



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La evolución del romanticismo progresivo en la poesía española

Luis Manuel Martínez Mínguez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Vto. B^o

La evolución del romanticismo progresivo
en la poesía española.

Luis M. Martínez Mínguez.

Universidad de Barcelona

Departamento de Filología Española.

Director de la tesis: Dr. Joaquín Marco

Joaquín Marco

INDICE GENERAL:

Prólogo.....	2
CAPITULO I: Clasicismo-Romanticismo.....	28
(nota bibliográfica).....	29
CAPITULO II: Contraste temático entre los romanticis- mos anglo-germano y español.....	122
CAPITULO III: Del romanticismo cronológico a la gene- ración del 27.....	189
CAPITULO IV: Cernuda, poeta romántico, y otros poetas de la generación del 27.....	299
CAPITULO V: El ejemplo de Luis Cernuda y la generación del 50.....	411
CAPITULO VI: Apéndice para Novísimos.....	539
Conclusiones.....	569
Bibliografía consultada.....	580
Indice detallado.....	598

"Los grandes románticos parten siempre de la lengua oral, y a la sonoridad prefieren siempre la música callada; poemas románticos son poemas de circunstancias, inspirados en la realidad de la vida: la poesía romántica es poesía de la experiencia"

(R. Langbaum, The Poetry of experience).

P R O L O G O

Las primeras apreciaciones que debemos hacer deben ir encaminadas, a nuestro juicio, a marcar los límites, a señalar los cauces por los que transcurrirá el estudio.

Haciendo uso de una simplificación claramente maniquea podríamos decir que hay tesis de "investigación" y tesis de "interpretación"; en las primeras predominaría el carácter "positivista" -diríamos-, mientras que las segundas se decantarían más del lado del ensayo. Ahora bien, es impensable una tesis doctoral sin la labor de cotejo, de investigación, como es asimismo inviable hacer una tesis de investigación si no se interpretan los datos, si no se da un sentido u otro al "material" recogido en la fase previa. Tendríamos, pues, un predominio de la inducción en el primer caso y más ejercicio de la deducción en el segundo.

La tesis que nos ocupa es del tipo segundo y bien mirado, a partir del título inicial, no podía ser de otro modo. La palabra "romanticismo" ha sido, y es, tan abun-

dantemente utilizada dentro y fuera de la literatura, son tantas las connotaciones adheridas al cabo del tiempo que, en principio no cabía sino remontar, aguas-arriba, a ver qué había de salvable del "fárrago" a partir del periodo inicial. Y la verdad es que tampoco yendo a las fuentes la situación aparece aclarada. En los alrededores del 1800 fueron frecuentes los intentos de caracterizar la literatura romántica en términos positivos. Nada más inútil. El alcance y el contenido de la revolución soñada eran esencialmente negativos. Cabía formular una declaración de hostilidades, pero no articular un proyecto teórico que fuera intelectualmente sólido. Así, puede decirse, que el núcleo de la actitud romántica era "no" presentar una doctrina propia, por la vía de rechazar las ajenas. Es decir, la relevancia y la fuerza del romanticismo residen en la carencia de teoría pero la palabra se ha usado, y sigue usándose, sin que parezca preocuparnos demasiado qué es lo que queremos decir. De este modo, casi era inevitable partir de una hipótesis interpretativa, desde luego apoyados en los textos del original romanticismo anglo-germano (en término de Octavio Paz), con el fin de ir haciendo contrastes, razonamientos y deducciones, hasta sostener la tesis.

Porque, lo cierto es que no todo es confu-sionismo. Al lado de acepciones claramente tópicas e irrelevantes, que ha habido y siguen produciéndose (los "neorromanticismos" a que se refieren, por ejemplo, J. Díaz Fernández¹, V. García de la Concha² o Aurora de Albornoz³, más reciente-

mente), se encuentran otras (por supuesto las de Cernuda, las reflexiones de J. Gil de Biedma y Valente o las de J.L. Giménez-Frontín⁴, también como ejemplo reciente) que ahondan inteligentemente, y matizan dentro de las líneas maestras evolutivas de ese original romanticismo anglo-germano. Venga en apoyo de la dificultad con que al principio nos encontrábamos la cita de T.S. Eliot, declarado antirromántico, que en 1933 veía el fenómeno así: "Acaso no se ha observado que romanticismo, en su sentido más amplio, incluye todo lo que distingue a los últimos 250 años de sus predecesores, que incluye tanto, en fin, que deja de significar elogio o censura"⁵. Y es que, sin duda, el empeño era arduo y había que matizar mucho para poder llegar a conclusiones sostenibles.

Desglose del título.-

El término "evolución" viene a señalar que, en rigor, no podría hablarse de la veta romántica de Francisco Brines, por ejemplo, si no aceptásemos que la anterior cita de T.S. Eliot tiene mucho de verdadero y que, por lo tanto, un movimiento de esa enorme onda expansiva genera gran cantidad de "románticos fuera de su tiempo" aunque, obviamente, de otra manera a como lo fueran Keats o Hölderlin. El romanticismo es el movimiento que abre la modernidad y nada tiene, por tanto, de extraño que los críticos hayan señalado la filiación del autor de Aún no con esa tradición; pero, claro, con tanta razón han relacionado su obra con las de Catulo o Quevedo, por ejemplo, y, por tanto, la labor de cernido que,

con cada autor de los elegidos había que hacer, era delicada. El término "progresivo", tiene que ver, en principio, con la consabida división entre romanticismo reaccionario (Böhl de Faber) y liberal (Alcalá Galiano, Blanco White, etc.), o histórico y revolucionario, que decía Menéndez Pelayo y que, de un modo asimétrico pero válido, puede relacionarse con el tema de las dos Españas. La concreta denominación del segundo, que es exclusivamente el que se estudia, está tomada de la definición de poesía romántica que hace F. Schlegel en el Fragmento 116 de su Athenaeum: "una poesía universal progresiva" y que, aunque como hemos dicho el romanticismo no es abaricable por ninguna definición, le hace vinculable a la carga de mayor libertad social, implícita en el movimiento, y al desarrollo de ciertos presupuestos estéticos primitivos y asociados a ella. Así pues, fundamentalmente, esos dos aspectos: el social y el estético, en lo que tengan que ver con la evolución poética, irán interfiriéndose y desarrollándose y formarán los dos filones centrales del trabajo.

Indudablemente, los poetas estudiados al paso por los sucesivos goznes generacionales, que se han respetado por razón de método, son algunos entre los posibles. Se ha pretendido elegir a los más significativos pero, sin duda, era quimérico pretender estudiar a todos los implicados. Tampoco es que se haya tomado a Espronceda, Campoamor, Brines, etc., como se podía haber cogido a otros; las razones selectivas se justifican por el aporte innovador que estos poetas vierten a la evolución romántica española en la línea marcada.

Claro que los poetas excluidos pueden ser mejores y hasta más importantes, pero desde otra perspectiva no medularmente romántica: modernista, surrealista, etc. Lógicamente, tampoco interesan aquí tantos poetas que, por el hecho de escribir "a la manera de" y no poseer genio renovador, vivieron de estéticas manidas y no fueron progresistas ni estética ni socialmente; sirva de ejemplo referente la nómina casi telefónica que ofrece J. Ma. de Cossío en su libro 50 años de poesía española, 1850, 1900. Aunque muchos de ellos se tuvieran por más románticos que Byron, la crítica y la literatura comparada dicen que hicieron sus obras con el reloj parado, ejemplos aparte.

De modo que, a la selección de los bardos más interesantes subyace la pregunta: ¿qué poetas pueden representar mejor la evolución de los temas románticos en cada generación?. Y esto, por supuesto, no olvidando algo clave tratándose del romanticismo: su relación con la situación socio-política de España en el tiempo que les tocó vivir. Factor este que, aunque no debe ser excluyente -pues hay casos como los de Manuel Machado, Aleixandre o Brines, importantes en la tradición romántica por muchos aspectos y que, en cambio, no manifestaron un progresismo político- sí, al menos, deber importante.

El factor histórico en el romanticismo anglo-germano.-

Creemos que, primero por rigor y segundo por

estimar que un planteamiento de contraste entre los romanticismos europeo y español, no es muy frecuente en los estudios de este periodo, sobre todo en cuanto al siglo XX, había que partir, como hemos dicho, de los presupuestos originales en Alemania e Inglaterra. Los estudiosos españoles que han convivido y dormido con los temas del primer hervor romántico son escasísimos. Sí, desde luego, que están los nombres de Eugenio Trías, Rafael Argullol, Antoni Marí⁶, Menene Gras Balaguer, J.M^a. Valverde, pero... ¿cabén más?. Así, no es extraño que brillantes "popes" de nuestra cultura quieran epatar con su ingenio, a través de los "medios", diciendo que "el romanticismo es un invento de los trovadores del siglo XII", "que el romanticismo lo crearon los dandys y que es tan baladí como ellos", y tantas otras celebridades como se pueden espigar al azar, y aquí se eluden las referencias por lo extensas y frecuentes. Soltar la "boutade" y salir trasquilando, sin querer percatarse de cuestiones románticas como la muerte de Dios; la búsqueda, por vía de la imaginación y la inspiración, de la Unidad primigenia -enlazando con el saber ocultista y hermético: Swedenborg, Böhme, Lavater, etc.-; y el nacimiento de un afán libertario, nacional e individual, que, en breve, va produciendo los socialismos utópicos, la Comuna, el marxismo, etc.; es demasiado fácil e ignorante. Demasiado "genial" el saltarse de un escorzo nada menos que el nacimiento del mundo moderno, tal y como lo entendemos hoy, con una concepción del tiempo basada en el punto de fuga del futuro, no en un punto fijo al margen del devenir, y el nacimiento de la ciencia histórica

-Herder, Fichte y la noción de "Volksgeist". Porque, lo que a nuestro entender separa las interpretaciones más o menos certeras del fenómeno romántico de las desenfocadas, parciales y anacrónicas, es el eje de la conciencia histórica, que ahora nace. El desarrollo de la conciencia crítica, con respecto al presente que nos toca vivir, junto con la visión analógica, que nace de la vinculación con los saberes herméticos aludidos (poema "Correspondances" de Baudelaire, como ejemplo más recurrido, ya en la Francia de 1840 y como heredera directa del romanticismo alemán), son los dos conceptos sobre los que Octavio Paz, como ejemplo eminente, hace derivar los movimientos posteriores: realismo, naturalismo, modernismo, surrealismo, etc.

Junto a esta visión, que pretende enfocar el mundo actual desde una perspectiva quizá exclusivista, conviene estudiar también el contrapunto de ideas que vienen de frentes opuestos. Ha habido poetas y pensadores que se han situado en contra de todo lo que supusiera romanticismos, como el citado T.S. Eliot, E. Pound, T.E. Hulme, etc., y, en verdad, que sus críticas son agudas además de que, contra la apariencia, hacen evolucionar a muchos otros poetas y pensadores siguientes ostensiblemente más de lo que lo hacen tantos y tantos fieles seguidores de las corrientes en boga. Es obvio que, contra el sistema envolvente -y así lo reconocía el mismo Eliot en su cita reproducida anteriormente- se marcan mejor los límites, se fomenta la autocrítica de los

abocados a seguir las corrientes y, en caso de un movimiento tan ambiguo y mimetizable como el romanticismo, se detectan mucho mejor a los trasnochados, sentimentaloides y continuistas del folklore en general.

Fugaz e insuficiente aliento del romanticismo progresivo español.-

Así pues, desde el nacimiento de la conciencia crítico-histórica, el contraste temático aludido entre los romanticismos anglo-germano y español da como resultado el que, lo poco que pudo durar un pálido ensayo del romanticismo liberal español (1834-1845), además de ser ya muy tardío con respecto al primero, no cuajó en obras significativas. Hay excepciones que confirman la regla pero, sobre todo, lo que se echa en falta es un profundo cambio de costumbres e instituciones, así como una clase intelectual que mantuviera un mínimo de corpus crítico. La desaparición de Espronceda (1842) marca casi el reflujo romántico, y los que quedan: Ros de Olano, Pastor Díaz, el Duque de Rivas, Martínez de la Rosa, etc., o están ya definitivamente encumbrados o viven al margen de toda tensión romántica. Como resume Llorens⁷, "lo que pudieron hacer los románticos liberales -los que vinieron de la emigración a partir de 1834: prólogo a El moro expósito de Rivas por parte de Alcalá Galiano- es que España no se convirtiera en la Turquía de Occidente; y no es poco, visto desde hoy". Las causas de esta gravísima ausencia se han estudiado muchas veces y, últimamente, el Dr. Pedro J. de la Peña las ha resumido muy bien en la introducción a una

Antología de la Poesía Romántica Española. Algunas de ellas son: el tradicional auto-aislamiento español, agravado ahora por el miedo a la Revolución Francesa; los coletazos reaccionarios de la Guerra de la Independencia, que inicia el conflicto entre las dos Españas; la carencia de un desarrollo suficiente de la burguesía industrial, que provocó la falta de evolución interna del romanticismo (salvo Cataluña, debido a que la había y donde se dió la Renaixença); el analfabetismo reinante; la ineludible presencia de la Iglesia Católica (que no Protestante), con sus censuras, control moral, supersticiones, etc.

