suicidio. Escribe el *Testamento de Heiligenstadt*, testimonio de su marasmo espiritual.

1804. Compone en completa exaltación su *Tercera sinfonía*: dedicada a Napoleón, pero al enterarse de que éste se había proclamado emperador, cambia la dedicatoria y la titula *Sinfonía Heroica... compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre*. Compone también la *Sonata Apassionata*.

1805. Escribe la ópera *Fidelio*, obteniendo ésta un rotundo fracaso. Compone la *Quinta* y *Sexta sinfonías*. Frecuenta a Josefina von Brunswick, viuda con hijos, que logra captar la pasión del compositor. Sus ingresos comienzan a decrecer y su odio por Viena aumenta. Vive en la miseria.

1808. Escribe la *Sinfonía Pastoral*.

1809. Compone, gracias a un acuerdo convenido por María Erdurdy, bajo el pedido del Archiduque Rodolfo y los Príncipes Lobkowitz y Kinsky el *Concierto Emperador*. Se siente enamorado de María, pero ésta lo rechaza. Conoce, después, a Teresa Malfatti, veinte años más joven que él, quien lo deja para casarse con el Barón de Drondick. Sufre entonces una profunda depresión. Ese año conoce, gracias a Bettina Brentano, a Goethe.

1812. En este año Beethoven compone la *Séptima y Octava sinfonías*, a pesar de encontrarse gravemente enfermo. De nueva cuenta se reúne con Goethe, pero esta vez el encuentro es tormentoso. Discuten con pasión y Ludwig se marcha. Se siente solo, hundido, aislado. La última mujer que conoció, la cantante Amelia Sebald, se ha casado.

1813. El éxito retorna, tras el fracaso de *Fidelio*, con el estreno de su *Batalla de Victoria*. Sin embargo, la idea del suicidio le vuelve a rondar.

1815. El 15 de noviembre fallece su hermano Karl.

1822. Su obra *Fidelio*, en una nueva versión, se estrena y obtiene gran aceptación por parte del público. Compone su *Novena Sinfonía*, que será terminada hasta 1824: *Oda a la alegría*, musicalización de la obra de Schiller: *Oda a la alegría*.

Sufre conjuntivitis crónica. El esfuerzo que la ha producido la composición de la *Novena sinfonía*, lo han dejado tan extenuado que sólo compone tres cuartetos, alguna pequeña obra y la celeberrima *Misa Solemne*. Sus dolencias le impiden seguir y se traslada a Baden.

1827. Se traslada a Viena, en donde, durante el regreso, la humedad del carruaje le produce una congestión pulmonar. En medio de la soledad y pobreza sus dos amigos, Schindlery y Esteban von Breuning, le procuran cuidados. Los trastorno pulmonares y digestivos se complican con los de orden circulatorio. En estas condiciones Beethoven esboza la *Décima sinfonía*.

El 23 de marzo redacta su testamento, dejando como heredero universal a su sobrino Karl. Su agonía se prolonga hasta el día 26, del mismo mes. A las cinco y cuarto de la tarde, en medio de una tormenta, Beethoven, delirando, alza un puño hacia el cielo y deja de existir.

GEORGE GORDON BYRON (LORD)

1788. El 22 de enero nace en Londres. Años más tarde estudia en el colegio de Harrow y en la Universidad de Cambridge.

1798. Al morir su tío abuelo William, quinto barón Byron, heredó el título y las propiedades.

1807. Se publica su libro de poemas *Horas de ocio*.

1808. Una crítica adversa a sus poemas aparecida en el *Edinburgh Review*, provocó su réplica en verso titulada *Bardos ingleses y críticos escoceses*. Ese mismo año ocupó un escaño en la Cámara de los Lores y emprendió un viaje de dos años por España, Portugal y Grecia.

1812. Se publicaron los dos primeros cantos de *Childe Harold*. Este poema que narra sus viajes por Europa, lo llevó a la fama.

1813. Escribe sus poemas narrativos *El infiel* y *La novia de Abydos*.

1814. Aparecen *El corsario* y *Lara*.

1815. Se casa con Anna Isabella Milbanke, quien, tras de dar a luz a la única hija legítima del poeta, Augusta Ada, lo abandonó. En ese año publicó *Melodías hebreas*.

1816. Byron acuerda la separación legal de su esposa. Los rumores sobre las relaciones incestuosas con su hermanastra Augusta y las dudas sobre su equilibrio psíquico condenaron al poeta al ostracismo social y espiritual. Afectado por una profunda melancolía, Byron abandona Inglaterra para nunca volver. A partir de aquí su carácter irónico y colérico se acentúa, originándole una virulenta misantropía.

Viaja a Génova en donde vive con los Shelley y Claire Clairmont. En esta época escribe el tercer canto de *Childe Harold* y el poema narrativo *El prisionero de Chillon*.

1816-1819. Establece su residencia en Venecia, donde escribió el drama en verso *Manfred*, que originó su correspondencia con Goethe, los dos primeros cantos de *Don Juan* (1818-1819) y el cuarto y último canto de *Childe Harold* (1818). También escribió allí el poema satírico *Beppo* (1818). Durante dos años viajó por Italia hasta que en 1821 se instaló en Pisa. Allí escribió los dramas en verso *Calin* y *Sardanápalo* y los poemas narrativos *Mazeppa* y *La isla*.

1822. Adopta el nombre de Noel para recibir una herencia de su suegra. Funda la revista *The Liberal* con los poetas Percy Bysshe Shelley y Leigh Hunt.

1823. Al enterarse de las noticias de la rebelión de los griegos en contra de los turcos, haciendo caso omiso de su débil condición física, pero atendiendo a su desilusión y hastío extremos, se une a los insurgentes en julio en Missolonghi. No sólo reclutó un regimiento para la causa de la guerra de la Independencia de Grecia sino que contribuyó con grandes sumas de dinero.

1824. Los griegos lo nombran comandante en jefe de sus fuerzas en enero. Tres meses después, sin participar en ningún combate importante, muere de fiebre en Missolonghi.

CARL GUSTAV CARUS

1789. Nace en enero, en la ciudad alemana de Leipzig.

1804. Estudia en la Academia de dibujo de Oeser, con el profesor Johann Veit von Carolsfeld.

1809. Estudia filosofía y medicina en la Universidad de Leipzig.

1811. Obtiene el título de doctor en Filosofía, así como el de doctor en Medicina.

1814. Ejerce como profesor de obstetricia y director de maternidad de la facultad de Medicina y cirugía de Dresde.

1816. Esta año celebra su primera exposición de pintura en la Academia de la capital de Sajonia. Tiempo después traba amistad con Caspar David Friedrich.

1817. Entre este año y 1823, bajo la inspiración de Friedrich, pinta numerosos paisajes con motivos románticos: costas de la noche, túmulos funerarios, ruinas y cementerios. Pinta su celebre *Nocturno en Rügen*.

1819. Realiza viajes a las montañas de Rügen.

- 1820. Viaja a pie a los lugares montañosos de Riesengebirge.
- 1821. Visita Suiza e Italia. Conoce a Goethe, con quien entabla una larga amistad. El influjo del literato alemán se percibe en las obras de este período, tales como *Paseo en barca por el Elba*.
- 1828. Viaja a Italia en calidad de consejero médico del príncipe de Sajonia Federico Augusto.
- 1831. Se publican sus *Nueve cartas sobre la pintura y el paisaje*.
- 1841. Vuelve a la península mediterránea.
- 1844. Viaja a Escocia e Inglaterra.
- 1850. Publica un *Tratado de psicología*.
- 1855. Aparece su *Tratado sobre Goethe*.
- 1869. Fallece en junio.

FRANCOIS-AUGUSTE RENÉ VIZCONDE DE CHATEAUBRIAND

- 1768. Nace el cuatro de septiembre en Saint-Malo, Bretaña.
- 1786. Entra al ejército francés y se instala en París durante los primeros años de la Revolución Francesa.
- 1791. Después de haberse negado a unirse con los Revolucionarios Radicales, se traslada a Estados Unidos de Norteamérica, con la intención de buscar el paso del Noroeste.
- 1792. Tras el fracaso de su travesía regresa a Francia sumido en una gran depresión y se une a la lucha con la *Armée des émigrés*.
- 1793. Herido y enfermo, huye a Inglaterra en donde no encuentra más que soledad y melancolía.
- 1797. Comienza la redacción de *Ensayo sobre las Revoluciones*.
- 1800. Vuelve a Francia bajo un nombre falso y obtiene la ayuda de Napoleón, quien le otorga un cargo diplomático.
- 1801. Publica el relato épico indígena *Atala*.
- 1802. Su melancolía se agrava por un rechazo amoroso y escribe la novela autobiográfica, la cual dará inicio a los personajes románticos arquetípicos: *René*. Se publica el famoso texto apologético del cristianismo: *El genio del cristianismo*.
- 1804. Dimite al cargo de diplomático y se vuelve contra Napoleón. La misantropía aflora.
- 1809. Aparece la novela *Los mártires*.
- 1811. Su nomadismo romántico se refleja en la novela de viaje *Itinerario de París a Jerusalem*.
- 1815. Después de la restauración de los Borbones fue nombrado ministro en Francia.
- 1822. Es nombrado embajador en Gran Bretaña.
- 1823-1824. Le es otorgado el cargo de ministro de asuntos exteriores.
- 1848. A inicios de año redacta, con la intención de publicarlo, sus *Memorias de ultratumba*, que aparecerá dos años después de su muerte. Chateaubriand muere el cuatro de julio en París.

FRÉDÉRIC CHOPIN

1810. Nace el primero de marzo en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, Polonia. Hijo de padre francés y madre polaca.

1814. Comienza a estudiar piano. Aprende la técnica del instrumento prácticamente de forma autodidacta. Su padre trata de conseguirle una beca para ir a estudiar a París, beca que será negada más de una vez.

1817. Publica su primera obra. Se gradúa con honores del Conservatorio.

1829. Se traslada a Viena, en donde permanece cerca de dos años, y debuta con un recital en el que incluyó obras suyas entre las que destacan las *Variaciones, opus 2* y el *Rondó Krakowiak, opus 14*.

1830. Interpreta en la capital polaca su *Concierto para piano en mi menor*. Durante los meses de invasión de Varsovia por los rusos, Chopin compone los magistrales *Estudios opus 10* y *La balada en sol menor*.

1831. Viaja a París, en donde decide residir. Se convierte en un prestigioso profesor, pianista y compositor.

1836. Conoce a la escritora francesa George Sand y se enamora profundamente de ella.

1837. Inicia una relación amoroso-tormentosa con Sand.

1839. Cae enfermo de tuberculosis, dolencia que lo acompañará por el resto de su vida.

1847. Rompe con George Sand. A partir de aquí Chopin sufrirá de una desgarradora melancolía. después de la separación el compositor polaco compone, bajo los profundos abatimientos espirituales, los sublimes *24 preludios y nocturnos, opus 28*.