Como es lógico -y sabido- interpretaciones hay para todos los gustos, en la crítica del periodo. Desde los que ven prerrománticos desde El siervo libre de amor y La Celestina (E. Allison Peers) o creen que el romanticismo español fue, incluso, anterior al europeo y que ya Meléndez Valdés, en El melancólico a Jovino (1794) definió el "fastidio universal" antes que los franceses su "mal du siècle" o los alemanes su "Weltschmerz" (Russell P. Sebold), hasta los que, por falta de rigor crítico y suficiente aplicación del comparativismo literario, terminan aceptando que "... España, por una larga serie de fatalidades históricas, era como era, y aceptó del romanticismo europeo tan sólo lo que podía digerir"⁸. Es decir, interpretaciones exclusivamente literarias, sin proyección socio-política ni histórica suficiente. (vía Juretschke), en las que caen trabajos tan valiosos en otros aspectos como los de Alborg o Navas Ruiz. El

caso de Sebold, además, es que no repara en que nada tiene que ver la "natura-naturata" con el principio neoplatónico de la "natura-naturans", que sobreviene con el romanticismo europeo y la duda metafísica sobre Dios. El error es insalvable. Se opta, por tanto, en este estudio por una interpretación historicista, liberal y europeísta, que es, fundamentalmente, la que guía a Iris Zavala y antes, claro, a Vicente Llorens⁹. Todo esto, por supuesto, sin ánimo exhaustivo.

Lo que, desde este enfoque, constatamos es que en Europa volvía el neoplatonismo del Renacimiento italiano amalgamado ahora con mil alusiones de origen oriental que sobrevivían en el ocultismo tradicional. Toda esta amalgama de saberes ocultos e intuiciones tomaron cuerpo en la Alemania romántica y, si fuéramos a buscar al más poderoso constructor del sistema, aparte de las aportaciones de Baader, Novalis o Steffens, lo encontraríamos en Schelling. Dadas las condiciones históricas del periodo, es lógico que en Alemania renaciesen esos saberes; en España (Inquisición, lastre del Siglo de Oro, escasísimo desarrollo de la razón ilustrada y, por tanto, de su tolerancia, etc.) todo esto fue imposible. De ahí parte la clamorosa superficialidad del movimiento romántico español y a ello se debe, como raíz de otras deficiencias que luego veremos, por supuesto, el que sea Espronceda el único poeta romántico español que, en su tiempo, resiste una mínima comparación con el movimiento europeo. Y esto, básicamente, por algún poema corto como "A Jarifa en una orgía" -ejemplo señero- y por importantes aspectos de El Estudiante de Salamanca y, sobre todo, por la ambición y pretensiones de El diablo mundo. Cernuda no lo vió así pero críticos como

R. Marrast y Gil de Biedma han reconocido que "El diablo mundo es el único verdadero poema romántico español"¹⁰.

Vienen luego los posrománticos, Bécquer y Rosalía. Aun reconociendo que Bécquer es el primer poeta español que a través de su ambiguo mundo, transmitió lo que realmente de nuevo, auténtico y creador tenía el espíritu romántico, o sea, la honda veta subjetiva, el deslumbramiento intuitivo ante lo irreal y mágico, el sentir íntimo de la soledad del artista, no deja de ser un posromántico intimista y, además, demasiado parecido, en tantas ocasiones, a Hoffmann y Heine. Sobre todo son, Bécquer y Rosalía, dos poetas refractarios a los movimientos que sacudían y cambiaban su época. Fueron contemporáneos de Mallarmé, Verlaine y Browning y, en cambio, ellos, aun reconociendo que tímidamente inauguran nuestra poesía moderna, no son ni de lejos suficientes porque, aun siendo auténticos poetas, no se pueden comparar con la audacia y porosidad de los citados. Por más sensibilidad que les concedamos, carecían de otras ambiciones y fueron tardíos aun en el tardío romanticismo español.

Es interesante Campoamor, y Cernuda ha reconocido su aportación como iniciador del prosaísmo (relativo) en la poesía española. Efectivamente, Campoamor se alinea en aquella concepción poética de Alcalá Galiano: "la poesía es la representación rítmica de un pensamiento histórico" pero, aun estando estrechamente vinculado al humorismo de El diablo mundo, Cernuda supo apreciar su ironía y su reticencia y no el valor de Espronceda. Es un antirromántico, sólo si se considera a Zorrilla la cumbre, no si se considera al citado Espronceda. Campoamor apunta en sus poemas cortos: doloras, humoradas ("Conocerás, lector, por tu conciencia/ que allí donde hay amor, no hay inocencia"), una aproximación al lenguaje hablado y un evidente despeque irónico-mental, del sentimiento. Aunque sólo sea eso, bien es ver-

dad.

El modernismo, las vanguardias. Cernuda.-

Todo el que se haya preocupado de estudiar con atención el periodo modernista comprenderá que, por más importante y conmovedor que lo consideremos para las letras españolas, es, como mucho, "traducción y metáfora" (O. Paz) del romanticismo, nunca éste último. Durante muchos años asistimos en España a la conocida concepción del movimiento como sinónimo de exotismo, escapismo, afrancesamiento, etc. A esto, ha seguido un celo de revalorización que, en casos como los de los críticos R. Gullón e Iván A. Schulman han llegado a hablar de medio siglo modernista (1890-1940 ó 1882-1932). Ya sabemos que todo este afán arranca de J.R. Jiménez que quería hacer de todo el siglo XX, un siglo modernista¹¹. Parece que lo más certero es alinearse con la interpretación de J.O. Jiménez, -entre otros-, quien opina que en la década que va de 1920 a 1930 (contando con antecedentes como los de Huidobro, desde 1914) asistimos a la aparición de una expresividad poética lo suficientemente dispar respecto al modernismo, como para que la designemos ya con otro rótulo. Se refiere, claro, a las vanguardias: vanguardismo, propiamente dicho, en América; ultraísmo, en España. De cualquier forma, nunca podemos estar de acuerdo con la interpretación cernudiana, que considera a Gil, Rueda, Reina, etc., como los auténticos precursores modernistas, no entendiendo todo el "espíritu de la época" que el movimiento conllevaba y despreciando la figura de R. Darío en una actitud que G. Girardot -quizás de forma excesiva- califica de "mezquina reticencia y rencorosamente parricida"¹². No caigamos tampoco en la trampa de creer que R. Darío fue el estro sobre el que pivota todo el modernismo. El movimiento fue algo integral y sincrético, expresión del angustioso conflicto espiritual del hombre contemporáneo ("Lo fatal", de Rubén Darío), que conoció una veta his-

pánica (que en España, con otros caracteres, representa la G-98) preocupada, complementaria de la frívola francesa, a la que se ha querido reducir, y que, como dice J.O. Jiménez "se inició con José Martí y Gutiérrez Nájera... que asimilará después y dará su definitivo toque personal y profundo el vigoroso genio sintético de Darío"¹³. Lástima que, contra el incipiente modernismo de Antonio y Manuel Machado, Valle, J.R. Jiménez, etc., surgiera, poderosa, la voz de Unamuno y los problemas de la intra-historia de España porque, aunque asistimos a la primera generación seriamente romántica, en cuanto a la poesía se produjo un desvío hacia el romance y la literatura popular, muy romántico pero que ahora, tan a destiempo, nos conducía hacia el provincianismo. El citado Paz ha dicho claramente que "desde el punto de vista español, la visión de Hispanoamérica ha consistido en recordarle a la literatura española su universalidad (Darío, Vallejo, Neruda, Borges)"¹⁴. El repliegue sobre sí misma produjo en España obras indudablemente importantes pero, a la vez, desofamos las nuevas que el 2º. modernismo proponía: Lugones, Lopez Velarde, etc., esto es: voluntario prosaísmo, lenguaje urbano, metáfora audaz e insólita, etc. Queda dicho que la G-98 ahondó gravemente en el romanticismo pero, al cerrarse, además de perder lo dicho arriba, reprodujo, sin curarlos, los caracteres endémicos de la católica España: paisaje y problemática agraria, falta de sensualidad, austeridad y grave moralismo, escasa alegría para abrirse a la espontaneidad y el experimentalismo, etc., que son los rasgos que separan a Antonio Machado de Cernuda. Quizás, como había ocurrido en el romanticismo, hacía falta terminar exiliándose y no, precisamente, ensimismarse con la Castilla del Cid.

Cernuda era ya de otra generación y, aunque acabó aceptando a Valle, Antonio Machado y, con reparos a Unamuno, al principio, los rechazó en bloque: "Azorín, Valle, Baroja: ¿Qué me importa toda esa

estúpida, inhumana, podrida literatura española". El puente entre Bécquer y lo que él andaba buscando tiene otro mojón en Moreno Villa. Por supuesto que muchos de los poemas de Villa suponen una innegable aproximación al "lenguaje realmente hablado por los hombres", que quería Wordsworth para la poesía. Ya en Garba (1913), sobre todo en Jacinta la Pelirroja (1929), y en general en toda su obra, admite adverbios y vocablos prosaicos con toda intención precursora, como él mismo diría más tarde. Lástima que sus versos contengan todavía acentos del espontáneo populismo andaluz y que, como dice Cernuda, muchas veces sus poemas parezcan más bien borradores, esbozos de poemas. Dadas la ceguera y el rechazo hondo ("lo insubstancial y afectado de su obra") que Cernuda mostró hacia Manuel Machado -importante cala, sobre todo en El mal poema (1909), en la absorción de la poesía urbana y coloquial- no pudo aprender del garbo, la ironía y el desenfado de su obra, como lo hizo Moreno Villa. Si contamos con el rechazo que Cernuda sintió siempre hacia los "ismos" y experimentalismos en general (menos el super-realismo, precisamente por considerarlo un arma de lucha contra el odiado mundo burgués), quedaba el camino abierto para su encuentro definitivo con el romanticismo anglo-germano, clave para la poesía española. Por entonces, las vanguardias venían a desembocar en dos puntos extremos: la poesía pura y la de vibración romántica o humanizada, que primero es superrealista y luego claramente neorromántica. Lo mismo pasaba por entonces en otros países: Valéry en Francia y los cubanos Mariano Brull y Emilio Ballagas son paralelos a nuestro J. Guillén. Por otro lado, Neruda, Vallejo, Molinari o Villaurrutia son colindantes con la vibración neorromántica de Aleixandre, Altolaguirre y Luis Cernuda. El clima de revalorización romántica, que entre 1928 y 1936 se vive en España se puede deducir de los temas y poemas que aparecen en las revistas de entonces: Nueva Cultura, Hora de

España, Litoral, Octubre de Alberti, etc. Por ejemplo, en Nueva Cultura, abril de 1936, se dedica íntegramente el número al romanticismo. Allí están: J. Bergamín, R. Alberti, César M. Arconada, R. Gómez de la Serna y, por supuesto, Luis Cernuda con el artículo "Las prisiones de Nerval". El romanticismo (neo) se convirtió en la bandera de los que se oponían a las teorías de La deshumanización del arte que Ortega había definido en su libro de 1925. Cinco años más tarde, un atento periodista del momento, publica un libro, El nuevo romanticismo¹⁵ en el que, uno a uno, se le dan la vuelta a los siete puntos que componían la tesis orteguiana. Vinculado este neorromanticismo a los partidos de izquierdas, más concretamente al Partido Comunista, al que también Cernuda estuvo vinculado, tuvo un revivir creciente hasta el mismo estallido de la guerra. Ahora bien, el problema es saber hasta qué punto pudo influir toda esa actividad en la actitud romántica de Cernuda. Sin duda fue un coadyuvante más pero lo de Cernuda era algo no sólo político-social sino mucho más hondo y vitalicio. En el caso del sevillano, no sólo era saber si "literatura de avanzada" o "literatura de vanguardia" sino que, como ha explicado Carlos P. Otero, las claves hay que buscarlas en la "visión del mundo del poeta" para explicar el sesgo que toma su poesía desde los primeros poemas de Invocaciones, 1934. Hacia 1932 reemprende la lectura de Bécquer ("Donde habite el olvido" es un verso de la rima LXVI); en el verano de 1935, su amigo Hans Gebser le inicia en la lectura de Hölderlin, a quien traduce; lee a Leopardi; se distancia del superrealismo y ya en 1940 -según los críticos- puede situarse su etapa de madurez. Es el año de la edición de Las Nubes, comenzado en Madrid y acabado en Glasgow. Aquello que escribió Salinas para La Realidad y el Deseo, 1936, ed. Bergamín: "es

el último grado posible de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español", no hubiese sido más trascendente -sin negarle importancia, por supuesto- que La destrucción o el amor, 1933, y Sombra del Paraíso, 1944, de Aleixandre, si no existiese la etapa de madurez del exiliado Cernuda. Lo que sostiene y alimenta al poeta ya hasta el final de sus días, con etapas de cansancio y reiteración, desde luego, es lo que se llama "fatalidad" ("carácter es destino", que dijo él) o el "personal myth" que es como lo ha explicado Ph. Silver. Cernuda va construyendo una "palabra edificante" (Paz), piedra de escándalo para toda la sociedad, porque vive entregado a su mundo romántico y asume su condición de marginado, homosexual y poeta. Desde esa fatalidad su reino queda -o pasa, al menos fugazmente- por este mundo, sólo cuando unas divinas circunstancias hacen coincidir su deseo y el amor y/o la poesía. La realidad queda partida en dos: por una parte, aborrecida, despreciada y negada y por otra -aquella que está tocada por su encanto poético- alada. Tanto en Keats como en él parece, a veces, que la realidad es lo poético y que el poeta no ha hecho nada. Este aparente "no hacer nada" es lo más difícil, es el don inimitable. Cernuda vivió su faceta de "hijo de Dios" y nunca terminó de asumir la otra, la de "hijo de vecino" que tanto le cuesta también a su admirador Gil de Biedma. Pero desde ahí, desde su irrenunciable vinculación con Albano, que vive en Sansueña ("Et in Arcadia ego" dice uno de sus versos y se titula el estudio de Ph. Silver sobre su obra), su Andalucía soñada, Cernuda hizo la obra más acendradamente romántica, primero por su estrecha relación con los presupuestos del romanticismo europeo y, segundo, por su gran labor crítica y de traductor, que abre pistas definitivas para acceder de una vez por todas al núcleo del romanticismo que nunca tuvimos en España. Lo ha dicho perfectamente J. G. de Biedma:

"No bastan los artículos de Larra, unos cuantos momentos de Espronceda y, bastante después, la obra admirable y única de Bécquer para decir que en el siglo XIX español hubo, de verdad, una revolución romántica. Puesto que no la hubo, Unamuno y Cernuda suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia... Quizás por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos... Y aun hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth, Leopardi, Goethe, Hölderlin son algo más que remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos"¹⁶.