1849. Víctima de tuberculosis, Chopin muere en París.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

1774. Nace el 5 de septiembre en Greifswald, Mecklemburgo-Pomerania Occidental, Alemania. Hijo de un fabricante de jabones Adolph Gottlieb Friedrich. Su madre, una mujer sencilla, Sophie Dorotea Bechly.

1790. Comienza a estudiar las técnicas del dibujo y el color como pupilo de Johann Gottfried Quistorp, profesor de dibujo en la Universidad de Greifswald. Fue Quistorp quien acostumbró al joven pintor a recorrer a pie los lugares de la ciudad y le descubrió numerosos lugares, entre ellos Eldenay y la Isla de Rügen.

1794. Estudia en la Academia de Artes de Copenhague, hasta 1798.

1798. Se establece en Dresde, donde formó parte de un círculo literario y artístico imbuido de los ideales del movimiento romántico.

1799. Conoce a Novalis, Friedrich Schelling, Ficthe, los hermanos Schlegel y a Ludwig Tieck.

1800. Trabaja en algunas de sus pinturas: *El mar de hielo*, *El naufragio ártico*, entre otras.

1805. Animado por Goethe envía dos sepias a la exposición "Amigos del arte de Weimar". Goethe le concede un premio por sus obras.

1807. Comienza a pintar al óleo; dos de sus primeros lienzos son: *La cruz de las montañas* y *Niebla*. Un hecho traumático, que marcaría al sensible pintor para toda su vida, fue la muerte de su hermano Johann, un año menor que él. Habiendo caído Friedrich al agua al volcar una pequeña embarcación en la que navegaban, Johann se lanzó a salvarlo, pereciendo en el mismo intento ante los ojos de Caspar. Poco tiempo después, Friedrich inicia sus numerosos viajes por los paisajes de Alemania.

1808. Exhibe una de sus obras más polémicas: *La cruz en las montañas*.

1809. Aparece el cuadro magistral *El monje mirando el mar*.

1810. Trabaja en la obra *Pedazo de mar a la luz de la luna y Noche a la luz de la luna en el golfo de salerno*. Exhibe sus pinturas "Abadía con el roble" y "Abadía en el encinar".

1811. Viaja a pie por las montañas del Harz.

1815. Pinta *Vista del mar desde la ribera*.

1816. Aparece el cuadro *Barco en alta mar*. Es nombrado miembro de la Academia de Dresde.

1818. Pinta *Dos hombres contemplando la luna*. Exhibe en la Gemaldegalerie el excepcional cuadro *El vagabundo sobre el mar de niebla* y *las Rocas cretáceas en Rügen*.

1819. Contrae matrimonio con Caroline Bommer, muchacha de diecinueve años menor que él.

1821. Crea la nostálgica *Aurora en Riesengebirge* y la *Mañana*. Termina el magistral *Monje en la orilla del mar*.

1822. Pinta el gran cuadro *El árbol de cuervos* y *La mujer en la ventana*.

1823. Pinta el cortejo mortuario *Cementerio del monasterio*.

1824. Crea un paisaje nórdico: *Atardecer*. A mediados de este año padece una enfermedad grave, de la que no sólo no se recuperó sino que, dos años más tarde, se agravó.

1825-1836. Trabaja en una variedad de obras: *Invierno*, *El templo de Juno en Agrigento*, *Tumba de Ulrich von Hutten*, *Ruinas de El Jena*, etc. En 1827, debido a la enfermedad, los cuadros de Caspar adquieren un carácter melancólico. A la enfermedad corporal se le une la obsesión de la enfermedad mental, a la cual sucumbirá más tarde, y de la infidelidad de su mujer. En 1830 publica sus "Obras sobre la contemplación de una colección de pinturas". En junio de 1835 padece un ataque de apoplejía, que le deja inmóvil.

1837-1840. Sintiéndose solo y desesperanzado trabaja en sus últimos cuadros: *Muchacho durmiendo frente a una tumba*; y *Lechuza sobre la cruz de una tumba*. El siete de mayo muere, en Dresde, Caspar David Friedrich a causa de una perturbación mental.

ISIDORE LUCIEN DUCASSE (CONDE DE LAUTRÈAMONT)

1846. Nace el cuatro de abril en Montevideo. Sus padres son Francois Ducasse, canciller delegado, y su madre, Célestine Jacqueline Davezac.

1860. Isidore Ducasse es alumno en el Liceo Imperial de Tarbes hasta 1862.

1863. Inicia estudios en el Liceo Imperial de Pau. Comienza la redacción de los *Cantos*. Normalmente está triste, silencioso y ensimismado.

1867. Viaja a París y se hospeda en el hotel situado en el número 23 de la calle Notre-Dame-des-Victoires. Escribe durante la noche, después de haber tocado el piano frenéticamente. Termina la redacción de los *Cantos de Maldoror*, firmados con el seudónimo Conde de Lautréamont.

1869. Publica el nueve de noviembre el *Canto I de Maldoror*. En enero se traslada al número 32 de la calle Faubourg-Montmartre. Publica los *Cantos de Maldoror* (I al VI).

1870. Termina sus *Poesías*. El 24 noviembre, teniendo tan sólo veinticuatro años, en su domicilio de fg.-Montmartre, muere Isidore Ducasse. Las causas de su muerte no son conocidas, al no estar registradas en el acta de defunción.

El 25 de noviembre es inhumado en el cementerio norte y colocado en una sepultura temporal del departamento 35. Después, el cuerpo es transferido el 20 de enero de 1871 al departamento 49, en donde, a su vez, será trasladado en 1890, vertiéndose entonces los restos al osario de Patin. La desaparición de Isidore Ducasse será completa, sin dejar otras memorias que las de los *Cantos de Maldoror*.

JOHANN HEINRICH FÜSSL (HENRY FUSELI)

1741. Nace en Zürich, Suiza. Hijo del pintor del retrato, Johann Caspar Füssli.

1765. Estudia historia del arte, y toma cursos de pintura. Se traslada a Londres por sugerencia del Embajador británico en Berlín que había sido impresionado por lo primeros dibujos de Fuseli. Traduce las *Reflexiones de Winckelmann en la pintura y escultura de los griegos*.

1770. Aconsejado por el pintor inglés Joshua Reynolds, estudió, hasta 1778, la obra del pintor renacentista Miguel Ángel, instalándose en su estudio.

1779. Se instala en Inglaterra. En ese mismo año es elegido como miembro de la Royal Academy, y conservador de dicha institución cinco años después. Pinta numerosos cuadros para la Shakespeare Gallery de Boydell.

1781. Pinta algunas obras de imaginativa fantasía, que abundan en apariciones, posturas extrañas y morbosos efectos nocturnos. Entre esas obras destacan *La pesadilla* (dos versiones: 1781 y 1790).

1784. Pinta numerosos cuadros entre los que destacan *La Señora Macbeth*, *Macbeth y las brujas*.

1786. Pinta el célebre *Regreso de Perseo*, *La pluma* y *El ojo de Graii*. Por este mismo año, abre una galería de Milton en el centro comercial del paño en Londres.

1801. Escribe tratados de arte en los que se cuentan: *Las conferencias en pintar*.

1825. Muere en Londres, Johann Heinrich Füssli.

THÉODORE GÉRICAUT

1791. Nace en el seno de una acaudalada familia de Ruán, capital de Normandía, hoy ciudad de Francia.

1812. Pinta el cuadro *Oficial de cazadores de la guardia imperial a la carga*.

1814. Trabaja en la obra *Coracero herido*.

1816-1817. Discípulo de los pintores franceses Carle Vernet y Pierre Guérin. Estudia en Italia.

Sus pinturas están influenciadas por Rubens, Louis David y Miguel Ángel. En este año pinta *La carrera libre de caballos* (1816-1817);

1818-1819. Termina el magistral cuadro, de proporciones gigantescas, *La balsa de la Medusa* (1818-1819), inspirado en el naufragio del barco Medusa, del gobierno francés, a causa de una tempestad. En este naufragio muy pocos tripulantes lograron salvarse después de varios días a la deriva en una balsa improvisada. Géricault pintó el momento culminante del episodio: cuando los náufragos avistaron el barco de salvamento.

1820. Viaja a Inglaterra, donde pintó *El Derby de Epsom*.

1829. Unos meses antes de su muerte, estaba trabajando en una serie de retratos de enfermos mentales, lo cual pone de manifiesto el interés de los artistas románticos por los trastornos psíquicos y las neurosis. Muere Géricault.

NIKOLÁI VASÍLIEVICH GÓGOL

1809. Nace el treinta y uno de marzo, en Mirgórord, Provincia de Poltava. De padres Cosacos.

1820. Viaja a San Petersburgo para vivir allí. Aquí consigue trabajo como funcionario público y se da a conocer entre los círculos literarios de la época.

1831. Aparece el volumen de relatos cortos titulado *Veladas en el castorío de Dikanka*.

1836. Publicó su obra teatral *El inspector*.

1842. Aparece la magistral novela *Las almas muertas*. Gógol comienza a escribir la continuación de dicha novela, pero, en un ataque de melancolía debida a una crisis religiosa, quemó el manuscrito. Sin embargo, tiempo después, publicó el famoso relato corto *El capote*.

1843. Gógol viaja en peregrinación a tierra santa y a su regreso cayó bajo la influencia de un sacerdote fanático, quien le convenció de que sus obras narrativas eran pecaminosas. A raíz de ello, el novelista destruyó gran cantidad de sus manuscritos inéditos. Su melancolía se agrava a partir de esta experiencia.

1852. Publica la colección de relatos *Mirgórord*, en el que se incluye el relato *Toras Bulba*, que fue ampliado más tarde para convertirse en una novela completa.

La melancolía de Gógol se agrava al grado tal de sumirlo en la locura durante varios meses. Después de constantes delirios muere en Moscú, el cuatro de marzo.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

1749. Nace al mediodía del veintiocho de agosto, en Francfort. Hijo de Johann Gaspar y Catalina Elisabeth Textor.

1757. Compone sus primeras poesías dedicadas a su abuelo.

1760. Este año y los tres siguientes asiste Goethe a la representación de obras de Moliere, Corneille y Racine.

1763. En febrero oye Goethe tocar a Mozart.

1765. Parte para Leipzig a fines de septiembre con el librero Fleischer. Se inscribe, el diecinueve de octubre, a la universidad de esa ciudad.

1766. Tiene un desgraciado amor de adolescencia con Catalina Schöenkopf.

1767. Escribe *Capricho de enamorado* y *Annette*.

1769. Enfermo, convalece en Francfort. Establece amistad espiritual con Catalina de Klettemberg.

1770. Parte para Estrasburgo a fines de marzo. Se inscribe en la universidad el dieciocho de abril.

1771. Se recibe de licenciado. A mediados de agosto comienza el bozeto del *Fausto* y *Goetz*.

1772. Visita Darmstadt, donde conoce a Carolina Flachsland, la prometida de Herder. Escribe el *Canto del viajero en la tormenta* y *El viajero*.