No importa que sea la suya una crítica visceral y personalista, muchas veces, que no valore a Espronceda ni a Manuel Machado, que desprecie a Darío y el modernismo hispanoamericano, que fuera tan injusto con J.R. Jiménez o, por contra, tan rendido admirador de Bécquer. El conjunto de su obra es el eje de la asimilación romántica en este país. También están, Aleixandre, Salinas, Altolaguirre, Gil-Albert... pero sólo él, con su exilio y su carácter, hizo la gran labor de remonte hacia la modernidad tantos años pendiente en las letras españolas. Desde La Realidad y el Deseo, el poema en prosa, la poesía de la meditación y un concepto de ética personal y de libertad inalienable, unida a la poesía de la experiencia, son ya logros definitivos de la poesía española, a pesar de ella y del país.

La Generación del 50 y la lección cernudiana.-

Por más vueltas que queramos darle a la producción poética que va de la Guerra civil a la G-50 no aparece ningún poeta serio candidato a aportar algo a la labor de Cernuda, en esta línea romántica. Es irrelevante aludir al neorromanticismo de Rafael Morales o a que, en la revista Garcilaso, aparecen determinados poemas de Pedro Pérez

Clotet, Pedro de Lorenzo o Eugenio Mediano Flores. Todo es baladía. La trayectoria de la poesía española, hasta bien entrada la década del 60, puede estudiarse, dado el franquismo y sus marcajes, como un progresivo despegue del realismo-social que, evidentemente, era visto como un arma de protesta política en nombre del pueblo sin voz¹⁷. Si dejamos aparte al grupo Cántico (primero en reconocer a Cernuda: homenaje, en agosto-noviembre de 1955; y que, aunque evidentemente se impregnaron de su poesía vitalista y de la experiencia, tienden más al sensorialismo de modernistas y simbolistas), el llamado "compromiso" comenzó con Espadaña y su humanismo noventayochista. En el nº. 46 hubo amenaza de proceso por un soneto de Blas de Otero y en enero de 1951, tras un incisivo artículo de Labordeta, apareció el nº. 48 y fue el final. La poesía social de Otero, Celaya, Nora, etc., es de sobre conocida y marca el punto álgido de esta trayectoria. Después, la G-50, aunque al principio (A modo de esperanza, 1953; Aspero mundo, 1956; Compañeros de viaje, 1959) está claramente dentro de ese realismo social, pronto evoluciona su impronta, y es sobre todo debido a la lección ético-estética de Cernuda. Valente fue el primero en darse cuenta de que lo que querían hacer como generación venía directamente derivado de los presupuestos cernudianos. Brines y Biedma son, de distinta manera, los mejores aprendices. El homenaje de La caña gris, Valencia, 1962, puede marcar el hito diferenciador de la poesía social. El uso de la segunda persona (tú) como distanciadora del poeta, los personajes-máscara de la historia como aplicación del "correlativo objetivo" de Eliot, los filtros humorísticos, la ubicación del poema en la ciudad, las referencias literarias y los guiños al lector y la autocrítica contra la clase social a la que pertenecen, son algunas de las técnicas que marcan la personalidad de la G-50. A través de estos mecanismos, y siempre con el palpito de la sordina romántica rebullendo en el interior de los poemas, se van produciendo

do todas las reacciones -que tan bien ha estudiado Bousoño- con respecto a la generación anterior. Ahora, el "yo en el mundo" será esencialmente ético y desde la casi posesión (al menos hasta la 2ª. parte de Aún no, 1971), debido a la coincidencia temperamental, en el caso de Brines, hasta la admiración del modelo lejano y la profundización en los autores y tradición anglosajones (Biedma), la figura romántica de Cernuda planeará como tutora y será considerado líder absoluto de esta generación, aunque, por supuesto, no exclusivo. La tarea del 50 será, precisamente, superar esa "sordina romántica" heredada y esto se consigue más clara y rápidamente en el caso de Valente. En él no encontramos el comentario al "fugit tempus irreparabilis" como en González, Biedma, Brines, Bonald, Goytisolo, sino que se da la memoria del futuro que caracteriza el tiempo abierto frente al tiempo cerrado que instala la desesperación. Es significativa su obra porque, además de superar el lastre realista, como todos los demás, Valente no da la sensación de repetición o agotamiento tan pronto como el resto de sus compañeros. Se puede decir, sin ningún alarde, que la veta poética del 50 se agota en la labor crítica de la crítica social. Esta, está llevada al punto límite: la autoparodia, la ironía sobre los temas románticos, la introspección implacable del yo, etc. Los poemas, "Contra J.G. de Biedma" (1968), de Biedma, naturalmente; "Cadáver ínfimo" (1976), de A. González; "Sucesión de mí mismo" (1977), de F. Brines y "Temor a la impotencia" (1977), de Caballero Bonald, son algunos ejemplos entre tantos. Es una generación que ha ahogado la "sordina romántica" en alcohol, quizás debido a la largura del franquismo. No en vano se ha propuesto, entre bromas y verás, la denominación de "generación etílica" para casi toda ella. La excepción es Valente. El desarrollo que hace de la poesía de la meditación llevada a un terreno metafísico puro, de reflexión mística, y de búsqueda

del punto cero de la escritura, tal como aparece en Material Memoria (1979) o Mandorla (1982), no tiene ya nada que ver con el hundimiento de los últimos fragmentos del yo y sí con la "elocuencia silenciosa" de que hablaban los místicos. Queda, pues, fuera de las connotaciones de su generación y ahí está La piedra y el centro (1982), el libro de ensayos, para confirmarlo.

Apéndice para "Novísimos".-

Cortar este "apéndice" no puede tener más justificación que mostrar cómo el romanticismo, tal y como lo entendemos hoy no como algo eterno -según la excesiva adjetivación de H. Peyre-, sigue teniendo influjo directo en la actualidad, sobre todo en algunos novísimos como Colinas y Leopoldo M^a. Panero. Hay que distinguir siempre entre la etapa primeriza de proclamas y manifiestos de las generaciones y la segunda, de afirmación y diferenciación de las distintas personalidades poéticas. En cuanto a la primera fase, sabemos que la 3^a. generación de poetas (mejor que novísimos, según propuesta de J.O. Jiménez) levantó el clamor, el griterío, contra la poesía ético-realista de la posguerra. La labor ya estaba hecha en silencio por los Biedma, Valente, etc., pero ellos, que se formaron no contra sino de espaldas a sus mayores, llegaron a manifiestos antimachadianos y anticernudianos (Gimferrer, Azúa). Por supuesto que sus inspiradores hay que buscarlos entre modernistas, simbolistas, grupo "Cántico", "raros" y decadentes pero, aún así, no parece muy lógico explicar poemas como "Homenaje a R. L. Stevenson" de Gimferrer, "C. Kavafis observa el crepúsculo" de Villena o aquellos en los que aparecen los personajes poémáticos de Watteau, Scarron, Juan Sforza, etc, de Carnero, sin los antecedentes de Cernuda o, más cerca, de Caballero Bonald, Brines o Valente.

Lo que aquí interesa, yendo al grano, es que en la etapa de singularización se confirma un peso importante del romanticismo al me-

nos en Colinas y, de otro modo, en L.Mª. Panero, por citar lo más obvio. El primero, que siempre estuvo cerca del renacimiento y el romanticismo, se centra en el simbolismo de la noche (Novalis) de modo tan obseso que acaba traspasado al misticismo, no sin antes, cebarse en la exploración romántica del tema. Es un poeta que destaca, sobre todo, en la recreación de "la meditación, la vida y la experiencia" (J.O. Jiménez) y esto, por supuesto, está muy cerca de la entraña romántica. El desmarque romántico, con respecto a su generación, se clareaba ya desde el principio, Preludios a una noche total (1969), (2º. libro) y Truenos y flautas en un templo (1970) y, a lo largo de su obra (atención a un espléndido libro, Sepulcro en Tarquinia, 1975)- destacan, sobre todo, el contrapeso de la nostalgia del pasado, la íntima comunión con la Naturaleza y el ahondamiento, a través de la retórica mística de la noche, en el tema de la Unidad primigenia, de forma especial en los poemas XVI a XXI de su último libros de poemas, Noche más allá de la noche (1981).

El caso de L.Mª. Panero está más claro. En él interesa destacar cómo todo el peso del malditismo, autodestrucción y sondas en el ángel caído y romántico -a través de constantes recaídas en la figura del hijo y la infancia- se dan cita en su obra. Una vez superada la etapa primeriza y novísima de su poesía (los tres primeros libros, hasta Teoría, 1973) es quizás en Narciso (1979) -y ya después- donde mejor exhibe un lenguaje directo, desenmascarado y hasta provocativamente sincero. En señalar este giro en la expresión han coincidido, tanto G. Carnero: "en todo caso uno de los rasgos de los llamados "jóvenes poetas" es la pérdida del miedo a la expresión directa al menos en cierta medida y con ciertos requisitos irrenunciables"¹⁸, como J.L. Giménez-Frontín. Se dirá que este malditismo, que ahora ya es exacerbado, es algo ya muy viejo y que se desarrolló, sobre todo,

en el primer simbolismo francés; sí, es cierto, pero no deja de ser algo radicalmente romántico aunque aquí asistamos ya a la morbosa ejecución de las esquirlas del yo. Es un "pathos" tan vital y a la intemperie, tan lúcido, que, al menos como testimonio del nadir romántico, debe ser citado. Panero se siente El último hombre, 1984, y de ese último estertor esquizofrénico, según la concepción del humanismo occidental, vive su poesía.

De Macpherson a L.Mª. Panero hay un hilo conductor, por muy sutil, escondido y curvo que nos parezca a primera vista. Claro que también hay hilos de madejas de otros tantos ismos pero aquí nos interesa escudriñar, precisamente, en la más clara veta romántica de la poesía española y en aquellos que mejor la vivifican. Ya en este final novísimo quedan del romanticismo aspectos aislados y muy concretos, en absoluto toda la carga ético-moral, de libertad, que tenía la generación anterior pero, aunque así sea, en el aspecto estético, hay poetas que siguen unidos a ese fuego desmesurado y trágico que abrió la modernidad.

NOTAS AL PROLOGO:

- 1.- La obra de J. Díaz Fernández puede ejemplificar -que no resumir- toda la fiebre neorromántica que va de 1928 a 1936 en España. Tanto sus novelas: El Blocao (1928) y La venus mecánica (1929), recientemente reeditada por Laia, Barcelona, 1983; como su ensayo sobre El nuevo romanticismo (1930), también reeditado: José Esteban, editor, Madrid, 1985, rezuman esa concepción superficial -por reducción a lo social y político- a la que nos referimos.
- 2.- Su libro La poesía española de posguerra, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, muestra ejemplos abundantes del uso tópico del término.
- 3.- Nos referimos, por ejemplo, a un artículo publicado en El País-Libros, titulado "En busca de una nueva sentimentalidad", Madrid, 13-3-1983, sobre el premio Adonáis de aquel año, Luis García Montero y su libro En un jardín extranjero, Madrid, ediciones Rialp, 1983, en el que se apuntaba la vuelta (enésima) del romanticismo en los últimos poetas andaluces.
- 4.- Sobre todo por un largo artículo publicado en Quimera, nº 32, oct., 1983, Barcelona, titulado "Entre sociales y novísimos. El legado poético de Gil de Biedma".
- 5.- T.S. Eliot, Función de la poesía, función de la crítica, Barcelona, Seix-Barral, 1966, p. 130; del inglés The use of Poetry, Harvard, Faber and Faber, 1933; trad.: Gil de Biedma.

- 6.- Todos los citados en este punto tienen obras en castellano y sobre el tema, que irán apareciendo a lo largo del trabajo, menos Antoni Marí, que publicó L'home de Geni, Barcelona, edicions 62, 1984, donde amplía brillantemente las ideas ya apuntadas en El Entusiasmo y la Quietud, Barcelona, Tusquets, 1979.
- 7.- Vicente Llorens, Liberales y románticos, Valencia, Castalia, 1968, p. 422.
- 8.- J.L. Alborg, Historia de la Literatura Española, Madrid, Gredos, 1980, IV, p. 61.
- 9.- Además del libro citado en la nota 7, está su otro libro, El romanticismo español, Madrid, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1979,
- 10.- Historia Crítica de la Literatura Española, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, p. 174.
- 11.- Así lo dice, entre otros libros, en El modernismo. Notas a un curso, Madrid, Editorial Aguilar, 1982, p. 50.
- 12.- R. Gutiérrez Girardot, "El modernismo incógnito", Quimera, nº 27, enero, 1983, p. 11.
- 13.- J.O. Jiménez, Prólogo a Antología de la poesía Hispanoamericana contemporánea (1914-1970), Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 9.
- 14.- Octavio Paz, El arco y la lira, México, F.C.E., 1967, p. 191.
- 15.- Aunque ya hemos reseñado el libro en la nota nº 1 resaltamos aquí que las notas y prólogo de Jose M. López de Abiada de la reciente edición, 1985, centran perfectamente la figura de este escritor.

- 16.- J. Gil de Biedma, El pie de la letra, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 344.
- 17.- Entre otros libros que iremos citando para este periodo, es utilísimo el de Birute Ciplijauskaite, El poeta y la Poesía, (Del Romanticismo a la poesía social), Madrid, Insula, 1966.
- 18.- Guillermo Carnero, "La corte de los poetas", Revista de Occidente, nº 23, abril, 1983, Madrid, p. 54.

"Según lo afirma Spengler en su Declinación de Occidente, Macpherson fue el primer poeta romántico y, al mismo tiempo, quiso pasar por mero traductor de antiguos poemas ajenos"

Borges

1.- Clasicismo-Romanticismo

NOTA BIBLIOGRAFICA:

Las citas textuales de los poetas, Cernuda, Brines, Biedma, Valente y Colinas, debido a que son frecuentemente citados, corresponden a las siguientes ediciones y abreviaturas:

Poe. C.- Luis Cernuda, Poesía Completa, Barcelona, Barral Editores, 1974; los libros concretos se van especificando en su lugar oportuno mas sin abreviatura.

P.C.- Luis Cernuda, Prosa Completa, Barcelona, Barral Editores, 1975; con las siguientes referencias de los libros incluidos:

V.T.M.- Variaciones sobre un tema mexicano.

T.N.- Tres Narraciones.

E.P.E.C.- Estudios sobre poesía española contemporánea.

P.P.L.I.- Pensamiento poético de la lírica inglesa.

P.L.-I ó II.- Poesía y Literatura I ó II.

E. y C.- Ensayo y Crítica.

E.D.- Francisco Brines, Ensayo de una despedida, Barcelona, Plaza y Janés, 1974; también sin determinación de los libros incluidos.

I.L.- Francisco Brines, Insistencias en Luzbel, Madrid, Visor, 1977.

P.V.- Jaime Gil de Biedma, Las personas del verbo, Barcelona, Seix Barral, 1983.

P.C.- Jose Angel Valente, Punto Cero, Barcelona, Barral Editores, 1972. Y, por último:

Poesía.- Antonio Colinas, Poesía, 1967-1981, Madrid, Visor, 1984.

1.1.- Tentativas de definición del Romanticismo.-

Si pretendiésemos una definición denotativa y unívoca del término "romanticismo" posiblemente hubiese que echar mano de algún San Jorge para que clavase un punto fijo -como Aristóteles quería- y, desde ahí, construir un mundo, o sea, saber a qué atenernos. Pero, la empresa, se nos antoja mucho más ardua. Puesto que además de poder hablar y ver cómo se interrelacionan un romanticismo liberal y otro reaccionario, uno pagano y otro cristiano -católico y protestante-, etc., ya se acepta, al menos como intento de interpretación aclaratorio, además del romanticismo histórico, un romanticismo eterno -según la excesiva adjetivación de H. Peyre¹- y un romanticismo fuera de su tiempo pero ya posterior al histórico. El final del histórico, también discutible- podríamos situarlo, siempre refiriéndonos a Europa, por supuesto, hacia 1830 puesto que los años inmediatamente posteriores acarrearán profundos trastornos y rupturas en la historia de la literatura y de la crítica. Por aquellos años se extingue una gran generación. En Alemania mueren -la sucesión es rapidísima- Friedrich Schlegel (1829), Hegel (1831), y Goethe (1832); en Inglaterra, Hazlitt (1830), Coleridge (1834) y Lamb (1834); en Italia, Fóscolo (1827) y Leopardi (1836). Los supervivientes guardan

un marcado silencio, que es obstinado en el caso de la crítica. August Wilhelm Schlegel es ahora un especialista en sánscrito; Wordsworth se dedica a revisar su poesía; Manzoni deja la pluma para siempre. En cuanto a Francia, el triunfo clamoroso de Hernani y la revolución de Julio, sucesos ocurridos en 1830, presagian una renovación de la atmósfera pero observemos que Francia tiene ya otros hitos cronológicos que Alemania e Inglaterra, al menos. Para ellos fue el año de 1848 y las amarguras consiguientes a la Revolución, a las Jornadas de Junio y al golpe de Estado, el que habría de acarrear el fin de la historia romántica: Chateaubriand, por otra parte, muere en 1848; Agustín Thierry, que se había quedado a la vez ciego y paralítico, deja de escribir; Guizot, caído del poder, se retira a la vida privada y escribe sus Mémoires; Barante, que habría de sobrevivir hasta 1874, no escribe ya más que artículos desteñidos, etc. Así pues, aunque 1830 es visto por Thiers y Mignet como el fin de lo que comenzara en 1789, creemos que, al igual que para España, debe tomarse para Francia la fecha de 1848 como la marca de la decadencia del romanticismo, aunque el inicio y la evolución sean disímiles, por supuesto, para ambos países. Veamos, igualmente, cómo si seguimos la evolución de lo "fantástico", en cuanto a lo que la cultura moderna -sinónimo de romántico, como veremos- se refiere, el desajuste cronológico también se decante en este sentido. Así, T. Ziolkowski dice: "... el primer periodo de alta densidad tiene lugar, grosso modo, entre los años 1795 y 1815... vemos que lo sobrenatural fue introducido programáticamente por primera vez en la literatura inglesa por Lewis en El monje (1796), novela a todas luces inspirada en los tratamientos coe-

táneos de lo sobrenatural en la literatura alemana. A juicio de los estudios franceses, la cota máxima de la literatura fantástica se alcanza en Francia en el periodo comprendido entre 1830 y 1850, haciendo notar que el vocablo "fantástico" se puso de moda hacia 1830, a raíz de la traducción de los cuentos de E.T.A. Hoffmann². Y en lo que a España se refiere, una vez digerida la ceremonia de la confusión de textos, parece oportuno hablar de 1848 como fecha final mas, teniendo en cuenta que 1834 es la inicial, como veremos. Cronología especial, por de pronto.

Quedan otros términos, como posromanticismo y neorromanticismo, derivados de él, que intentaremos delimitar, al menos en lo que sea de nuestra incumbencia. El primero no debe ser aplicado, lógicamente, nada más que a un estricto periodo inmediatamente posterior al romanticismo del país que fuere, y el segundo, en lo que atañe a España, parece ya adjudicado al fervor, patente en revistas, libros y autores, que en torno a la revitalización del romanticismo y como respuesta a la supuesta "deshumanización del arte", se produjo entre 1930 y 1936.

Parece -decíamos- tarea imposible una definición única del romanticismo y esto porque, mal que bien, todos los autores implicados han intentado aclarar su modo de entenderle, lo cual es un principio absolutamente coherente con el mismo: el resurgimiento del yo. Baste decir de paso que Kierkegaard deseaba para su epitafio la breve inscripción, "Fue el Individuo", como dejó escrito en una nota correspondiente a 1847. Vamos a acumular, no obstante, algunos de esos intentos definitivos como medio de aproximación. Comencemos por Novalis. Decía él que "un poema, cuanto más

personal, localista, temporal y peculiar es, tanto más cerca está del centro de la poesía", "el poema debe ser tan inagotable como el ser humano o el buen refrán"³ y, por supuesto, no debe entenderse esto como un alegato a favor del realismo sino como una protesta contra las abstracciones y generalizaciones del periodo anterior. De las conferencias pronunciadas en Jena por Schelling, entre 1802 y 1803, que repercutieron enormemente dentro y fuera de Alemania (directamente en el caso de Coleridge y Cousin; indirectamente en el de Emerson y otros) entresacamos que el arte (romántico) "constituye un vínculo activo de unión entre alma y naturaleza", es "el espíritu de la naturaleza que nos habla por medio de símbolos" y corrobora "la certeza de que toda antítesis es mera apariencia, que el amor es lazo de unión entre todos los seres y que el puro bien es fundamento y contenido de la creación entera"⁴. Baudelaire, hablando de Delacroix en 1864, asociaba así: "Decir romanticismo es decir arte moderno: o sea, intimidad, espiritualidad, color, ansia de infinitud, expresados por todos los medios que el arte tiene a su alcance"⁵. Se alude, en las palabras de Schelling, a la teoría orgánica, -por oposición a la mecánica, que desarrollarán exhaustivamente en Inglaterra Wordsworth y Coleridge; en las de Baudelaire, el romántico sentimiento de infinitud. F. Schlegel, del que parte, junto con su hermano, la onda expansiva de la crítica romántica, dice que el fin primero de la poesía es "suprimir el curso y las leyes de la razón razonable y sumirnos de nuevo en la hermosa confusión de la fantasía, en el originario caos de la naturaleza humana"⁶. "Confusión", "caos" son consustanciales al movimiento y apuntan a ese oscuro enredo que, con razón hizo decir a Goethe: "lo clásico es
(lo sano

y lo romántico, lo enfermo" porque esto está dicho en su etapa de madurez -digamos, para entendernos- y, entonces, busca una "olímpica serenidad" y detesta toda confusa indefinición. El romanticismo pretendió abrazar y confundir todos los terrenos: la literatura y el arte figurativo, la historia y las ciencias de la naturaleza, sociología y psicología, filosofía y medicina, política y religión. La vida que el neoclásico se esforzaba por dotar de estructura firme fue de nuevo arrojada a la individual e infinitamente fluida movilidad. Por esa imposible síntesis, a la que venimos aludiendo, el libro de Hugh Honour, El Romanticismo, dedicado a estudiar las artes del periodo, comienza su primer capítulo con el título "A falta de mejor nombre", no sin antes aclarar que su tema es el romanticismo en cuanto a fenómeno histórico, no en cuanto estado de ánimo presente en todas las épocas y culturas, es decir, el primero de los romanticismos a los que nos referíamos al comienzo. Y es que, con el mejor criterio, grandes autores han desistido -algunos ya desde hace muchos años- de echar más leña al fuego. En 1824, señalaba Emile Deschamps que se habían dado tantas definiciones del romanticismo, y se había suscitado de resultados de ello una confusión tan enorme, que él vacilaba en volver la oscuridad aún más oscura intentándolo una vez más⁷. En 1825, el "classique" Delécluze comentaba, refiriéndose a los románticos: "Sus opiniones son tan dispares, tan diferentes sus puntos de partida y contrarias las conclusiones a que llegan, que es verdaderamente imposible extraer una "idée-mère" de todo este caos"⁸. Y, aunque hubiera mala intención y afán de descalificar, también llevaba su parte de verdad. En su libro, L'âme romantique et le rêve, 1939, Albert Béguin explica cómo él quiso hallar respuesta a la pregunta ¿qué es el romanticismo alemán?, pasó de sus exploraciones espirituales a buscar rasgos que fuesen comunes a todos los rostros románticos y durante mu-

chos años -prosigue- fui de fracaso en fracaso, y concluye, "la síntesis suprema que definiera sin reservas el espíritu romántico parece escaparse a todas las tentativas"⁹. Y traeremos a colación, como otra de las autoridades en el periodo, a C.M. Bowra que, después de analizar las obras de Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley y Keats, entre otros, comienza el capítulo final del libro La Imaginación romántica diciendo: "La palabra "romántico" se ha usado con tantos fines y con tan diversos propósitos, que no es posible atribuirle un solo significado y menos aún tratar de dar una nueva definición"¹⁰.

Tras este cúmulo de impotencias y aunque no sea más que por ser la cabeza misma del movimiento, debemos referirnos a F. Schlegel y su Athenaeum. En el Fragmento 116 hace, quizás, el mayor esfuerzo por dar una descripción lo más completa posible. Dice: '

"La poesía romántica es una poesía universal progresiva. No está destinada meramente a reunir y a separar géneros poéticos y a vincular la poesía a la filosofía y a la retórica. Debería mezclar y fusionar poesía y prosa, genio y crítica, poesía artística y poesía natural, y hacer la poesía viva y sociable, y la vida y la sociedad poéticas, poetizar la agudeza, llenar y saturar las obras de arte con un tema que merezca la pena, animado con un arrebatado de humor. Eso abarca todo lo poético (...). La Poesía romántica puede por sí misma, como la épica, convertirse en un espejo del mundo entero, y en un cuadro de la época. Al mismo tiempo, libre de todo interés real o ideal, puede flotar con las alas de la reflexión poética entre lo retratado y el retratista"¹¹.