1774. Primera carta a Klopstock. En septiembre este último visita a Goethe. Entabla amistad con Klinger, el poeta del *Sturm und Drang*. Escribe *Las penas del joven Werther*.

1776. Primera carta a Carlota von Stein. Es nombrado ciudadano de Weimar.

1780. En Leipzig, con Carlos Augusto, ingresa a la logia masónica Amalia, de Weimar. Comienza a escribir *Tasso*.

1781. Comienza los *Estudios anatómicos y osteológicos*.

1782. En febrero termina la redacción de *Egmont*. El siete de junio fallece su padre.

1784. Publica el *Ensayo sobre el granito*.

1787. El trece de enero envía su *Ifigenia* a Herder.

1788. Sale de Roma y comienza las nuevas escenas del *Fausto*.

1789. Se reencuentra con Schiller. En diciembre conoce a Guillermo de Humboldt. Escribe *Elegías romanas*, *Torcuato Tasso*.

1791. Es nombrado director del teatro de Weimar. Crea la "Sociedad de los viernes".

1794. Reanuda las relaciones de amistad con Madame de Stein. En diciembre recibe la visita de Hölderlin.

1795. En enero inicia su colaboración con Schiller, en *Las horas*. Redacta *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

1796. Escribe *Hermann y Dorotea*.

1797. Bajo una profunda crisis, Goethe quema todas las cartas recibidas hasta este año. Aparecen algunas de sus más famosas *Baladas*.

1798. Recibe la visita del poeta Jean-Paul.

1799. Recibe las visitas de Tieck y Schelling.

1801. Enferma de erisipela. En octubre recibe la visita de Hegel.

1803. Se estrena su obra *La hija natural*, y escribe *Cellini*.

1805. Sufre cólicos nefríticos.

1806. Se casa con Cristina. En diciembre inician las veladas en la casa de la madre de Schopenhauer.

1807. Termina la parte didáctica de *Teoría de los colores*. Por ese mismo año es visitado por Betina Brentano.

1808. Le envía Kleist un fragmento de su *Pentésilaea*. En noviembre lee, en las "reuniones de los miércoles", la *Canción de los nibelungos*.

1809. Trabaja en *Los años de peregrinación* y en la *Teoría de los colores*.

1812. Encuentros con Beethoven, que toca el piano para el poeta. Napoleón pasa, al regreso de Rusia, a saludar a Goethe.

1813. Conoce Goethe a Arthur Schopenhauer.

1814. Escribe los poemas del *Divan*.

1816. Muere su esposa y la melancolía se hace presente en el espíritu del poeta. Aparece la primera parte de *Viaje a Italia*, la cual será terminada al siguiente año con la publicación de la segunda parte.

1818. Relación epistolar con el pintor Carl Gustav Carus.

1821. Visita a Carus. Escribe su primera carta a Eckermann. Trabaja en los *Años de Viaje*.

1822. En abril inicia el curso, en la Universidad de Berlín, *Teoría de los colores*. Termina la redacción de *La campaña de Francia*.

1823. Enferma del corazón y Eckermann lo asiste.

1830. Sufre una hemorragia. Recibe numerosas visitas entre las que son dignas de nombrar: la visita de Mendelssohn, Paganini, Tieck, Hegel, Betina, Schlegel, entre otros.

1831. Escribe su testamento. Termina su *Segundo Fausto*.

1832. El veintidós de marzo, poco antes del mediodía, muere el insigne poeta.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746. Nace en la pequeña localidad aragonesa de Fuendetodos (cerca de Zaragoza), el treinta de marzo. Su padre era pintor y dorador de retablos, y su madre descendía de una familia de la pequeña nobleza de Aragón. Poco se sabe de su niñez. Asistió a las escuelas de Pías de Zaragoza.

1760. Comienza su formación artística en el taller de José Luzán, pintor local medianamente conocido. Goya pasó ahí, como aprendiz, cuatro años.

1763. Viaja a Madrid con la intención de ganar una beca de la Academia de las Artes de San Fernando. Entabla amistad con Francisco Bayeu, pintor de la Corte.

1769. Parte a Italia, donde permaneció aproximadamente hasta junio de 1771. Conoce Roma, Venecia, Bolonia, Génova, Módena, entre otras ciudades italianas.

1771. Se presentó a un concurso convocado por la Real Academia de Parma, en el que obtuvo una mención en el jurado.

1772. Regresa a España y se instala en Zaragoza. Realiza los *Frescos de la bóveda del coreto de la Basílica de la Virgen del Pilar* y las *Pinturas murales del oratorio del Palacio de Sobradíel*.

1774. Trabaja en las *pinturas al óleo sobre el muro de la Iglesia de Cartuja de Aula Dei*, cerca de Zaragoza, que anticipan el estilo que desarrollaría en los magníficos *frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida* en Madrid, en 1798, en esta última fecha comenzó a hacer los *Grabados* a partir de la obra de Velázquez.

1775. Goya se instala definitivamente en Madrid y comienza a trabajar para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Pinta los *Cartones*, entre los que destacan *El quita sol*; *La gallina ciega*; y *La boda*.

1789. Es nombrado pintor de cámara por Carlos IV y en 1799 ascendió a primer pintor de cámara. Aquí realiza algunos retratos de algunos personajes de la Corte, entre ellos se cuentan *Carlos II*; *Cazador* (1786-1788); *Los Duques de Osuna y sus hijos* (1788); *La Marquesa de Puntejos* (1786).

1792. En el invierno, durante una visita al sur de España, Goya contrae una grave enfermedad que le dejó totalmente sordo y marcó un punto de inflexión en su expresión. Su carácter se torna desde entonces melancólico y colérico. Su vida es solitaria.

1797-1799. Entre estos años dibujó y grabó al agua fuerte la primera de sus grandes series de grabados: *Los Caprichos*.

1810. Trabaja en *Los Desastres de la guerra*.

1814. Pinta *El dos de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los Malelucos* y *El tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío*.

1819. Pinta *La última comunión de San José de Calasanz*.

1820. En la época que va de 1820 a 1824 Goya trabaja en su célebre serie de *Pinturas Negras*, destacan entre éstas: *Saturno devorando a un hijo* (1821-1823); *Aquelarre*; *El gran Cabrón* (1821-1823); *El coloso*; *El perro*; *Duelo a garrotazos*; *Saturno*; *Judit*; *Las Parcas*; *Atropos*; *Asmodea*. También realiza los enigmáticos *Disparates* (1820-1823). Su carácter se vuelve cada vez más sombrío.

1824. Goya se traslada a Francia. En Burdeos trabaja la técnica, entonces casi desconocida, de la Litografía, con la que realiza una serie de *Escenas Taurinas*.

1828. Muere en Burdeos, en la noche del quince al diez y seis de abril.

JOHANN-CHRISTIAN FRIEDRICH HÖLDERLIN

1770. Nace en Lauffen-am-Neckar, Alemania. Hijo de Heinrich Friedrich Hölderlin y Johanna Christiane Hayn.

1790. Obtiene el Magister en Filosofía.

1793. Siendo estudiante en el seminario de Tubinga conoce a los brillantes alumnos Hegel y Schelling, con los que entabla una amistad poco duradera. Junto con ellos celebra la instauración del culto de la Razón en Francia, plantando un <<árbol de la libertad>> en la plaza del mercado y danzando, luego, ruidosamente, a su alrededor. Se titula como Teólogo y es admitido en el Consistorio de Stuttgart, donde jamás permanecería.

1794. Conoce a Herder y Goethe.

1795. Sigue los célebres cursos de Fichte, en la Universidad de Jena. Ese mismo año acepta un puesto como preceptor en Frankfurt.

1796. Aparece su novela *Hiperión o el Eremita en Grecia*, redactado desde 1794. Comienza la redacción del drama *Empédocles*, que aparece hasta 1800. Se publica el relato epistolar *Emilia en vísperas de su boda*.

1800. Comienza a sufrir algunas perturbaciones mentales.

1801. Escribe *Las grandes elegías* y las *Odas*.

1802. Viaja a Burdeos para ocupar su último puesto de preceptor, en casa del Cónsul de Hamburgo. Seis meses después regresa a Nürtingen, harapiento y con las facultades mentales totalmente disminuidas. Se publican sus grandes *Himnos*.

1803. Período de fuertes agitaciones psíquicas y frecuentes alucinaciones. Su melancolía es ineluctable.

1804. Se recupera lentamente.

1806. Es internado en la clínica del doctor Authenrieth. Su estado de ánimo oscila entre la tristeza y el éxtasis. En la época conocida como los <<años oscuros>>, que va de 1806 a 1842, escribe, en medio de la locura, un sinfín de poemas los cuales serán recogidos bajo el título *Poemas de la locura*.

1807. La familia lo retira de la clínica y lo traslada, como pensionista, a la casa del carpintero Ernst Zimmer en Tubinga. Pasará allí treinta y seis años viviendo entre la lucidez y la demencia. Durante los restantes años, hasta su muerte, recibe constantes visitas de hombres de la cultura, entre los que son dignos de nombrar a Schelling y Friedrich Schlegel.

1843. En la noche del seis de junio el insigne poeta Hölderlin muere.

JOHN KEATS

1795. Nace el día treinta y uno de octubre, en la ciudad de Londres. Hijo de un propietario de una caballeriza.

1805. Es aprendiz de cirujano, oficio que jamás ejercerá, en una clínica de la ciudad.

1814-1816. Estudia en hospitales londinenses. Se hace farmacéutico aunque nunca llegaría a ejercer esa profesión.

1816. Publica sus primeros *Sonetos*: *Oh, soledad si pudiera morar contigo y Al examinar por primera vez la traducción de Homero hecha por Chamman*. En ese mismo año el poeta Leigh Hunt presenta a Keats al poeta Percy Bysshe Shelley.

1818. Publica su segundo obra lírica *Endimión*, adaptando el mito griego para expresar la búsqueda en el mundo real de un amor ideal visto en los sueños.

1819. Conoce a Fanny Browne, enamorándose profundamente de ella. En julio, del mismo año, publica su tercer y mejor libro de poesía, *Lamia, isabella, La víspera de Santa Inés y otros poemas*. El libro contiene el poema, inacabado; *Hiperión*, una de sus mejores obras que comprende la obra lírica "*Al otoño*" y tres odas consideradas entre las mejores de lengua inglesa: "*Oda a una urna griega*", "*Oda a la melancolía*" y "*Oda a un ruiseñor*". Debido a su enfermedad Keats vive un romance desgraciado con Fanny. En el otoño el poeta se traslada, por orden de su médico, a Roma en busca de un clima más cálido durante el invierno. Esto provocó la separación de los amantes, lo que perjudicó espiritualmente a Keats.

1820. Keats enferma de tuberculosis, enfermedad que se agravó debido a la tensión que le produjo la separación amorosa.

1821. El veintitres de febrero muere John Keats.

BERNARD HEINRICH WILHELM VON KLEIST

1777. Nace en Francfort del Order, el día dieciocho de octubre. Hijo de Joachim Friedrik von Kleist y Juliane Ulrike.

1778. Muere su padre. Se educa en Berlín con su primo Pannwitz Schönfeldt en la pensión del predicador Samuel Heinrich Catel.

1792. El primero de junio ingresa en el Regimiento de Guardia en Postdam como cabo.

1793. Fallece su madre el tres de febrero. Sumido en el dolor y con un temperamento melancólico se dirige a Francfort del Main, pasando por Leipzig, Lützen, Rippach, Weissenfels. En esa época lee a Wieland.

1794. Se encuentra a las órdenes del General Von Rüchel. Realiza un viaje veraniego con sus hermanas a Sagarg.

1797. Como bisnieto que es del poeta-soldado Ewald Christian von Kleist sigue la carrera militar. Conoce a Ernst von Pfuel.

1798. Es ya teniente. Estudia matemáticas en la escuela de la ciudad de Postdam. Organiza un cuarteto de aventureros con Rühle von Lilienstein, Gleissenberg y Schlotheim. Juntos excursionan por el Hartz. En esta época se cartea con su hermana Marie von Kleist y comienza a detestar la vida de soldado.

1799. Se cansa de la vida militar, obtiene la licencia y abandona el ejército. El diez de abril se matricula en la Universidad de Francfort del order para estudiar Derecho.

1800. Viaja a Berlín. Comienza un noviazgo con Wilhelmine von Zenge. Empieza a redactar un Diario.

1801. A partir de la lectura de la obra de Kant, *Crítica de la razón pura*, sufre una crisis de duda y abatimiento por la imposibilidad de encontrar la verdad. Viaja a pie Postdam con sus amigos. Escribe la *Historia del alma*.

1802. Lee a Rousseau y se entusiasma con la idea del retorno a la naturaleza. Viaja a Suiza en donde escribe la tragedia *La familia Schrockenstein*. Inicia *Roberto Guiscardo, duque de los normandos* y *El cántaro roto*. Rompe su noviazgo con Wilhelmine.

1803. Se enamora de él Luise Wieland. En marzo y abril viaja a Leipzig. Realiza varios viajes por toda Francia. Durante el invierno, en Mainz, sufre una grave enfermedad mental.

1805. Trabaja en el departamento de finanzas. Enferma en el otoño y abandona el departamento.

1807. Viaja a Berlín y Dresde. Es apresado como espía el treinta de enero, y conducido a Pontarlier. Es trasladado a la prisión de Chalons sur Marne donde escribe el *Anfitrión*. Gracias a sus relaciones logra publicar *Morgenblat el terremoto de Chile*. Comienza a redactar *Pentesilea*.

1808. A fines de febrero publica *La Marquesa de O*, obra presentada por Goethe, el cual la recibe con indiferencia. Sale de prisión y conoce al poeta Tieck al cual le muestra la primera versión de *Catalina de Heilbronn*. Prepara el *Príncipe de Homburg* y *La batalla de Hermann*.

1809. Con una herencia de su tía publica los *Escritos políticos* y la *Lírica de guerra*.

1810. Termina la obra *Kohlhaas* y trabaja en el primer tomo de *Cuentos*.

1811. Publica en marzo *Los desposorios en Santo Domingo*. Finaliza la redacción del *Príncipe de Homburg*.

El diez de noviembre declara que no le es posible seguir viviendo. Sufre una terrible melancolía. Conoce a Henriette Vogel, la cual padece una enfermedad mortal. Kleist está obsesionado con la idea del suicidio justificado con la idea de que Henriette será su esposa en el Hades. Ambos se escriben cartas vehementes, en una de las cuales Kleist le propone suicidarse junto con él. Henriette acepta con extraño júbilo. El veinte del mismo mes, realizan juntos un viaje a la campiña de Wannsee. Durante ese día charlan alegremente, bailan y tocan algunas melodías en flauta. Al mediodía del veintiuno parten hacia el campo para realizar un picnic. Caminan y charlan tranquilamente. Disfrutan de selectas viandas. A las cuatro de la tarde, después de haber comido espléndidamente, ambos se dan muerte. Los posaderos de la campiña de Wannsee escuchan en el campo los estruendos de los disparos, acuden sobresaltados al lugar y los encuentran muertos.

NIKOLAUS VON DER STREHLENAU (LENAU)

1802. Nace en Hungría, de padres oriundos de Alemania.

Permanece hasta su juventud en Hungría. Casi no se conocen detalles de su infancia.

1825. Realiza largos y extensos viajes a la América virginal. En ese año sufre una pasión desgraciada que lo marca para siempre. La melancolía no tardará en causarle terribles estragos.

1832. En completa soledad escribe sus *Poesías*.

1836. Compone una cantidad de sonetos, elegías, tercetos y su gran poema *Fausto*.

1837. Se publica el poema *Savonarola*.

1842. Escribe el extenso poema *Los albigenses*.

1844. Su humor cada vez más sombrío e inquieto lo sume en la locura y el pesimismo.

1847. Lleva una vida taciturna, aislada y melancólica.

1850. Muere completamente loco.

GIACOMO LEOPARDI

1798. Nace el veintinueve de junio en Recanati, Italia. Hijo de Monaldo Leopardi, Caballero de Provincia, y Adelaida Antici.

1799. Nace Carlo, hermano de Giacomo.

1803. A los nueve días de haber nacido, el diecinueve de febrero, muere Luigi, hermano del poeta.

1809. Primeros escritos de Leopardi: Soneto a la muerte de Ettore. Escribe en la más terrible soledad.

1813. Comienza por su cuenta el estudio de la lengua griega y obtiene permiso para leer los "libros prohibidos". Escribe su *Historia de la Astronomía*. Es un adolescente introvertido que no sale del castillo de Recanati.

1814. Aparecen sus primeras traducciones de la *Odisea*. Traduce los *Pasatiempos epigramáticos*.

1815. Compone en dos meses su *Ensayo sobre los errores populares de los antiguos*.

1816. Traduce la *Iliada*, y compone *Las remembranzas*. Entra en una crisis espiritual que le hizo cuestionarse toda su formación y por ello escribe la melancólica cantiga de tercetos: *La aproximación de la muerte*, un trabajo visionario en el cual el poeta siente la muerte inminente como una liberación.

1817. Entabla amistad con Giordani. Escribe la *Elegía* o *Canto del Primer amor*. Sufre por la partida de su amor utópico Gertrude Cass Lazzari. Comienza a recoger sus apuntes, recuerdos y pensamientos bajo el título *Zibaldon de pensamientos*, el cual será publicado póstumamente en 1898-1900.

1818. En marzo compone su *Discurso de un italiano en torno a la poesía romántica* y algunos de los *Cantos*.

1819. De nuevo la enfermedad se apodera de él, esta vez en forma de ceguera temporal durante la cual estuvo alejado de los libros, la escritura y el estudio, sufrió de una terrible soledad, la cual definió su carácter reflexivo. Adquiere la conciencia entre el contraste entre su intensa vida interior y su incapacidad para comunicarla. Planea fugarse, sigue escribiendo algunos de los *Cantos* como *El infinito* y *A la luna*.

1823. Viaja a Roma en donde entabla amistad con estudiosos nacionales y extranjeros.

1824. Aparece la *Ópera Moral*. En Bolonia aparecen sus *Cantos*.

1825. Llega a Milán el treinta de julio, invitado por el editor Stella. El veintiséis regresa a Bolonia.

1826. En la Academia de los Felsini de Bolonia lee su epístola a *Carlo Pepoli*. Se enamora de la condesa Carniani Malvezzi. En noviembre regresa a Recanati sumido en la melancolía debida al alejamiento de la fe religiosa y de la opresión familiar.

1827. La soledad es tremenda y considera la idea del suicidio. Corrige la *Ópera*, vuelve a Bolonia y a Firenze. Conoce a Manzoni y a Antonio Ranieri.

1828. Estancia en Pisa. Rechaza una cátedra en Bonn. Sigue escribiendo algunos de los poemas de los *Cantos*. Regresa en noviembre a Recanati.

1829. Escribe algunos de sus poemas más hermosos: *La quietud de la tempestad* y el *Canto nocturno de un pastor errante de África*.

1830. Llega a Florencia y recibe la ayuda de sus amigos. Conoce a Fanny Targioni Tozzetti, con la cual mantuvo una relación amorosa que, no obstante, terminó en una amarga desilusión.

1831. Leopardi es nombrado diputado de la Asamblea Nacional de Bolonia. Parte a Roma y escribe los poemas sombrío-amorosos: *Amor y Muerte*, *A sí mismo* y *Aspasia*, en los que el amor es concebido como la superación del tedio y se afirma que el hombre no se enamora de una mujer, sino del amor mismo, o de la idea que se tenga de él.

1832. En Roma y Florencia compone sus nuevos *Diálogos*. Comienza a trabajar en sus *Pensamientos*.

1833. Viaja, con Ranieri, a Roma y Nápoles.

1834. Conoce a von Platen. Debido a su precaria salud decide radicar en Nápoles, en donde es cuidado por su hermana Paulina. Afligido y ansioso por una muerte que tardaba en llegar, escribe, entre 1834 y 1837, la mayor parte de sus escritos satíricos: *Los nuevos creyentes*, *Palinodia al marqués Gino Capponi* y *Paralipómenos de la Batracomiomaquia*.

1836. Estancia en las laderas del Vesubio, entre Torre del Greco y Torre Annunziata. Compone *La ginestra*.

1837. Antes de morir compone su último poema, *El ocaso de la luna*, poema que revela su infinita tristeza, y que cuenta la anécdota que sirve para ilustrar, desde el punto de vista biográfico, esta composición: por su falta de fuerzas, apunto ya de morir, tuvo que dictar a Ranieri la última estrofa. Muere el catorce de junio, en la villa Ferrigni, en las faldas del Vesubio.

GUY DE MAUPASSANT

1850. Nace en el Châteo de Miromesnil, en Normandía.

1875. Es miembro de un grupo literario surgido en torno al célebre novelista francés Gustave Flaubert.

1880. Publica su magistral cuento *Bola de sebo*, incluido en el volumen *Las veladas de Médan*. También en ese año aparecen sus *Poesías*.