Más adelante agrega que "la poesía romántica todavía está en proceso de creación", y que "ésta es su verdadera esencia, efectivamente, porque está evolucionando eternamente y nunca se completa", lo cual, aparte de poder justificar la proyección de este trabajo, que pretende mostrar cómo la poesía del siglo XX español tiene poetas profun-

damente románticos y sigue haciéndose, no es decir mucho porque con expresiones como "está evolucionado eternamente" poco podremos avanzar en nuestra tarea crítica. Aunque A.O. Lovejoy propuso que la palabra "romántico" se usara sólo en el sentido de la definición de "romantische Poesie" publicada por F.Schlegel en 1798, y que el resto de los romanticismos se distinguieran de éste y entre sí¹², esto no fue posible, porque el mismo F.Schlegel usó el término sin demasiada coherencia y, por ello, se le ha criticado mucho a Lovejoy el conceder tanto peso a esa definición de 1798. Quizás, por tanto, sea más conveniente, dejar a Friedrich Schlegel, demasiado atraído por todo lo grande, misterioso e irracional, y quedarnos con su hermano, de más juiciosa objetividad, que, en las "Lecciones de literatura y arte dramático" (1809-1811), dadas en Viena, refundió, bajo la oposición en boga, clásico-romántico, numerosas antítesis que, más humildemente, nos acercarían a la solución. Estas eran: mecánico-orgánico, plástico-pintoresco, finito-infinito, cerrado o perfecto-progresivo e ilimitado, géneros puros-géneros mezclados, simple-complejo, que mejor sería llamarlas armonías de contrarios y que termina con la antítesis, paganismo (religioso o moral) y cristianismo. Tomados los segundos términos y teniendo en cuenta que Fr. Schlegel terminó por convertirse al catolicismo, -algo que siempre repudiaron otros como Hegel y Leopardi- y, por tanto entendía que el romanticismo era profundamente cristiano en detrimento de la gran veta pagana, tendríamos bastantes datos sobre el problema que nos ocupa. Y si, en suma, renunciamos a una definición concluyente -pero no a ir aclarándonos a medida que avancemos- y decidimos, por ahora quedarnos con algunos datos, al parecer indiscutibles, diríamos que la poesía que

nace hacia el último cuarto del siglo XVIII en Alemania se apoya, sobre todo, en un concepto emocional; descubre el punto de vista histórico; da por supuesta una abdicación de la teoría de la imitación, los géneros y las reglas; se apoya en la analogía orgánica, perfectamente vertebrada con la naturaleza, aunque, en muchos casos, sin negar la parte racional del poeta; busca la unión de los contrarios y cree en un sistema de símbolos.

1.2.- Nuevo intento de aproximación: el amor.-

Si ya, un poco más precisamente, intentáramos, al menos, buscar el término "romántico" en su origen, nos encontraríamos con datos como estos: John Evelyn menciona en su Diario (1654) "un lugar muy romántico" y doce años después, Samuel Pepys, tratando de describir un castillo decía que era "el más romántico del mundo"¹³. No parece, pues, que ande muy avisado J. Casaldueiro al respecto, puesto que al fijar un origen al epíteto "romántico" lo sitúa en 1765, año en el que "al parecer se usa por primera vez" y cuenta cómo fue un viajero inglés, Boswell, quien refiriéndose a la isla de Córcega escribió: "The romantik aspect". En España -continúa Casaldueiro- hay que esperar hasta 1805, cuando, según nos dice Hubert Becker, vemos el término romántico para las nuevas tendencias¹⁴. Según H. Honour, la palabra "romántico" deriva del francés "romance" -vernáculo- por contraposición a una composición latina. De muchas de las ideas caras a los pensadores del siglo XIX se pueden encontrar antecedentes en Vico, Jakob Böhme, los filósofos herméticos, y más atrás aún¹⁵. Según H. Peyre, en Francia, el adjetivo "romantique" tardó un tiempo en derivar de "romanesque", término que procedía del italiano "romanzesco"; equivalente que no pasó a formar parte del vo-

cabulario inglés hasta más tarde, y en principio sirvió para designar la arquitectura romana y el arte romano, conservando sin embargo su significado exótico cuando se pretendía evocar con él las viejas novelas de caballerías y la era de los trovadores, pasando después a ser utilizado en Francia transformado en "romantique" para referirse a los parajes de las ruinas que aparecían en leyendas y relatos de la Edad Media. En su libro De l'Allemagne, Mme. de Staël dice que el término romántico "ha sido introducido nuevamente en Alemania para designar aquella poesía, cuyas fuentes se encuentran en los cantos de los trovadores, y que ha nacido de la caballería y del cristianismo"¹⁶. Así pues, el término pudo formarse en Francia, allí evolucionó por influjo del vocablo italiano, pasó a Alemania, donde adquirió el completo significado histórico que le corresponde, de ahí, posteriormente, a Inglaterra, para designar a los poetas lakistas y satánicos, y retorna a Francia, donde no es muy bien acogido, como trataremos de mostrar. Sabido es que, en lo que respecta a Francia como trasmisora del movimiento a los demás países latinos, su papel es clave. Por otra parte, los demás países eslavos adaptaron igualmente a su especial idiosincrasia las doctrinas románticas germanas, esta vez a través de Rusia.

Aunque muchas de las obsesiones románticas pueden detectarse con anterioridad al siglo XIX: admiración por los fenómenos más violentos de la naturaleza -montañas, cataratas, tempestades- en el siglo XVIII; la fascinación por las religiones esotéricas y la creencia en fantasmas, vampiros, licántropos, etc.; el interés por la literatura y la arquitectura medievales, su imitación incluso, que no dejaron de interesar desde la misma Edad Media, como podemos ver en el libro de H. Honour; no obstante, el factor clave

fue el retorno del mundo de caballerías y la era de los trovadores y así lo explica el gran estudio del tema, Denis de Rougemont.

Al extenderse sobre el periodo, el especialista del amor, comienza diciendo cómo es a partir del estado anímico sentimental -y no místico- de los amantes de La Nouvelle Héloïse como el romanticismo intenta reunirse con una mística primitiva que ignora, pero en cuyos destellos descubre de nuevo su virtud sacra y mortífera. Desde el Tristán de Thomas, pasando por Petrarca y L'Astrée hasta la tragedia clásica, el mito del amor se degrada, se humaniza; finalmente, Racine, lo abate, no sin haber recibido en esa lucha con el ángel maligno la más dolorosa herida. Y don Juan entra de un salto en escena: desde Molière a Mozart, es el gran eclipse del mito. Pero, a partir de la novela de Rousseau, que nace como al margen del siglo, vamos a recorrer el mismo camino en sentido inverso: pasando por Werther, llegamos a Jean-Paul, a Hölderlin, a Novalis. En el pánico de la Revolución, Terror, de las guerras europeas, ciertas confesiones se hacen posibles, ciertos sufrimientos se atreven a decir finalmente su nombre. La adoración de la Noche y de la Muerte accede por primera vez al plano de la conciencia lírica. Algunos textos, elegidos entre mil, dirán más que todos los comentarios posibles:

Carta de Diotima a Hölderlin:

"Ayer pensé mucho en la pasión...

La pasión del amor más alto no encontrará jamás su satisfacción en este mundo... Siéntelo así conmigo; buscarla fuera tontería... ¡Morir juntos!"¹⁷.

En los Himnos a la noche hay máximas de Novalis como ésta:

"En fuego espiritual quema mi cuerpo para que, vuelto ligero como el aire, a tí me una más íntimamente y nuestra noche nupcial dure así la eternidad"¹⁸.

Y habría que citar todas las obras de Tieck, que define el amor como

"una enfermedad del deseo, una divina languidez"¹⁹. Por todo ello, más adelante, resume Denis de Rougemont:

"La exaltación de la muerte voluntaria, enamorada y divinizada es el tema religioso más profundo de esa nueva herejía albigense que fue el romanticismo alemán. La muerte es la meta ideal de los hombre elevados de la Logia invisible de Jean-Paul. Se confunde con el amor de Novalis. Fue para Kleist el único cumplimiento posible de una pasión de amor supremo a la que se negaba su cuerpo"²⁰.

Eso es lo trágico de la Ironía trascendental, ese movimiento perpetuo del romanticismo, esa pasión que arruina sin descanso todos los objetos que puede concebir y desear (la naturaleza, el ser amado, el yo), todo lo que no es la Unidad increada, la disolución sin retorno. Y en esto, desde luego, sí están de acuerdo todos los especialistas del romanticismo, en esa búsqueda de la Unidad primigenia que proviene del contacto y lecturas de autores místicos, esotéricos y ocultistas. Podrá admitirse que hay distintas ramas románticas según el tiempo y los lugares, que éste brota de múltiples fuentes, católicas, protestantes y naturistas, pero es indiscutible que es un espíritu crítico contra el intento racional de querer explicarlo todo, y que justifica la necesidad de la fe religiosa por encima de cualquier iglesia, las verdades ocultas, el poder de la magia y otras facultades de la imaginación. Sin este núcleo sustancial no se puede llegar a comprender el romanticismo alemán. Baste recordar al respecto que, por ejemplo, Novalis había leído a Paracelso y a Van Helmont y que en las obras de Jacob Böhme -ese visionario y místico zapatero de Görlitz- ya aprendieron Goethe, Tieck o Lavater.

Es curioso, sin embargo, que no hayan tenido éxito los intentos de división: neoclasicismo^o, prerromanticismo y clasicismo ro-

mántico, para explicar un proceso continuo que lleva desde el abandono del rococó, a mediados del siglo XVIII, a la eclosión del realismo, a mediados del XIX. Así lo reconocen H. Peyre, Honour, etc. De lo que sí podría hablarse es de dos líneas de fuerza, que discurren por caminos distintos y que, a la larga, se hacen opuestas. Pero es que el nuevo misticismo en oposición al espíritu de la Ilustración, que se fragua en diversas sectas y confesiones, crece, sin embargo, al amparo de la tolerancia que posibilitó el racionalismo ilustrado. Por una parte, la tendencia mística, si bien en otras épocas de la historia pudo ser canalizada favoreciendo la propagación del cristianismo, reviste en tiempos incrédulos como el mencionado un carácter imperiosamente individualista, pero es que, por otra parte, autores como Diderot, Rousseau, etc. avanzan y desarrollan temas claramente románticos. En las Pensées philosophiques, 1746, Diderot dice ya acerca de las pasiones: "Se declama interminablemente contra las pasiones; se les imputa todas las penas del hombre, y se olvida que también son las fuentes de todos los placeres"²¹. En el artículo "Genie" de La Encyclopédie, dice que el genio nace de una extrema sensibilidad que le hace susceptible de multitud de impresiones nuevas, mediante las cuales puede verse obligado a salir de las leyes de la razón. El mismo Denis de Rougemont, en la obra citada, aclara que no se equivocan los que atribuyen al "clima" de La Nouvelle Heloise, tan nuevo para el siglo XVIII, un poder de contagio contra el cual las conclusiones del autor (recordemos que insistió largamente, en una carta a su editor, sobre su protestantismo y el de sus héroes) no podían hacer nada. Más adelante, dice Denis: "Sería fácil repetir, a propósito de La Nouvelle Heloise, toda nuestra exégesis de Tristán, nuestra dialéctica del obstáculo"²². Así que, mientras, por una parte, el amor se enfrentaba al gran obstáculo de querer prolongar el goce

más allá de todo límite terrenal, al infinito eterno, por otra, la lucidez crítica desmontaba el artificio del Estado y la sociedad incrédula. Baste citar una novela como Le neveu de Rameau en la que, el sobrino, es un Diógenes de lo más cínico, que se deja proteger por las leyes y la Razón de una sociedad en la que no cree y así lo va demostrando a lo largo de toda la novela. Por eso, Savater, en un artículo de El País, se refería a "el impúdico monstruo que gesticula, se burla y medra a la sombra del esfuerzo enciclopédico"²³ para calificar al protagonista de Diderot. Esa teoría, ascendente y explosiva, del amor místico, pero ahora encarnado, se va a encontrar con unas fuerzas de resistencia muy debilitadas. El "mal du siècle" estaba dispuesto como una mancha de aceite para extenderse en la sociedad y producir sus víctimas.

1.3.- La oposición Clasicismo-Romanticismo.-

Es sin duda esta antítesis, resumen de todas las otras expuestas en las "Lecciones de Viena" por A.W.Schlegel, la que mejor nos va a servir de columna vertebral para dar un breve repaso por el romanticismo europeo: su formación, su trasmisión y una sucinta valoración de lo que aportaron los distintos países para, finalmente, ver ahí articulada a España y poder tener perspectiva global de su caso.

Obviamente, esta oposición nace ahora, con el romanticismo; antes no existía la necesidad de replantearse todo radicalmente y tomar esto o rechazar aquello con la perspectiva de la nueva vida, que ahora se inauguraba. Se desarrolla una extraordinaria capacidad para la universal comprensión histórica; los románticos descubrieron el carácter poético y la individualidad orgánica de lo pasado, forjaron un nuevo arte de la traducción y, puede decirse que, con ellos nacen las nuevas ciencias de la Historia. Al asistir a

la Revolución Francesa, los románticos interpretaron a su época como un tiempo de concepción de superior forma de vida. Desde esa atalaya, el romántico, gustaba de mirar hacia atrás: su nostalgia trasfiguraba la Historia y ahondaba la división respecto a una realidad que parecía estrecha y trivial. Así responde el protagonista de Heinrich von Ofterdingen, la novela de Novalis, ante la pregunta: ¿Adónde vamos, pues?: "Vamos siempre de regreso... en nosotros o en ninguna parte se encuentran la eternidad con sus universos, el pasado y el futuro"²⁴. Otra cosa es que tomen el pasado como fuente de modelos para lo que desean que sea el futuro, reinterpretándolo bajo sus ideales y con la convicción de que el mundo se mueve, se reconstruye, bajo sus pies. Aunque se ha dicho que el Romanticismo es un nuevo Renacimiento, hay diferencias cruciales. Como muy bien dice Rafael Argullol, "puede decirse que el espíritu moderno nace en el momento mismo en que el hombre renacentista percibe el verdadero significado de su fuga-sin-fin, maravillándose de su poder y estremeciéndose ante su impotencia"²⁵. Esa fuga-sin-fin es como saberse en el hilo de la historia, haber descubierto el sentimiento trágico del tiempo y dudar de sí, al final del mismo, quedará algún mundo estable. Ese es el comienzo del espíritu de la modernidad.