1882. Escribe el relato *La señorita Fifi*.

1883. Publica la novela *Una vida*.

1884. Redacta la famosa novela *La horla* y el relato *Las hermanas Rondoli*.

1885. Aparece la novela *Bel Ami*.

1888. Escribe la novela intitolada *Los dos hermanos*.

- 1889. Se publica el relato *La mano izquierda*.
- 1890. Escribe las novelas *Nuestro corazón* y *Fuerte como la muerte*.
- 1892. Su desequilibrio mental es grave al grado tal de intentar suicidarse.
- 1893. Muere completamente desquiciado en un manicomio.

ALFRED DE MUSSET

1810. Nace en París, donde estudió durante un breve período Derecho y Medicina.

1829. Se publica con gran éxito, cuando el autor tenía tan sólo diecinueve años, su primera colección de poemas *Cuentos de España y de Italia* y *La copa y los labios*.

1830. Publica su primera obra de teatro *La noche veneciana*, la cual obtuvo un rotundo fracaso.

1832. Escribe el poema romántico pletórico de meditaciones angustiosas en torno a la muerte *Sobre la muerte de Albertus*.

1833. La comedia de costumbres romántica, *No se juega con el amor*, es recibida con gran aceptación. Por ese año publica también las obras dramáticas: *Los caprichos de Mariana*, *El candelero*, *Un capricho*, *Lorenzaccio* y *Fantasio*. Por esta época se enamora de la escritora George Sand. Viajan juntos a Italia, pero tras una prolongada serie de disputas Musset regresa solo a París alrededor de 1834. A su regreso el poeta sufrirá, desde entonces, una profunda melancolía, convirtiéndose en un hombre solitario. Desecho y abatido, se entrega a los excesos de la bebida hasta el final de su vida.

1836. En este año publica su novela autobiográfica *La confesión de un hijo del siglo*, la cual habla de su triste relación amorosa, así como de su filosofía de su desencanto artístico y político. Su crisis llega al paroxismo con el intento de suicidio. Acuña el término *Mal du Siècle* que alude a la melancolía como una enfermedad espiritual que asola a los hombres de genio.

1837. Se publican en la revista *Revue Des Deux Mondes* los poemas sombríos y voluptuosos *Las Noches*: "La noche de mayo", "La noche de diciembre", "La noche de Agosto" y "La noche de octubre".

1841. Redacta los poemas irónicos *La esperanza de Dios* y *Recuerdo*. Deja sin concluir una novela autobiográfica llamada *Don Juan*.

1851. En medio de la soledad y el olvido muere Alfred de Musset en París.

FRIEDRICH NIETZSCHE

1844. Nace en Rökken. Hijo y nieto de ministros luteranos.

1849. Su padre muere el treinta de julio.

1868-1864. Estudia en Schupforta.

1864. Es estudiante de teología y filosofía en la Universidad de Bonn.

1865. Abandona los estudios de teología y se traslada a Leipzig para estudiar filología con el Profesor Ritschl. Pero ahí se encuentra con los cursos del temible Schopenhauer. Nietzsche lee de este filósofo pesimista *El mundo*

como voluntad y representación, sintiéndose profundamente impresionado por el contenido de la obra, especialmente de las tesis sobre lo absurdo de la existencia y el ascetismo redentor. Comienza a interesarse considerablemente por la filosofía. Sin embargo, en ese año publica sus primeros trabajos filológicos: *Los orígenes de Suidas*, *Los catálogos antiguos de las obras de Aristóteles*, *La rivalidad de Homero y Hesíodo*, *Théognidea*, entre otros. Rompe definitivamente con el cristianismo.

1868. Conoce a Richard Wagner, de quien se siente hondamente impresionado. Su aversión por la filología va en aumento. Inicia sus relaciones amistosas con Franz Oberbech y Jakob Burckhardt.

1869. El 28 de mayo da su lección de apertura en la Universidad de Basilea sobre Homero y la filosofía clásica. Poco tiempo después es huésped de Wagner en Tribschen, cerca de Lucerna. Queda asombrado por los defectos de carácter del músico.

1870. Sale, como enfermero voluntario, para la guerra franco-alemana. Es contagiado de difteria, se restablece y regresa a Basilea.

1871. Se publica *El nacimiento de la tragedia, o Helenismo y pesimismo*. Esta publicación es, desde el punto de vista de su carrera de filólogo, un suicidio; Ritschl está profundamente decepcionado; Wilamowitz-Möllendorf lo critica abiertamente. La reputación de Nietzsche se ha devaluado.

1872. Pronuncia cinco conferencias sobre *El porvenir de nuestros establecimientos educativos*; donde critica ásperamente la mentalidad de los liceos y las universidades de Alemania, la especialización, etc.

1873-1874. Nietzsche publica las cuatro *Consideraciones Intempestivas*: "I: David Strauss, confesor y escritor", "II: De la utilidad y del inconveniente de los estudios históricos", "III: Schopenhauer educador", "IV: Richard Wagner en Bayreuth".

A los treinta años es un hombre seriamente enfermo, con una situación afectiva precaria. Empero, esto no le impide iniciar relaciones amistosas con Malwida von Weyseburg, Paúl Ree y el músico Peter Gast. Por esos años pide en matrimonio a la joven holandesa Matilde Trampedach, petición que es rechazada.

1878. El dos de mayo Nietzsche renuncia por razones de salud a su puesto de profesor en la Universidad de Basilea, donde se le otorga una pensión anual. Rompe definitivamente con Wagner. Escribe la primera parte de *Humano, demasiado humano* (la segunda parte se intitula *El viajero y su sombra*). La vida de Nietzsche adquiere el régimen de la vida errante, agudizada por los accesos de la enfermedad y aislado por la soledad.

1881. *Aurora* es terminada en enero. Nietzsche toma la costumbre de pasar largas temporadas en Sils-Maria en Engadine. Aquí desarrolla las ideas del eterno retorno. Escribe *La gaya ciencia*.

1882. A finales de marzo, en ocasión a un viaje a Roma, Nietzsche conoce a una joven rusa que le resulta interesante, Lou Andréas von Salomé, de quien se enamora, resultando un enredo sentimental, enfadoso y cruel, a causa de las intrigas de su hermana Elisabeth Nietzsche. Lou terminará por preferir a Paúl Ree. Como consecuencia Nietzsche se distancia de su familia, y queda más solitario y melancólico que de costumbre. Pasa en Genes, después en Rapallo,

un invierno terrible; pero una recuperación fulgurante le permite escribir en diez días, en Sils-María, la primera parte de *Así hablaba Zaratustra* que terminará entre 1884-1885.

1886. Escribe *Más allá del bien y del mal*.

1887. Publica la *Genealogía de la moral*.

1888. Este año es fecundo pues Nietzsche redacta *El caso Wagner*, *El crepúsculo de los ídolos*, el *Anticristo*, *Nietzsche contra Wagner*, *Ecce Homo* (este último ensayo no aparecerá sino hasta 1908). También en este año el profesor G. Brandes consagra en la universidad de Copenhague, una serie de conferencias a la filosofía de Nietzsche.

1889. El tres de enero, en Turín, en la Plaza Carlo Alberto, Nietzsche cae en la locura. Es conducido al seno familiar, donde permanece durante once años, cautivo de la demencia. Vive en varias casas de reposo para enfermos mentales.

1900. El 25 de agosto, en la ciudad de Weimar, muere Friedrich Nietzsche. Después de su muerte aparecen algunas obras, que al juzgar de los expertos en su filosofía, son apócrifas como *Mi hermana y yo*. Sin embargo, se encontraron algunos de sus manuscritos los cuales se publicaron bajo el título *La voluntad de poder*.

FRIEDRICH LEOPOLD FREHERR VON HARDENBERG (NOVALIS)

1772. Nace en un Viejo Castillo de Oberwiederstedt, Sajonia, Wiederstedt, el dos de mayo.

1781. Sufre una grave enfermedad que dejó una profunda huella en su alma. Desde entonces será un *tísico iluminado*, como él mismo se solía denominar, que sufre frecuentes marasmos espirituales. A lude frecuentemente, en sus *Fragmentos*, a la influencia de la enfermedad en la vida espiritual.

1790. El poeta marcha a la Universidad de Jena donde conoce a Schiller, de quien queda profundamente impresionado.

1791. Se dirige a Leipzig para tomar cursos, en la universidad de esa ciudad, con Schelling. En esa universidad conoce a Schlegel.

1794. Este año es de suma trascendencia para Novalis, pues conoce a Sophie von Kühn, adolescente con apenas trece años.

1795. Se compromete con la hermosa Sophie.

1797. Funesto año debido a la muerte de la amada. Esta trágica experiencia le originan pensamientos suicidas. Sin embargo, su fuerza espiritual se impone y transforma la amarga experiencia en una inspiración mística para crear los celeberrimos *Himnos a la noche*, publicados en 1799. Entabla amistad con el poeta Ludwig Tieck.

1799. Comienza la redacción de la novela, inacabada, *Los discípulos en Saïs*, intento de una novela de la naturaleza.

1800. Escribe la novela, inacabada, *Heinrich von Ofterdingen*.

1801. El 25 de marzo, contando con apenas veintinueve años, Novalis muere por el recrudecimiento de su enfermedad.

1846. Aparecen bajo el título los *Fragmentos*, apuntes varios que, al morir, dejó el poeta. La recopilación y la publicación estuvo a cargo de Eduard von Bülow y Ludwig Tieck. También aparecieron, de manera póstuma, los *Poemas*.

EDGAR ALLAN POE

1809. Nace en la ciudad de Boston. Hijo de una pareja de actores de teatro itinerante, murieron siendo él muy niño. Fue criado por John Allan, un hombre de negocios rico de Richmond. Su infancia está acompañada por la melancolía.

1815. Allan viaja a Inglaterra donde ingresó en un internado privado.

1820. Regresa a Estados Unidos de Norteamérica y sigue estudiando en centros privados. Asiste a la Universidad de Virginia, durante un año.

1827. Viaja a Boston donde publica su primer libro *Tamerlán y otros poemas*. Poco después se alista en el ejército y permanece en él dos años.

1829. Aparece su segundo libro de poemas *Al Aaraaf*.

1831. Se publica su tercer libro, *Poemas*, entre de los cuales destacan los poemas *El cuervo* y *Las campanas*. Se traslada a Baltimore, donde vive con su tía y una sobrina de once años, Virginia Clemm, de la cual tiempo después se enamorará.

1832. Su escrito *Manuscrito encontrado en una botella* gana un concurso patrocinado por el *Baltimore Saturday Visitor*. Publica también las *Narraciones extraordinarias*.

1835-1837. Es redactor de *Southern Baltimore Messenger*. En 1836 se casó con su joven sobrina y durante la década siguiente, gran parte de la cual fue desgraciada a causa de la miseria, la melancolía, y la larga enfermedad de Virginia, Poe trabajó como redactor para varias revistas en Filadelfia y New York.

1847. Fallece su mujer y él mismo cae enfermo, su desastrosa adicción al alcohol y las drogas son un paliativo para frenar la melancolía acrecentada por la muerte de Virginia.

1849. Muere el siete de octubre, en Baltimor, en un hospital, en medio de terribles delirios e incesantes imágenes de terror que acosaban su mente agotada.

ALEXANDER SERGUÉIVICH PUSCHKIN

1799. Nace el seis de junio, en Moscú, en el seno de una familia noble. Desde muy niño demuestra un talento precoz para la literatura.

1820. En este año publica su *Oda a la libertad*, *Ruslán y Ludmila*.

1822. Bajo la influencia de Byron compone su poema *El prisionero del Cáucaso*.

1823. Escribe, en el mismo tenor, *La fuente de Bajchisarai*. Comienza a escribir la novela en verso *Eugene Onegin*.

1824. Igualmente redacta *Los cingaros*. Ese año comienza una relación amorosa con la esposa, con la cual se casará tiempo después, de un superior suyo y es destituido y expulsado del cuerpo de funcionarios. Escribe el drama histórico *Boris Godunov*.

1828. Publica el poema extenso *Poltava*.

1833. Escribe el poema, igualmente extenso, *Los jinetes de bronce*.

1836. Se publican las narraciones en prosa *La hija del capitán* y *La dama de los tres naipes*. En este año sufre una crisis espiritual que le insita al suicidio.

1837. Muere el diez de febrero, a consecuencia de las heridas que sufrió en un duelo en San Petersburgo, debido a sus tendencias suicidas.

JEAN-ARTHUR RIMBAUD

1854. Nace en Charlevill, en el departamento de Ardenas, Francia, el veinte de octubre. Hijo de un militar aventurero y de una severa y rígida descendiente de poderosos propietarios rurales.

1855. Su padre, el capitán Frédéric Rimbaud, abandona el hogar y parte a la guerra de Crimea.

1862. entra como alumno externo en el instituto Rossat, colegio libre y laico.

1863. Compone a los ocho años sus primeros trabajos en prosa conocidos: "Prólogo", "Carlos de Orléans a Luis XI" y "Un corazón bajo una sotana".

1864. En tan sólo dos años escolares Rimbaud ha completado cuatro cursos, obteniendo numerosos premios y distinciones. Debido a su gran precocidad intelectual comienza a escribir sus primeros versos contando tan sólo con diez años.

1868. Con ocasión de la primera comunión del Príncipe Imperial, Rimbaud escribe una oda que remite en secreto, recibiendo una carta de felicitación del preceptor del príncipe.

1869. Rimbaud obtiene el primer premio de versos latinos en el concurso académico de este año, con el tema "Yugartha".

1870. Con el comienzo de este nuevo curso escolar llega al instituto Rossat un joven profesor de retórica, a través del cual Jean-Arthur conoce a los autores "malditos"; Baudelaire, Rabelais, Baviile, Víctor Hugo, etc. Rimbaud vuelve a ganar el primer lugar del concurso académico. Premio sobresaliente, primer premio de discurso latino, de discurso francés, de versión griega, medallas por la que obtiene veinte francos, con los cuales huye a París. Fugaa Bélgica, Bruselas.

1871. Tercera fuga a París donde viaja quince solitarios días, y regresa a Charleville. A finales de agosto, teniendo diecisiete años escribe un poema sorprendentemente original, *El barco ebrio*, dedicado al poeta Paul

Verlaine, con quien sostendrá más adelante una relación amorosa. Verlaine recibe los poemas e invita al joven poeta a pasar unos días en París. Rimbaud parte en septiembre. Gracias a Verlaine conoce a Víctor Hugo.

1872. El poeta se traslada, con la intención de instalarse definitivamente, animado por Verlaine, a París. Rimbaud entra al círculo literario al que pertenecía su amado. En una ocasión el joven poeta, en una tertulia en un café parisino, se sube a una mesa y orina como respuesta de su desagrado de la lectura de uno de los poemas ahí leídos. Esta es una de las tantas anécdotas que muestran el carácter subversivo y colérico del joven poeta. Viaja junto con Verlaine a Inglaterra y Bélgica. En este último país, Verlaine, intentó matar en dos ocasiones a su joven amante debido a sus infidelidades, y éste resultó gravemente herido en el segundo intento, por lo que acabó en el hospital y Verlaine en la cárcel.

1873. En soledad, sufre una crisis agonizante durante la cual escribe *Una temporada en el infierno*. Abandona para siempre la poesía y viaja a Europa donde se dedica al comercio en el norte de África y reside en Harar y Shoa, en la Abisinia central.

1886. Convencido de que Rimbaud había muerto, Verlaine recopiló sus poemas bajo el título *Iluminaciones*.

1891. En febrero, Rimbaud se siente atacado, en la rodilla izquierda, por un dolor agudo, se le forma un tumor que aumentará rápidamente. En marzo, la hinchazón ataca a la pantorrilla. El dolor sacude los nervios desde el tobillo a los riñones. No puede andar y permanece en cama. Parte en un barco a Aden en donde es internado en el hospital y, el nueve de mayo, ante la impotencia y el consejo de los médicos, es transportado a bordo de un barco con destino a Marsella. Trece días de viaje en continuo dolor, y es atendido en el Hospital de la Concepción, donde los médicos, tras diagnosticar cáncer en los huesos le amputan la pierna. Lentamente el cuerpo se le paraliza. Muere el diez de noviembre.

FRANZ-SERAPH PETER SCHUBERT

1797. Nace en Lichtenthal, Austria, el día treinta y uno de enero.

1808. Entra en el Konvikt y canta en la Hofburg. Es alumno del músico italiano Antonio Salieri.

1810. Compone sus primeras piezas. En ese año muere su madre el veintiocho de mayo. Sufre intensamente la pérdida.

1812. Compone cuartetos de diversas clases.

1813. Estudia en la Escuela Normal de Maestros.

1814. Compone *Margarita en la Rueca*.

1815. Trabaja en *Eriko Unig*, y compone cerca de doscientas obras.

1816. Escribe la *Cuarta y Quinta sinfonías*. Tiene la fortuna de conocer a Goethe.

1817. Abandona el hogar paterno.

1818. Se instala en Zelesz en donde compone la *Sexta sinfonía*.

1819. Escribe el quinteto *La trucha*.

1820. Compone las piezas *Lazarus* y *El arpa mágica*.

1821. Conoce a Weber en la Ópera Alemana. Compone *Alfonso y estrella* y crea el *Lieder*.

1822. Compone la sinfonía inacabada *Wanderer Phantasie*.

1823. Escribe *Rosamunda* y *La bella molinera*. Se siente frustrado por el fracaso de *La cruzada de las damas*. Aunado a esto, contrae una terrible enfermedad que, en aquella época, era casi incurable, lo que le ocasiona un choque emocional muy violento.

1824. Compone el *Octeto*. En su segunda estancia en Zelesz pierde toda esperanza de recuperar la salud. Desde entonces sufre una virulenta melancolía que no le abandonará en vida. A partir de aquí adquiere el hábito de la bebida.

1825. Trabaja en la *Sinfonía Gastein* y viaja por el Tirol.

1826. Escribe el cuarteto *La muerte y la muchacha*.

1827. Compone *El viaje de invierno*.

1828. Escribe el *Quinteto para cuerda*. A mediados de este año los delirios se vuelven más intensos. En octubre viaja con un grupo de amigos a ver la tumba de Haydn. A su regreso se siente cada vez peor, no podía tolerar ningún alimento. Frecuentemente se creía envenenado. En noviembre dura doce días sin comer ni beber nada, delira postrado en un sillón. A finales de ese mes los médicos le diagnostican Tifus. El día dieciocho Schubert empieza a delirar: creía que lo habían enterrado vivo y suplicaba que no lo dejaran en un agujero bajo tierra. El día diecinueve muere a las tres de la tarde.

ROBERT SCHUMANN

1810. Nace en el seno de una familia de terratenientes, en Zwickau, Sajonia, el ocho de junio.

1824. Estudia los clásicos griegos y latinos.

1826. En este año el compositor, de manera súbita, sufre una terrible crisis de conciencia que lo hace caer en una feroz melancolía y ensimismamiento. La angustia acerca de su devenir le aterra en demasía. Se debate entre ser músico o poeta. Lee al poeta Jean Paul, quien lo inspirará para crear algunas de sus obras. Sufre una pasión profunda por Nanny, muchacha inaccesible para él.

1827. Compone su primer *Lied*.

1828. Con la pretensión de estudiar derecho se traslada a Leipzig, donde vive una terrible soledad y tedio.

1832. Compone los *Estudios* y el *Intermezzi*. En la primavera de este año un terror profundo se apodera de él, aumentado por el miedo al Cólera que se extiende por toda Europa. Presa del terror redacta su testamento.

1834. Escribe sus *Estudios sinfónicos*. Por ese tiempo conoce al poeta Ludwig Tieck.

1835. Compone la pieza para piano *Carnaval*, y la primera *Sonata*, opus 11. Se enamora de la hermosa pianista Clara Wieck.

1836. La madre de Schumann muere, con lo que su espíritu se derrumba. Rompe sus relaciones con Clara. En plena crisis compone *Fantasia*, opus 17.

1838. En la primavera de este año se vuelve a reencontrar con Clara en Leipzig, y fijan de común acuerdo su matrimonio para 1840. Trabaja en las *Escenas infantiles*, *Kreisleriana*, *Segunda sonata* y *Novelettes*.

1839. Aparecen las alucinaciones y con éstas los pensamientos turbados. En ese terrible estado compone *El carnaval de Viena*. Posteriormente es acosado por la idea del suicidio y permanece postrado en el silencio hasta febrero de 1840.

1840. Se casa con Clara. Compone su segundo *Lieder*. Vive feliz con su amada.

1841. Compone su *Primera sinfonía*, obra que deja sin fuerzas al compositor.

1843. Las crisis y los vértigos reumáticos le atenazan. Sufre de hastío, de cansancio ante la existencia. Sus crisis espirituales le hacen llorar y temblar presa de extrañas alucinaciones. Además padece insomnio.

1844. La familia Schumann se instala en Dresde. Robert llega en completo desequilibrio emocional. En ese año conoce a Wagner.

1845. En la primavera escribe las *Cuatro fugas de la opus 72*, los *Estudios para piano de pedaller*, *Las fugas sobre el nombre de Bach* y el *Concierto para piano*.

1846. Escribe la *Segunda sinfonía*, a pesar de su tedio. Se dice estar cansado de vivir, impotente para crear.

1848. Compone el *Manfredo* con una profunda pasión. Cae de nueva cuenta en sus hipocondrías y temores. La muerte de su hermano termina por abatirlo.

1849. Escribe *Romanzas*, *Baladas* y un sinnúmero de *Lieders*.

1850. Aparece su *Tercera sinfonía* y el *Concierto para piano*. Inspirado en Lenau escribe el sublime poema sinfónico *Amor de poeta*.