El grupo formado en 1770, "Unión poética de Göttingen", bajo la influencia de Klopstock, es uno de los primeros que se auto-define como defensor de la modernidad. Luego vendría el "Sturm und Drang" con el joven Goethe, tan distinto del de Fausto, como luego, al extendernos sobre esta singular figura, veremos. El nombre del movimiento está tomado de un drama, caótico y fogoso, del componente F.M.Klinger y estrenado en 1777. Junto a la obra juvenil de Goethe está, íntimamente ligado, todo el universo de conceptos y fuerzas de J.G.Herder (1744-1802), a juicio del primero, el más ambicio-

so espíritu e influyente maestro que tuvo. En él pensó Goethe a la hora de componer su Fausto. Otros nombres son menos importantes: Müller, Heinse, Lenz, etc. El hecho de que el autor del Werther tuviera una larga vida, y de que fuera replanteando sus posturas, le permitió ser considerado -junto con Schiller- como los representantes del clasicismo romántico. Junto a ellos, puesto que Weimar está muy cerca de Jena y "las ciruelas del camino tienen un sabor exquisito" -que dirá H. Heine²⁶- el círculo romántico de los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling, etc., que se formó, en esta segunda ciudad, desde 1797. Los primeros escritos de Friedrich Schlegel son de gran importancia para la historia del romanticismo y de la crítica en general. Acercándose mucho a Schiller (al que luego llegará a odiar) actualiza la polémica entre antiguos y modernos, y crea sobre esa base una teoría de lo romántico que, propagada en la versión de su hermano, habría de dar la vuelta al mundo. Empezó, Friedrich, dedicado a la filología clásica; para él, la literatura griega era la única apropiada para justificar la nueva estética: sucesión de los géneros, teorías de la épica y de la tragedia, moduladas sobre Homero y Sófocles, respectivamente; en Aristófanes encuentra prefigurada la ironía de los románticos y hasta en Sófocles le parece advertir "la embriaguez divina de Dionisos", que Nietzsche exaltaría setenta años después. Luego, y manteniendo siempre, por supuesto, la repugnancia por toda teoría que no fuese histórica, cambió dos veces, por lo menos, de criterio: la primera, hacia 1796, cuando se dejó de "grecomanías"; la segunda, más lenta y gradual, a partir de 1801, cuando se fue orientando hacia lo puramente religioso y terminó convirtiéndose al catolicismo (1808). Terminará diciendo que la "poesía no es sino una expresión de la íntima y eterna palabra de Dios". De 1800 es el Gespräch über die Poesie, cuando Schlegel difiere en muchos

aspectos de Schiller. Así, en una parte de esta obra, se dice de Shakespeare que asentó las "cimientos románticos del drama moderno". Y en otra de las partes -el discurso sobre la mitología- se considera a Cervantes y a Shakespeare dentro de la "poesía romántica". Por tanto, el concepto de "romántico" no coincide con lo que Schiller llamaba "sentimental" en su Poesía ingenua y sentimental. Shakespeare era romántico para Schlegel, e ingenuo para Schiller. Schiller considera ingenua la relación inmediata con la realidad, la imitación de la naturaleza, y Schlegel cree romántica el ansia de alcanzar la plenitud de la vida. El mismo Schlegel ha variado, en esta obra, el concepto de "romántico" con respecto al expuesto en Athenaeum, nº 116, 1798, que, como sabemos, se basaba en una idea de "poesía universal progresiva" y que abarcaba un programa tan íntegramente universalista, comprensivo y vago que el fragmento sólo adquiere sentido si recordamos cómo aspiraba su autora que la novela -género en auge, ahora- abarcase todos los demás géneros. Ahora, lo romántico más bien suele encontrarse en el Renacimiento y en la Edad Media, "en aquella edad de la caballería, el amor y las historias maravillosas de donde el objeto y la palabra misma se derivan"²⁷. Obviamente no nos podemos detener, en un estudio de estas características, a dilucidar todas las diferencias que hubo entre los distintos autores con respecto a la cuestión. Hubo grandes contradicciones, como vemos, y no sólo entre autores de diferentes países pero, eso sí, nunca la oposición fue contra los autores clásicos, sí contra los neoclásicos y su forma de entender el arte: verosimilitud, reglas de las tres unidades, unidad de estilo, finalidad educativa, etc. Más bien, podría hablarse de una forma romántica de entender lo clásico porque, incluso F. Schlegel no llega a oponer expresamente lo clásico a lo romántico, aunque sí alude a su posible unión, por

lo que algunos autores como Lord Byron rechazaban la diferenciación y la tildaba, simplemente, de un "continental debate". La más resonante formulación del dilema se debe a A.W.Schlegel, a través de las oposiciones que hemos visto, aunque los elementos integrantes se encuentran ya dispersos en Friedrich. En realidad, F.Schlegel persiguió siempre la idea de un arte objetivo, y de belleza clásica, y por eso consideraba que las grandes cimas en las que debían mirarse todos los autores de la época, que quisieran llevar la poesía romántica a su progresión, eran: Aristófanes, Cervantes, Shakespeare, Swift, Sterne y, sobre todo, una vez convertido, Calderón, al que consideraba "eminente cristiano y, por tanto, el más romántico de todos los poetas dramáticos". De su época, que le parecía decadente, salvaba las novelas de Jean-Paul, que le parecían "los únicos productos románticos de estos tiempos no románticos"²⁸, y Goethe, de quien llegó a decir que, una vez concluso el Fausto, dejaría muy atrás a Hamlet.

Hay otra idea, original de Schlegel, que, junto a la analogía orgánica, constituyen las dos más hondas aportaciones del romanticismo, y, por tanto, de la modernidad, es la ironía. La actitud irónica -según Schlegel- nace al comprender uno cuán paradójica es la esencia del mundo, cómo una actitud ambivalente es la única que puede abarcarlo en una contradictoria totalidad. Supone un conflicto entre lo absoluto y lo relativo, una conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario que es dar una reseña íntegra de la realidad²⁹. Los autores irónicos eran, para él, Goethe, Shakespeare y Cervantes, y no -de nuevo- sus amigos románticos. Si la ironía es "bufonería trascendental", "autoparodia", porque el autor inteligente tiene conciencia clara del "caos infinitamente repleto", debe ele-

vase sobre el arte, la virtud y el genio de cada uno y, así como hace Goethe en el Wilhelm Meister, "sonreírse de su obra maestra desde las alturas de su espíritu"³⁰. Se comprenderá el porqué los autores considerados románticos, que se tomaban a sí mismos demasiado en serio, no le parecen suficientemente objetivos e irónicos, y sí, en cambio, Swift, Sterne o Cervantes. Vemos, por tanto, lo diluida que queda la oposición que da título al punto y cómo más convendría hablar de una revisión profunda, bajo la perspectiva de la analogía e ironía románticas, de los clásicos más fuertes y válidos para una nueva orientación del arte.

Decir, por último, por lo que se refiere a la literatura española que, puesto que lo que ahora se busca es que la poesía exprese el alma de la nación en sus más íntimas peculiaridades, Schlegel considera a la literatura española como la de carácter "más nacional", aunque, aclara que el criterio capital para juzgar una literatura ha de ser la religión, la revelación. Como sabemos, estos elogios a la literatura española y la consideración a Calderón, recogidos por su hermano, y trasvasados al desierto crítico de la España de comienzos de siglo por Böhl de Faber, son el origen del larguísimo romanticismo reaccionario español³¹.

Las ideas de F. Schlegel, hoy irremediablemente anticuadas, forman un "corpus" primordial para explicarse el romanticismo no sólo europeo y, aunque han sido multicriticadas, a veces maliciosamente como en el caso de Heine refiriéndose a su Historia literatura antigua y moderna, son imprescindibles y, sin ellas, se hace imposible explicar el papel guía de Alemania en este momento histórico y el de las demás naciones por las que, paulatinamente, se fueron extendiendo sus ideas.

Aunque está comprobado que muchas de las opiniones de A.W.Schlegel sobre la esencia de la poesía, los géneros literarios, la función del mito, etc., son repeticiones y amplificaciones de otras de su hermano, dado que no le acompañó en el cambio de fe y además se mantuvo limpio de los excesos del misticismo poético, ejerció una influencia mucho más duradera que Friedrich fuera y dentro de Alemania. Sabido es que, el mismo Goethe, le pedía que examinase sus hexámetros y se sometía humildemente a las correcciones. Suya es la distinción entre "Einbildungskraft" y "Fantasie": la segunda es la facultad superior y está vinculada a la razón. Es la célebre diferenciación, inspirada en Schelling, entre imaginación primaria y secundaria y que tanta importancia tendría en Coleridge. El sí que matizó lo que debía ser el estudio de la crítica desde el punto de vista histórico: considerar la obra de arte como perteneciente a una serie y según las relaciones entre su origen y su existencia, y comprenderla a partir de lo que la ha precedido o la ha seguido. Precisamente, asociaba clásico a teoría y romántico a historia. Por eso, hablaba de que los griegos llevaban su tarea a la perfección, mientras que los modernos, sólo por aproximación pueden satisfacer su anhelo de infinito. Pero, aunque así sea, la poesía romántica, está más cerca de nuestro espíritu y nuestro corazón. Indiscutiblemente, donde August Wilhelm explicó más acabadamente la antítesis clásico-romántica fue en las ya nombradas "Lecciones de Viena", a través de las oposiciones que hemos visto. Allí distinguió la poesía romántica de la clásica por el gozo con que aquélla se entrega a mezclar indisolubles de todo lo antitético: naturaleza y arte, poesía y prosa, gravedad y burla, memoria e intuición, espiritualidad y sensualidad. La poesía y el arte antiguos son como un "nomos" rítmico; promulgación armónica de las leyes de un mundo bellamente ordenado, en él

se reflejan los eternos arquetipos de las cosas. Sin embargo, asegúra que la división establecida no es absoluta y que bien pueden encontrarse elementos de cada una en ambos campos, aunque en orden distinto. Es interesante destacar que A.W.Schlegel veía en Dante la feliz conjunción de poesía y filosofía que él pedía para la poesía romántica. Dante es, para él, el principio de la misma, mientras que Calderón surge ya en el ocaso. Cervantes fue una de sus grandes admiraciones, acarició el proyecto de verterle íntegramente al alemán y patrocinó la traducción de El Quijote por Tieck, pero Shakespeare fue el objetivo crítico más entrañable. Tradujo diecisiete de sus obras y veía en él el paradigma romántico por excelencia. Shakespeare es un artista profundamente reflexivo que "quizás pueda ir contra nuestras convenciones, pero no ciertamente contra las de su época y su pueblo, y rarísima vez irá contra el decoro asentado en la naturaleza"³². Como era de esperar, dedicó muchísima atención a la literatura de su tiempo pero, como era de esperar por los juicios anteriores, no la trató con admiración. Llenos están sus escritos de sátiras e invectivas contra gentecilla menor, de Schiller le gustaban María Estuardo y Guillermo Tell pero acabaron odiándose. Le gustaba más el Goethe de los ochenta y noventa años, o sea el clásico, que el de la primera época. Después, al tratarle de nuevo con extensión en las "Lecciones...", todo el fuego se había extinguido. Jean-Paul le parecía enfermizo y corrompido, guardó silencio ante la edición de las obras de Tieck y, así, poco a poco, abandonó todo intento de influir en la opinión y fue distanciándose de su grupo, del que pasaba por ser dirigente. En fin, hoy se aprecia claramente que los Schlegel han formulado una interpretación crítico-literaria que, transmitida por medio de Coleridge al mundo de habla inglesa, es la q.

hoy aceptan en lo esencial los críticos ingleses y norteamericanos. Enorme importancia tuvieron también, como sabemos, las ideas de Schelling. Suya es la concepción platónica de que la idea de Belleza "da unidad a todas las demás ideas" y que, por lo tanto, la verdad y el bien, sólo en ella llegan a hermanarse. Aunque admira muchísimo los mitos griegos, también la naturaleza le parece "un poema que yace encerrado en secreta y prodigiosa cifra", el cual, si pudiéramos leerlo, se nos revelaría como "una odisea del espíritu"³³. E, igualmente, los mitos cristianos tienen para él aspectos históricos de utilidad: los apóstoles, las leyendas hagiográficas, los mitos caballerescos, etc. Calderón es, a muchas brazas sobre Shakespeare, la cumbre última de la poesía cristiana, pero, también Dante, Cervantes, y Goethe que "dejará a los alemanes en su Fausto (aún no acabado cuando escribía Schelling) un poema de la más pura cepa mitológica". En fin, el joven Hegel, aunque quizás no llegó a leer las conferencias de Schelling, arranca de la misma postura que éste, Coleridge se tuvo, durante muchos años, por expositor de ellas y Emerson y Bergson nos hacen recordar, en multitud de ocasiones, al pensador alemán. De Novalis, aparte de su altura poética, cabe decir, como crítico, que no es cierta aquella opinión de Saintsbury que le consideraba "el más grande de los críticos alemanes". Depende, diáfana-mente de Schelling, aunque, en él, las teorías de éste, adquieren un rasgo místico y se vinculan más claramente con la concepción de la poesía como ensueño y cuento maravilloso. Para Novalis, el poeta verdadero, es siempre un sacerdote, y -como él decía- "lo mejor sería volver a aquella unidad primitiva de sacerdote y poeta"³⁴. Es curioso, al respecto, cómo, aunque comenzó viendo al Wilhelm Meister como la novela romántica ideal, luego la vió prosaica y modernista y aca-

bó escribiendo su Heinrich von Ofterdingen, novela donde se hace la apoteosis de la poesía, contra ella: se exalta la unión última con el universo, con la naturaleza, con el Uno y el Todo, con la muerte y, en fin, con el sueño. En esa rebeldía podría simbolizarse la diferencia entre los primeros románticos alemanes y el "olímpico Goethe", porque, así como Novalis acabó viendo al Wilhelm, de espíritu prosaico, filisteo y esnob, y hasta una novela "odiosa" y "necia"; Tieck y Wackenroder también fueron marcando sus distancias y se llegó a enfrentamientos por cuestiones de gusto literario y posturas políticas. Aparte quedan tras grandes autores, llamados los "adversarios del clasicismo", repudiados por Goethe, y suficientemente geniales como para someterse a la escuela romántica de Jena: Jean-Paul, Hölderlin y Kleist. El primero, que seguía más fielmente la tradición literaria de la "sensibilidad", alcanzó un éxito muy grande de público, los otros dos murieron sin lograr ser comprendidos y casi ni siquiera estimados. Es interesante destacar aquí algunos juicios de Jean-Paul como los de que "el soñar es una especie de poesía involuntaria", en abierta oposición con la importancia que concedía a la "lima" A.W.Schlegel; que "cada siglo es romántico a su modo", y habla también del romanticismo de los países nórdicos, índicos y del cercano Oriente que, sólo, se puede entender desde la perspectiva del romanticismo "eterno", que dice H.Peyre; y, en fin, el ataque al sentimentalismo de Mme. de Staël y al pobre conocimiento que la autora tenía de la literatura y la filosofía alemanas.