1851-1852. Compone música de cámaras, grandes oberturas, réquiem, *lieders* y coros. El veintiocho de octubre de 1851, Schumann se refugia resignadamente en la locura.

1853. A pesar de su desquiciamiento, Schumann compone la *Obertura de Fausto*, el *Concierto para violín* y los *Cantos del alba*, opus 133. Parece tener una recuperación la cual se manifiesta en su avidez para leer en griego y en latín.

El diez de febrero, un mismo sonido se instala en su mente y le obsesiona, ocasionándole terribles y maravillosos sufrimientos, según lo expresa él en su *Diario*. El diecisiete, del mismo mes, delira: se siente invadido por ángeles que le dictan alguna melodía mientras las hienas y tigres se acercan a él para desgarrarle. El veinte, pasa todo el día en su piano y al día siguiente la crisis disminuye y toca una sonata. Sin embargo, la crisis vuelve con el pensamiento de creerse un criminal. Le suplica a Clara que le abandone por temor a hacerle algún daño. Quiere marcharse al manicomio. El día veintisiete, Schumann sale de su domicilio y va a arrojarle al Rhin con la intención de matarse. Unos marineros le salvan. Cinco días después,

a petición suya, un cochero le lleva al manicomio de Enderlinch, Bonn, en donde vivirá dos años en estado casi vegetativo.

1856. La tarde del veintinueve de julio, después de vivir un semiletargo, Schumann muere.

JOSEPH MALLOR WILLIAM TURNER

1775. Nace en la ciudad de Londres, el veintitrés de abril. Su padre era un barbero y su madre murió cuando él era muy joven.

1788. Exhibe algunos de sus dibujos por la ventana de la tienda de su padre, con el motivo de venderlos.

1790. Realiza su primera exposición en la Royal Academy of the Arts, a los quince años.

1793. Con el dinero obtenido de la venta de algunos cuadros, Turner se hace de su estudio propio. William vivirá durante treinta años con su padre, su único amigo.

1796. Ingresa a la Royal Academy of the Arts.

1799. Es elegido socio de la Royal Academy, y se convirtió en miembro tres años después. Se niega a vender sus pinturas desde entonces.

Sus obras de madurez se dividen en tres periodos.

1800-1820. En este primer periodo, Turner pintó numerosas escenas mitológicas e históricas. Algunas de sus obras son: *Sol naciente a través del vapor* (1807); *Dido construyendo Cartago* (1815); *Liber Studioum* (1806-1819).

1820-1835. Las pinturas de su segunda etapa se caracterizan por un colorido más brillante y por la difuminación de la luz. Algunas de las obras pertenecientes a esta etapa son: *La bahía de Baies* (1832); *Ulises ridiculizando a Polifemo* (1829); *Pescadores en el mar*; *Naufragio de un buque mercante*; *El barco de los esclavos*.

1835-1845. El punto culminante del genio artístico de Turner se alcanza en su último periodo. En éste se logra un vibrante sentimiento de fuerza presentando los objetos como masas amorfas dentro de una neblina de color, plasmando la fuerza del mar y el ritmo de la lluvia. Entre las obras de este periodo destacan: *Tempestad de nieve* (1842); *Paz-entierro en el mar* (1842); *Lluvia, vapor y velocidad* (1848); *El "temerario" remolcado al dique seco* (1839); *Puesta de sol en Venecia* (1843); *La aproximación a Venecia* (1844); *Sombra y oscuridad* (1843); *Luz y color* (1843); *Interior en Petworth*; *Arbol*; *Los saltos de Clyde*.

1851. Turner desaparece durante varios meses. Su ama de llaves lo encontró, el dieciocho de diciembre, escondido en una casa en Chelsea. Él había estado durante esos meses gravemente enfermo y en una soledad tremenda. El día después de su encuentro, día diecinueve, muere Turner.

ALFRED DE VIGNY

1797. Nace en Loches, Turena.

1814. Ingres a al ejército. Durante su estancia son frecuentes las manifestaciones de su misantropía y melancolía. Ello le conduce a abandonar el ejército dos años más tarde.

1822. Escribe el poema místico sobre el amor y el pecado *Elsa*.

1826. Su fama de escritor se consolida con sus *Poemas antiguos y modernos*. Se publica por el mismo año la novela histórica *Cinco de marzo*.

1835. Escribe los dramas románticos *Chatterton* y *La mariscala de Ancre*.

1837. Su melancolía y su odio por los hombres son los factores que lo conducen a encerrarse en su triste Castillo de Carente, donde pasó el resto de su vida en orgullosa y, a la vez, dolorosa soledad. Durante esta época publica las novelas, cuyos temas giran en torno a la soledad que el genio sufre estoicamente, en medio de la indiferencia de los hombres, *Stello* y *Servidumbre y grandeza militar*.

1863. Muere en su Castillo de Carente, en completa soledad.

Después de su muerte se publican sus pensamientos románticos bajo el título *El diario de un poeta*. De igual forma se publica en 1864 el poema lírico *Los destinos*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTAL, Frederick. *Fuseli Studies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1956, 250 pp.
- ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único: el espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982 (Ensayistas-248), 333 pp.
- _____. *Leopardi: infelicidad y titanismo*, Montesinos Editor, Barcelona, 1985, (Biblioteca de divulgación filosófica, 4), 123 pp.
- _____. *Territorio del nómada*, FCE, México, 1987 (Sombras del origen, 34), 191 pp.
- ARISTÓTELES. *De la melancolía*, trad. Conrado Tostado, Editorial Vuelta, México, 1994, 89 pp.
- _____. *Ética Nicomaquea*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1989, 265 pp.
- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*, CNA, México, 1997, 157 pp.
- ARTAUD, Antonin. *El Momo y otros poemas*, Niños Santos Editores, México, 1998, 51 pp.
- _____. *El pesanervios*, Visor, Madrid, 1972 (Colección Visor de Poesía, 71), 94 pp.
- _____. *Manifiesto del Teatro de la Crueldad*, Visor, Madrid, 1972, 180 pp.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, 14ª. ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 1998, 254 pp.
- BATAILLE, George. *El culpable. Seguido del Aleluya y otros textos*, trad. Fernando Savater, Taurus Ediciones, Madrid, 1974 (Ensayistas-117), 204 pp.
- _____. *Historia del ojo*, trad. Margo Glantz, Premia Editora, México, 1978 (Los brazos de Lucas, 25), 132 pp.
- _____. *Madame Edwarda*, 2ª. ed., Premia Editora, México, 1978 (Los brazos de Lucas, 17), 71 pp.
- _____. *La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la Summa Ateológica*, trad. Ignacio Díaz de la Serna, Taurus, México, 2001, 299 pp.
- BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos*, trad. Rafael Alberti, Premia Editora, México, 1979 (La nave de los locos, 53), 102 pp.
- _____. *Las flores del mal*, trad. Nydia Lamarque, 6ª. ed., Editorial Losada, Argentina, 1972 (Biblioteca clásica y contemporánea, 214), 234 pp.
- BECKETT, Samuel. *El innombrable*, 3ª. ed., Editorial Lumen, Barcelona, 1981, 182 pp.
- _____. *Molloy*, trad. Pere Gimferrer, Ediciones Altaya, Barcelona, 1995 (Biblioteca de Premios NOBEL, 34), 218 pp.
- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el Romanticismo Alemán y la poesía francesa*, trad. Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1992, 500 pp.

- _____. *Creación y destino*, 2ª. ed., Red Editorial Iberoamericana, México, 1972, 256 pp.
- BEHLER, Ernst. *German Romantic: literary theory*, Cambridge University Press, New York, 1993, 344 pp.
- BENJAMÍN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila Editor, Caracas, 1970, 251 pp.
- BLANCHOT, Maurice. *El Aminadab*, Ediciones del Mediodía, Argentina, 1967, 246 pp.
- _____. *La risa de los Dioses*, versión española de J. A. Dokalliz, Taurus Ediciones, Madrid, 1975 (Ensayistas-141), 262 pp.
- _____. *Thomas el oscuro*, trad. Manuel Arranz Lázaro, Pretextos, España, 1982, 95 pp.
- BOISDEFRE, Pierre [et al.]. *Beckett y el fin de la literatura*, Carlos Pérez Editor, Argentina, 1968, 73 pp.
- BRION, Marcel. *La Alemania romántica: Heinrich von Kleist. Ludwig Tieck*, trad. Fernando Santos Fontela, Barral Editores, Barcelona, 1971 (Breve Biblioteca de respuesta, 14), 167 pp.
- _____. *La Alemania romántica: Novalis, Hoffmann, Jean-Paul*, trad. Fernando Santos Fontela, Barral Editores, Barcelona, 1973 (Breve biblioteca de Respuesta, 15), 355 pp.
- BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*, Cambridge University Press, New York, 1954, 583 pp.
- BYRON, George (Lord). *Complete works*, London, Collins, 1965, 1183 pp.
- _____. *The Corsair. A tale, poetical works*, Oxford University Press, 1973, 876 pp.
- _____. *Poesía completa*, 2a. ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, 659 pp.
- CAMUS, Albert. *La caída*, Editora Zarco, México, 1956, 99 pp.
- _____. *El extranjero*, trad. Bonifacio del Carril, Ediciones Altaya, Barcelona, 1995 (Biblioteca de premios NOBEL, 4), 118 pp.
- _____. *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, México, 1989 (Biblioteca de bolsillo, 841), 183 pp.
- CAROTENUTO, Aldo. *Eros y Pathos: matices del sufrimiento en el amor*, trad. Renato Valenzuela, Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 1990, 148 pp.
- CIORAN, Emily M. *Breviario de podredumbre*, trad. y ensayo introductorio de Fernando Savater, 3ª. ed., Taurus Ediciones, Madrid, 1981 (Ensayistas-83), 196 pp.
- _____. *Del inconveniente de haber nacido*, versión española de Esther Seligson, Taurus Ediciones, Madrid, 1990 (Ensayistas-174), 187 pp.
- _____. *En las cimas de la desesperación*, trad. Rafael Panizo, 4ª. ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1999 (Marginales 111), 208 pp.
- _____. *Silogismos de la amargura*, trad. Rafael Panizo, 3ª. ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1997 (Marginales 109), 147 pp.
- DE PAZ, Alfredo. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, trad. Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1998 (Col. Metrópolis, 13), 437 pp.
- ECKERMANN, P. Johann. *Conversaciones con Goethe*, trad. del alemán de Jaime Boffill, Editorial Porrúa, México, 1984 (Col. Sepan Cuántos, 444), 451 pp.