En cuanto a lo que podamos decir aquí de Goethe y su compleja personalidad, cabe comenzar recordando cómo veía él al Werther años después de escribirla, para intentar entender su posterior actitud hacia lo "romántico". En Conversaciones con Goethe, Eckermann pone en boca de éste que el Werther es "una criatura que, co-

mo el pelícano, he alimentado con sangre de mi corazón". Más adelante, dice, "que me produce una sensación denosa y temo volver a ser presa del estado patológico que lo produjo"³⁵. Por eso es un libro que escribió en cuatro semanas, casi inconscientemente, como un sonámbulo y le sirvió de catarsis total: "me sentí como después de una confesión general, otra vez feliz y libre y justificado en empezar una nueva vida"³⁶. Goethe supo y pudo reaccionar ante esa "enfermedad" que era el romanticismo por el sistema de crear un personaje, para distanciarse de él, precisamente lo opuesto a Novalis y el personaje de su novela. Hay múltiples muestras de que Goethe aborrecía la imagen sentimental y ensimismada del romanticismo:

"Lo enfermizo, flojo, llorón y sensiblero, así como lo espantable, cruel y contrario a las buenas costumbres, estaba definitivamente excluido, temía pervertir con ello al público y a los actores"³⁷.

Dice, refiriéndose a las condiciones que debe tener un director de teatro.

"He querido, sin embargo, que las cosas aparezcan con trazos bien marcados, a la manera antigua, y que nada quede en vaguedad e indeterminación, como es uso entre los románticos"³⁸.

Y aclara más, todavía:

"A lo clásico lo llamó sano, y a lo romántico enfermo. Según esto, Los Nibelungos son tan clásicos como Homero, pues ambos son sanos y fuertes. En cambio, la mayor parte de lo moderno no es romántico por ser nuevo, sino por ser débil, blando y enfermo; al paso que lo antiguo, sino por fuerte, fresco, alegre y sano. Distinguiendo así, por estas cualidades, lo clásico y lo romántico, pronto llegaremos a entendernos"³⁹.

Evidentemente, el "olímpico", relacionaba romanticismo con juventud y él, pasado su "mal du siècle", se dedicó a madurar. Después de su Wilhelm Meister, que comienza en 1777 y continúa perfeccionando en 1827, llega su obra más ambiciosa, el Fausto (1ª parte en 1790 y 2ª en 1832). Cuando va a estrenarse esta 2ª parte, Goethe se dirige a los jóvenes del patio de butacas, que no aplauden: "Os quedáis fríos al oír mis palabras; os lo perdono, buenos niños. Tenedlo presente. El diablo es viejo; envejeced, pues, para comprenderlo"⁴⁰. Sería difícil, naturalmente, definir qué es la madurez, tal vez alcanzemos a acordar que si por huir de los precipitados psicológicos, las convulsiones sentimentales, etc. puede uno considerarse más maduro que el que los busca sistemáticamente, Goethe lo fue. Es indiscutible que persiguió el equilibrio y la serenidad clásicas como antídoto contra la moda de la modernidad romántica. Eran demasiados suicidios: Lenz, H. von Kleist, la demencia de Hölderlin como para seguir rondando el peligro alevosamente por el hecho de que fuera el clima de la época. El Werther levantó una oleada de suicidios pero Goethe, lo mismo que T. Mann, en otros aspectos, se alejó de A. Auerbach, huyó cautelosamente de la campaña de la sangre. No es que "la percepción global de la unidad fuera más ajena a Goethe que a Hamann, por ejemplo, sino que su apego al instante le alejaba de esa universal analogía; temía en ella la confusión y mantenía en todo la necesidad de la limitación y de la medida"⁴¹, dice de él A. Béguin. Nunca divinizó el Inconsciente, y no porque ignorara su riqueza; sabía que todo hombre, que se quiera rico, debe volver a hundirse periódicamente en las regiones oscuras donde yacen nuestras raíces. Pero nunca le pareció que la sola evocación mágica de jirones arrancados a ese reino de sombras fuese un acto plenamente válido (¡qué claro se ve ahora el error surrea-

lista !). Creía que el acto humano, al igual que el del poeta, consistía en dar "forma" a esas fuerzas que la naturaleza ha puesto fuera de nuestro alcance. Aceptaba, modestamente, que el sentido total de las cosas y de las formas, se nos escapará, y que debemos satisfacernos con el disfrute que de él nos está permitido. Desde esta posición supo con su Ifigenia (1786) recrear un arte clásico, fuerte y puro. Mientras Europa se afianzaba en la fiebre del romanticismo, él se afianzaba en la objetividad ("todas las épocas decadentes y amenazadas de disolución son subjetivas, mientras que las épocas de progreso tienen una tendencia objetiva. Nuestra época está en decadencia, pues es subjetiva"⁴²). Esta búsqueda de la "objetividad", que no deja de ser un modo de contraste ante los excesos opuestos, no puede entenderse ni como antirromántica ni antihumanista porque nada tiene que ver con reglas académicas neoclásicas y ajenas al creador. Una planta crece independientemente de controles impuestos pero en estricta obediencia a las leyes naturales, lo mismo le ocurre a la imaginación del genio. Así, la transición de Goethe al "clasicismo" se señaló sobre todo por su creciente acentuación del reino de la ley para el hombre construida sobre la analogía de la ley para las cosas, como explica, ampliamente, M.H. Abrams⁴³, al referirse a él. El mismo Goethe dijo que los artistas, "finalmente, se hacen las reglas sacándolas de sí mismos, según las leyes del arte que subyacen en la naturaleza del genio creador tan de verdad como la grande y universal naturaleza mantiene eternamente sus leyes orgánicas". Otras caras de la personalidad del genio alemán: la concepción de la poesía como una obra que tiene un valor intrínseco, y como poesía, sólo un valor intrínseco (que luego, a través de Flaubert, O.Wilde, etc., ha sido relacionada con la fórmula de "l'art por l'art", aunque son cosas muy distintas), o sus ideas

políticas (recordemos que Schiller rechazó el diploma de ciudadano francés, otorgado por el gobierno revolucionario, aconsejado por Goethe, y los dos formaron, entonces, el clasicismo alemán), que tanto han hecho escribir después, no vienen ahora muy a cuento.

Reflexionemos aquí, someramente, sobre el dilema que nos ocupa: clasicismo-romanticismo. Como sabemos, es la exacerbación del sentimiento temporalista, que produce el nacimiento de nuevas ciencias, con la Historia a la cabeza, el que da lugar a esta manida oposición. Tan manoseada que, ya en 1818, el escritor Giovanni Berchet, afirmaba que esas dos palabras eran las que con más frecuencia se oían en Milán y, para aclarar el sentido de la segunda, escribió una divertida entrevista imaginaria con un inglés, milord P., que dice:

"He oído a una mujer lamentarse de que la forma de abanico era más clásica que romántica, "all nonsense"... Otra estaba contemplando un paisaje pintado por Gozzi y se quejaba de que era demasiado clásico, "all nonsense". La pobrecita creía tal vez que clásico era la antítesis de nuestro viejo adjetivo inglés romántico, cuyo significado es completamente diferente del del nuevo epíteto literario hoy en boga..."⁴⁴

Si, desde otro nivel, consultamos el libro de Gilbert Highet sobre La tradición clásica, veremos que la mayor parte de los grandes escritores europeos de la época que va de 1765 a 1825 conocía mucho mejor la literatura clásica que sus predecesores: Shelley sabía más griego que Pope, Goethe sabía, igualmente, más griego que Klopstock, y Leopardi, Hölderlin, Chénier, etc., eran muy buenos conocedores de los clásicos, como muestra Highet⁴⁵. No se explican, si no, el Hiperión, Prometeo desencadenado de Shelley, Oda sobre una urna griega de Keats, las Elegías romanas de Goethe, etc., etc.

Así mismo, vamos viendo, a lo largo de lo ya escrito, cómo los autores románticos buscaron las fuentes de su inspiración en los grandes clásicos de las literaturas europeas: Cervantes, Dante, Milton, Shakespeare, etc., por eso, es comprensible que no se molestaran en dilucidar este monstrenco dilema, sino, como mucho, en aclarar su modo de entender el romanticismo. Así, por ejemplo, cuando Jean-Paul, Hölderlin y Kleist desbordaron el cerrado círculo del ideal humanístico-clasicista de Weimar lo hicieron contra un modo excesivamente riguroso de entender el romanticismo por parte de Goethe y Schiller. Ellos apostaron por el subjetivismo de la sensibilidad, imaginación mítica y la trágica energía del sentimiento (a costa de los riesgos que después corrieron) y fundaron "otra" forma de ser románticos, cercana al círculo de Jena, pero nunca alejada de la cultura griega y romana. Y tanto es así que, por ejemplo, el estudioso Rodolfo E. Modern⁴⁶ incluye a Goethe y Schiller, junto a Hölderlin, Kleist y Jean-Paul, bajo el epígrafe del "Clasicismo", mientras que en el de "Romanticismo" incluye a los Schlegel, W. Wackenroder, L. Tieck y Novalis, entre otros.

Lo que los románticos rechazan es la separación entre lo sensible y lo espiritual: quedan abolidas las fronteras entre lo exterior y lo interior, la superficie y la profundidad, lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, la vigilia y el sueño, la razón y la pasión, etc. Es decir, todo lo que desunían las academias neoclásicas. Como muy bien dice Antoni Marí: "Frente a la razón que con decisión afirmaba su autonomía, despreciando la autoridad de la tradición y la influencia oculta o misteriosa de los poderes superiores en el mundo de los fenómenos, el romanticismo afirmaba la sujeción, o mejor, la interdependencia de la razón respecto a todos

los otros modos, sistemas y órganos de conocimiento"⁴⁷. De lo que sí puede hablarse, desde luego, es de una interpretación romántica y nueva de los clásicos. Obviamente lo que Daumier veían en sus cuadros sobre Don Quijote, o lo que veía A.W. Schlegel en el mismo personaje, al que consideraba la cumbre de la novela romántica; lo que admiraba F. Schlegel de irónico en Shakespeare o Schelling en Calderón, situándole, con muchos brazos por delante de Shakespeare, como la cumbre de la poesía cristiana -sinónimo de romántica para él- no tiene nada que ver con las interpretaciones anteriores y sí, inmediatamente, con la búsqueda de la unidad analógica y con la ironía, consecuencia ineludible de la ambiciosa búsqueda. Apoyado en esos conceptos explica Octavio Paz todo el trasiego de los "ismos" desde el origen romántico hasta hoy e, igualmente, Claudio Guillén, entre otros tantos autores, dice en su estudio introductorio al concepto de literatura comparada que "como anhelos son tan románticos como una gran sed de totalidad, un deseo de experiencia integradora más allá de las contradicciones y dentro del devenir del mundo. Fausto ansía percibir cómo todas las cosas se entretejen en un mismo conjunto -Wie alles sich zum Ganzen webt-"⁴⁸. Justo en el ataque a esa ansia de totalidad, alcanzable a través de la experiencia poética y que confunde arte y religión, se basa la actitud antirromántica que caracteriza al grupo formado por T.S. Eliot, Ezra Pound, T.E. Hulme, etc..Y la verdad es que, aunque la crítica global al movimiento romántico es certera, la pretendida autodefinición de clásicos que ellos se aplican es inadecuada. No deja de ser una teoría elaborada a la contra del romanticismo y, por tanto, impregnada de él; además, sus argumentos tampoco son, ciertamente, inamovibles. Es cierto que el romanticismo confunde lo humano y lo divino y que puede reprochár-

sele -como explica T.E. Hulme- "que desdibuje los claros contornos de las relaciones humanas -tanto si se trata del pensamiento político como del tratamiento literario del sexo- por la introducción en ellas de la Perfección que propiamente pertenece a lo no-humano"⁴⁹. Esta claro, por tanto, que es una "religión desparramada" como el mismo Hulme lo adjetiva en Speculations pero, la verdad es que, tampoco parecen demasiado sólidas, por mucho que lo pretendan, esas divisiones absolutistas aplicadas a la realidad que el mismo Hulme ordena en el texto citado. Partir el mundo en: 1) Inorgánico, de la matemática y de la física, 2) Orgánico, biología, psicología e historia y 3) El mundo de la ética y los valores religiosos, es, al menos, tan discutible como obsoleto. Y lo mismo podría decirse de afirmaciones como ésta: "Si no se cree en Dios, se empieza a creer que el hombre es un dios. Si no se cree en el Cielo, se acaba creyendo en un cielo en la tierra. En otras palabras se termina en el romanticismo"⁵⁰. Ni vemos necesario creer en Dios y en el Cielo para ser un clásico, ni mucho menos que todo incrédulo (de esas verdades) termine en el romanticismo. Es, pues, una estructura teórica contra otra, ambas insuficientes para explicar la realidad, ambas pretenciosas. Es una antinomia que surge con el comienzo del romanticismo y que parece insensato seguir manteniendo ahora. Es la misma onda expansiva que se abre con las teorías de Schlegel la que abarca a las de Hulme. En un intento de afirmación titánico, luchan contra sentimentalismos y ensoñaciones infantiloides pero con el mismo maximalismo que los románticos. Por eso no ha faltado quien ha encontrado huellas románticas incluso en las teorías del mismo Eliot, y nos estamos refiriendo a M.H. Abrams que, al explicar el sentido del "correlativo objetivo", dice justamente eso y como demostración hace contrastar un fragmento de los Early Essays de Tennyson con los Selected Essays⁵¹

Acabemos esta reflexión recordando la opinión de P. Valéry -autor no tan romántico, por otra parte- y que ha sido usada, posteriormente, por tantos autores: "Todo clasicismo implica un romanticismo anterior"; eso, tal vez, porque como dice E.R. Curtius en uno de los ensayos sobre Goethe, lo que se pide al escritor es "originalidad sobre el suelo firme de la tradición"⁵². Originalidad sobró en el romanticismo mas sólo los que supieron apoyarse en una gran tradición clásica, como el mismo Goethe, Hölderlin, Novalis, etc., quedan como nuevos clásicos de la literatura. Lo demás es frivolidad y pretensión. Sin duda, por eso de la originalidad y la tradición es por lo que M.H. Abrams subtitula El Espejo y la Lámpara con el apéndice, "Teoría romántica y tradición crítica", pero no clásica, recordemos, binomio polémico, interferente, y ya vacío.