- FREUD, Sigmund. *Obras Completas: Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del Yo y otras obras (1920-1922)*, t. XVIII, trad. del alemán de L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979, 303 pp.
- GASSIER, Pierre [et al.]. *Vida y obra de Francisco de Goya*, Editorial Juventud, Barcelona, 1974, 465 pp.
- GOETHE, Johann W. von. *Complete works*, Oxford University Press, 1969, 1569 pp.
- _____. *Los sufrimientos del joven Werther*, Editorial Planeta, México, 1981 (Clásicos Universales Planeta, 24), 199 pp.
- GOWING, Lawrence. *Turner: Imagination and Reality*, The Museum of Modern Art, New York, 1996, 541 pp.
- GRAS, Menene Balaguer, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, 2ª. ed., Montesinos Editor, Barcelona, 1988, 160 pp.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, México, 1999 (Col. Filosofía y pensamiento. Ensayos, 073), 382 pp.
- _____. *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, 2ª. ed., FCE, México, 1962, 479 pp.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Empédocles*, trad. Anacleto Ferrer, Ediciones Hiperión, Madrid, 1997 (Poesía Hiperión, 286), 373 pp.
- _____. *Las grandes elegías (1800-1801)*, versión española de Jenaro Talens, 2ª. ed., Ediciones Hiperión, Madrid, 1983 (Poesía Hiperión, 29), 121 pp.
- _____. *Hiperión o el Eremita en Grecia*, trad. y prol. de Jesús Munárriz, Ediciones Hiperión, Madrid, 1999 (Poesía Hiperión, 354), 335 pp.
- _____. *Poemas de la locura, precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los <<años oscuros>> del poeta*, trad. José Ma. Álvarez, 5ª. ed., Ediciones Hiperión, Madrid, 1988 (Poesía Hiperión, 4), 159 pp.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*, versión española de Remigio Gómez Díaz, 2ª. ed., Alianza Editorial, Madrid, 1984 (Alianza Forma, 20), 446 pp.
- IONESCO, Eugène. *La búsqueda intermitente. Diario íntimo*, Gedisa Editorial, Buenos Aires, 1989, 195 pp.
- JASPERS, Karl. *Acerca de lo trágico*, Alianza Editorial, México, 1985, 196 pp.
- JEAN, Raymon. *Nerval*, Éditions du Seuil, París, 1978 (Collection: Écrivains de Toujours, 68), 190 pp.
- KAFKA, Franz. *La metamorfosis, y otros cuentos*, Ediciones Nuevomar, México, 1982 (Col. "Tinta Universal", 6), 178 pp.
- _____. *El Proceso*, Ediciones Nuevomar, México, 1982 (Col. "Tinta Universal", 11), 123 pp.
- KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, 218 pp.
- KEATS, John. *Keats Poetical Works*, edited by H. W. Garrod, Oxford University Press, New York, 1971, 782 pp.
- _____. *Oda a un Ruiseñor*, trad. Vladimiro Rivas Iturralde, UAM-A, México, 1985 (Col. Laberinto, 1), 35 pp.
- KLEIST, Heinrich von. *La Marquesa de O, El Príncipe de Homburgo, y otros cuentos*, trad. Carmen Bravo, Alianza Editorial, Madrid, 1969, 319 pp.
- _____. *Penthesileas*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, 280 pp.
- KLIBANSKY, Raymon [et al.]. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la*

- naturaleza, la religión y el arte*, versión española de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991, 427 pp.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Roberta esta noche*, trad. Juan García Ponce, Ediciones Era, México, 1975 (Biblioteca Era, 34), 138 pp.
- _____. *Tan funesto deseo*, versión castellana de Mauro Armiño, Taurus Ediciones, Madrid, 1980 (Ensayistas-172), 173 pp.
- _____. *La vocación suspendida*, trad. Juan García Ponce, Ediciones Era, México, 1975 (Biblioteca Era, 33), 104 pp.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). *Cantos de Maldoror*, 3ª. ed., Ediciones Coyoacán, México, 2000 (Col. Reino Imaginario, 30), 200 pp.
- LEOPARDI, Giacomo. *Cantos*, trad. Diego Navarro, Editorial Origen, México, 1985, 166 pp.
- _____. *Diálogos*, 2ª. Ed., Espasa-Calpe, Argentina, 1943 (Col. Austral, 81), 180 pp.
- _____. *Zibaldone de pensamientos*, t. II, Escuela Normal Superior de Pisa, Italia, 1999, 1779 pp.
- LUZ URIBE, María de Pavese, Editorial Barcanova, Barcelona, 1982 (Col. El Autor y su obra, 22), 118 pp.
- MISHIMA, Yukio. *Confesiones de una máscara*, Editorial Planeta, Barcelona, 1985, 220 pp.
- _____. *La Marquesa de Sade*, UAM-X, México, 1989, 133 pp.
- MUSCH, Walter. *Historia trágica de la literatura*, FCE, México, 1965, 716 pp.
- NERVAL, Gérard de. *Aurelia: el sueño y la vida*, Editorial Novaro, México, 1958 (Col. Nova-Mex, 160), 153 pp.
- _____. *Ouvres*, París, Garnier, 1966, 925 pp.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, México, 1989, 160 pp.
- _____. "El origen de la tragedia", en *Obras inmortales*, t. I, Ediciones Teorema, Barcelona, 1985, 778 pp.
- NOVALIS, Friedrich L. von Hardenberg. *Himnos a la noche*, trad. Jorge Ojeda, 3ª. ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999 (Col. Reino Imaginario, 41), 55 pp.
- _____. *Poesías completas. Los discípulos de Sais*, trad. Rodolfo Häsler, DVD Ediciones, Barcelona, 2000 (DVD poesía, 23), 313 pp.
- PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, trad. Esther Benítez, Editorial Bruguera, Barcelona, 1980 (Bruguera-Libro Amigo, 768), 507 pp.
- _____. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, Editorial Sudamericana, Argentina, 1984, 124 pp.
- PESSOA, Fernando. *Sobre literatura y arte*, trad. Nicolás Extremera Tapia [et al.], Alianza Editorial, Madrid, 1987, 396 pp.
- _____. *Poemas, antología*, 2ª. ed., bilingüe, Editorial Letras Vivas, México, 1998, 274 pp.
- PLATÓN. *Diálogos: La República o el estado*, versión de Patricio Azcarate, EDAF, Madrid, 1972, 1417 pp.
- POE, Edgar Allan. *El cuervo y otros poemas*, Monadadori, Madrid, 1998 (Mitos Poesía, 17), 64 pp.
- POLLAINO-LORENTE, Aquilino. *La depresión*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1985, 157 pp.

- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*, trad. Jorge Cruz, Monte Avila Editores, Caracas, 1969, 548 pp.
- REDFIELD, Kay Jamison. *Marcados por fuego: la enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*, trad. Angélica Bustamante de Simón, FCE, México, 1998 (Col. de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis), 332 pp.
- REYES, Felipe. *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, IIFL-UNAM, México, 1991 (Col. Escenología, 14), 196 pp.
- RIMBAUD, Arthur. *Poemas selectos*, trad. Alberto Manzano, Ediciones Cultura, Barcelona, 1999, 157 pp.
- . *Una temporada en el infierno*, trad. Jacobo Campbell, Siruela, Madrid, 1998, 138 pp.
- RIVIÈRE, Jacques. *Rimbaud*, prol. de Christopher Domínguez Michael, 3a. ed., CREA-SEP, México, 1988 (Cuadernos de la Orquesta, 5), 179 pp.
- ROSENBLUM, Robert. *Modern Paiting and the Nothern Romantic Tradition (Caspar Friedrich to Rtkho)*, London, Thames and Hudson, 1976, 635 pp.
- SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*, Seix Barral, Barcelona, 1993, 552 pp.
- . *El túnel*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1985, 165 pp.
- SADE, Marqués de. *Historia de Julieta*, Juan Pablos Editor, México, 1988, 189 pp.
- . *Los 120 días de SODOMA*, 3ª. ed., Juan Pablos Editor, México, 2001, 447 pp.
- SÁNCHEZ, Diego M. *En torno al Superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos-Universidad de Murcia, Barcelona, 1989 (Autores, Textos y Temas Filosofía, 25), 354 pp.
- SANTA BIBLIA, rev. a cargo de Reina-Valera, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995, 1008 pp.
- SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, 3ª. ed., Ediciones Quinto Sol, México, 1985, 89 pp.
- . *La náusea*, 9ª. ed., Editorial Época, México, 1985, 259 pp.
- SCHENKS, Hans. *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México, 1983, 315 pp.
- SHAKESPEARE, William. *Complete Works*, London, Collins, 1971, 1500 pp.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México, 1992 (Col. Sepan Cuántos, 419), 482 pp.
- SONTAG, Susan. *Aproximación a Artaud*, Editorial Lumen, Barcelona, 1976 (Palabra Menor, 46), 68 pp.
- SPENLÉ, E. *Novalis. Essai sur l'idealisme romantique en Allemagne*, París, Hachette, 1961, 581 pp.
- TIEGHEM, Paul van. *Compendio de historia literaria de Europa. Desde el Renacimiento*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, 235 pp.
- . *La era romántica: el Romanticismo en la literatura europea*, trad. José Almoina, UTEHA, México, 1958 (La evolución de la humanidad, Biblioteca de síntesis histórica, 121), 429 pp.
- TRÍAS, Eugenio. *Tratado de la pasión*, CNA-Mondadori, México, 1991 (Col. Los Noventa, 56), 190 pp.
- VALLEJO-NAJERA, Juan Antonio. *Mishima o el placer de morir*, Editorial Planeta,

- España, Barcelona, 1983, 208 pp.
- VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Baéz, Gedisa, Barcelona, 1986 (Col. Hombre y sociedad. Serie mediaciones.), 183 pp.
- YÁÑEZ, Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*, prol. de Ramón Xirau, Alianza Editorial, México, 1993, 125 pp.
- ZWEIG, Stefan. *La lucha contra el demonio*, Plaza-Janés, Barcelona, 1961, 325 pp.

INDICE

Dedicatoria	I
I. Introducción	IV
II. Los Rostros de la Melancolía	1
2.1. La doble dimensión de la pasión Romántica	11
2.2. <i>Eros</i> y <i>Tanatos</i> como pulsiones de vida y pulsiones de muerte	14
III. El estigma de la Melancolía en el <i>Pathos</i> del Romanticismo Trágico Europeo	19
3. 1. ¿Lo Sano <i>versus</i> lo Enfermizo?	30
3. 2. El <i>Infinito</i>	34
3. 3. Los << <i>amados del cielo</i> >>: los Poetas Romántico-Trágicos	39
3. 4. El <i>Superhombre</i> Romántico	46
3. 5. La sombra íngnima de <i>Eros</i>	50
IV. El sueño en el Desierto	53
4. 1. El eterno periplo	59
4. 2. El Genio Maldito	64
4. 3. La oscuridad laberíntica	69
V. La agonía del Espíritu: <i>El último canto del Cisne</i>	77
5. 1. Los Rostros nuevos de la Melancolía en el siglo XX	87
Conclusión	101
Epílogo	104
Láminas	105
Apéndice Biográfico	121
Bibliografía	148
Índice	149