Y siguiendo con el recorrido por los principales países occidentales en torno al romanticismo llegamos a Inglaterra. En primer lugar, decir cosas quizás sabidas: Que ningún escritor inglés del periodo se tuvo por romántico, sí por lakistas, satánicos, etc., y que hasta 1850 no se habla, en las historias de la literatura, de una escuela romántica inglesa. Que un libro de cabecera de los primeros románticos, Conjeturas, de Young, traducido dos veces en los dos años siguientes al de su publicación en 1759, en Alemania, apenas atrajo la atención en Inglaterra. Que Locke escribió su Ensayo sobre el entendimiento humano como un ataque directo contra la tesis de que pudiera haber pensamiento subliminal, mientras que la psicología de Leibniz, por el contrario, tan influyente en la Alemania del XVIII, subrayaba la esencial comunidad de todas las mónadas, desde el alma humana, bajando a través de las especies vegetales hasta las mónadas de las sustancias aparentemente inorgánicas. Es decir, el movimiento tuvo sus caracteres nacionales pero no por eso podría-

mos negar que existió. Veamos algunos datos y figuras.

Ya en 1811, Coleridge, usó en sus conferencias la distinción clásico-romántico, sin duda por haberla tomado de A.W. Schlegel, pero, como no se editaron por entonces, la dualidad no se popularizó hasta 1813, aparición del libro de Madame de Staël, De l'Allemagne. No obstante, aparte de que el término "romántico" le costase tanto entrar en la tradición inglesa, se acepta comúnmente, por parte de Críticos como Southey, por ejemplo, en 1807, que "el tiempo que se extiende desde los días de Dryden hasta los de Pope es la edad tenebrosa de la poesía inglesa"⁵³ y no se trata aquí de un reducido grupo revolucionario (Wordsworth, Southey, Coleridge) sino de una visión de la literatura inglesa que aceptó y celebró una revista de tanto influjo como la Edinburgh Review y su portavoz crítico, Francis Jeffrey (1773-1850). Este hombre, que gozó de gran autoridad e influencia, aun en el Continente, es un moderado romántico, que anuncia los compromisos de la época victoriana, pero que nunca dejó de aplicar a Wordsworth, Byron, Shelley, etc., los principios del sentido común, propiedad y moralidad, aunque nunca llegó a participar de las conservadoras ideas agrarias de los tories. Fue, el aludido Southey, más bien erudito e historiador que crítico, quien desarrolló la nueva visión de la historia literaria inglesa que preanunció Jeffrey. Suyo es el punto de vista del extremado nacionalismo, la reavivación del interés por los libros de caballerías y la literatura española y, junto con escritores como Sir Walter Scott, la conquista de la adopción del punto de vista histórico. Fundamentales son ya, aunque en vivo contraste, Byron y Shelley, uno muerto en 1824 y otro en el 1822. La sinceridad del primero, las definiciones de la poesía como "expresión de agitadas pasiones", "lava de la imaginación" o una necesidad íntima que se manifiesta en "éxtasis, tortura o estro"⁵⁴

chocan con tantas ideas de la Defense of Poetry, como la de que "los poetas son los ignorados legisladores del mundo" o la de que la poesía es "el centro y la circunferencia del saber, donde está comprendida toda la ciencia"⁵⁵, aunque no por ello dejan de ser ambos poetas románticos fundamentales. Muchas de las ideas de Shelley pasaron a ser parte substancial de la desacreditada teoría romántica: desatinadas pretensiones proféticas, confianza absoluta en la inspiración, idealización sentimental • utópica en la expresión de la bondad y el amor, etc. Es la teoría que habría de ocupar todo el siglo XIX.

La doctrina literaria de W. Wordsworth (1770-1850) pasa por ser el manifiesto romántico inglés. Lo que más destaca de ella es que se opone a la dicción dieciochesca porque identifica el lenguaje de la prosa con el del verso sujeto a medida y el de la poesía con el habla de "las clases medias e inferiores de la sociedad", conjugando esto con el "emocionalismo", es decir, la creencia de que la poesía es "la espontánea efusión de sentimientos intensos". Su fin es "despertar un entusiasmo placentero en el que se equilibren dos elementos contrarios: excitación y placer"⁵⁶. Esta convicción de estar renovando el lenguaje poético a través de la aproximación al hablado es la misma que han sentido todos los innovadores de la poesía inglesa: Donne, Dryden, T.S. Eliot, Pound, etc. Por otra parte, los sentimientos sociales de Wordsworth están exentos de toda intención satírica, revolucionaria o reformista siquiera. Creía en una perfecta "república pastoril" de la región de los Lagos y ese sueño arcádico le elimina toda crítica incluso contra reales abusos porque "debilitan la fuerza vital de los lazos sociales". Por lo demás, su mundo está lleno de contradicciones entre crítica y práctica: abusó de la "falacia poética", de los polisílabos, de la sintaxis libresca y, terminó

dando tanta importancia a la lírica que ya nada quedaba de aquella "efusión (primera) de sentimientos intensos". Por todo ello, y por ser mucho más coherente, no tuvo excesivas dificultades Coleridge -y con ello ya nos metemos en su sistema- para "cargarse", en su Bio-graphia literaria, las teorías de Wordsworth. Estas eran: A) Wordsworth opone, en diversos sentidos, naturaleza y arte; Coleridge se propone, en gran medida, mostrar que esa dialéctica no puede ser sustentada y que los grandes poetas son naturales aunque el hacer poemas sea un arte deliberado. B) Como hemos dicho, Wordsworth unía la dicción propia de la poesía con la vida "baja y rústica"; contra esta forma de primitivismo cultural Coleridge demuestra que las condiciones especiales de la vida rural conducen más bien a la tosquedad y a la estrechez que a la excelencia de sentimientos y lenguaje⁵⁷. C) En la crítica de Coleridge, la síntesis imaginativa de las cualidades estéticas discordantes reemplaza a la "naturaleza" de Wordsworth como criterio de más alto valor poético. Y, por último, D) Coleridge opina que hay modos de expresión que son adecuados y naturales en la prosa pero desproporcionados y heterogéneos en la composición métrica, contra la opuesta idea de Wordsworth al respecto. Ahora bien, aunque en el mundo anglosajón la fama de Coleridge es enorme y haya, incluso, críticos que lo consideran el más grande idem de lengua inglesa, como Saintsbury y Arthur Symonds, una vez colocado en la perspectiva histórica de las literaturas comparadas mejor será considerarlo un gran mediador entre Alemania e Inglaterra, un "divino ventrilocuo"⁵⁸, que puede hablar por la boca que prefiera. Así -hoy se puede comprobar- que su postura estética general -relación entre arte y naturaleza, armonía de contrarios, esquema dialéctico completo- deriva de Schelling. La delimitación de símbolo y alegoría se en-

cuentra en el mismo Schelling y en Goethe; la del genio y el talento en Kant; la de lo orgánico y lo mecánico, lo clásico y lo moderno, lo escultórico y lo pintoresco en A.W.Schlegel. El especial sentido que da Coleridge al término "Idea" procede de los alemanes; el modo de vincular la imaginación al proceso cognoscitivo viene también claramente de Fichte y Schelling. Ciertamente que algunas de las últimas raíces de sus ideas tienen su origen en Platón, Plotino y los neoplatónicos ingleses pero aún ahí siguió nutriéndose de los alemanes, pues sólo estos emplean el mismo método dialéctico, la misma epistemología y el mismo vocabulario crítico. Coleridge no pudo ser conocido por Schopenhauer, Hegel, De Sanctis y Belinsky, y, sin embargo, la mayoría de las concepciones, ideas y teorías que hoy se atribuyen a Coleridge en el mundo de habla inglesa se encuentran también en ellos. En Alemania había un gran bloque de pensamiento estético que fue irradiando lentamente hacia Francia, Italia, España y Rusia. En Inglaterra, Coleridge estaba solo a causa de las hondas diferencias aun con sus más íntimos amigos, Wordsworth, Lamb, Hazlitt, quienes no tuvieron más que ligeros contactos con lo alemán. Por esta causa, Coleridge fue la fuente primera y principal de una larga serie de críticos ingleses y, más aún, de los trascendentalistas americanos y de Poe y, de modo indirecto, de los simbolistas franceses. Y lo que es mejor, después de servir de mediador constante, lo cierto es que conjuga de modo personalísimo las ideas venidas de Alemania, y las combina, de tal modo que se mantiene en pie un sistema crítico coherente. Al cabo de los años, cuando los alemanes se fueron haciendo ininteligibles y herméticos, Coleridge mantuvo viva la tradición aristotélica para una gran cadena de países. Aunque encontremos falta de trabazón, vacíos entre su teoría y su práctica, una mente arriesgada y, a veces, un espíritu inquisitivo, son cosas que siempre atraerán por tratarse de

rasgos permanentes de la tradición anglosajona.

Lo que, sin duda, interesa destacar es que, existiendo ya enormes vías, de grandes teorías críticas: Poesía como catarsis (Keats, Byron); Principio de forma "objetiva" de poesía (De Quincey, Keble); poesía como "relámpago de lo sublime", o sea, corta e intensa (J.S. Mill, E.A.Poe); diferencia entre prosa y poesía, cuando ya el verso se veía como no-esencial para la poesía (A.Smith) y, por supuesto, todo lo dicho de Coleridge, etc., ninguna de ellas penetra-se a España en el periodo considerado como romántico y hubiese que esperar, además, hasta Unamuno para encontrar un lector apasionado e inteligente de Coleridge, como muy certeramente señala O.Paz⁵⁹.

Lo que se pueda decir del romanticismo francés es de crucial importancia para España ya que durante tantos años fue, casi, el exclusivo puente de conexión con Europa y, por tanto, casi cabe también decir que lo que no hubiera en Francia no lo podremos encontrar en nuestro país. Algunos datos son reveladores: La revolución Francesa, que rompió con muchos aspectos del pasado, trajo, sin embargo, un nuevo renacer neoclásico y hasta Napoleón protegió oficialmente este credo. Hasta 1814, con la caída de Napoleón y la consiguiente publicación de las Lecciones de Schlegel y De l'Allemagne de Madame de Staël, no se inicia el cambio de rumbo, que, sin embargo, debió reñir un duro combate con los partidarios del "ancien régime", apoyados por el Gobierno, la Academia y el ideario político de la época. Así, por ejemplo, en 1822, el populacho arrojó del teatro a los actores ingleses, al grito de "A bas Shakespeare! C'est un aide de camp du duc de Wellington"⁶⁰. Los llamados críticos del Imperio: Geoffroy, creador del "feuilleton", Féletz, Hoffmann, etc., siguen funcionan-

do, sus héroes siguen siendo Corneille, Racine, Molière, etc., y, Macbeth, al primero de ellos, por ejemplo, le parece un "monumento a la barbarie inglesa". No obstante, por la otra parte, se asentó con el Racine et Shakespeare de Stendhal (1823), en las moderadas discusiones de Le Globe (1824-1831) y por fin en el prólogo al Cromwell de Victor Hugo (1827). El proceso fue largo y doloroso puesto que no sólo era importante para la misma Francia sino que, como este país, seguía siendo el modelo de los demás países románicos, y aun de los eslavos, el hecho tuvo trascendencia internacional. No obstante, aparte de esta repercusión y sin restar mérito a Madame de Staël y Chateaubriand dentro de la literatura francesa, los debates acerca del Norte y el Sur, lo clásico y lo romántico, lo cristiano y lo pagano, etc., poco traen de nuevo a lo que ya se había dicho en Alemania e Inglaterra. Francia, que en el siglo XVII y primera mitad del XVIII había influido tan profundamente en el Continente, cayó ahora por debajo de Alemania e Inglaterra en impulso y originalidad y así lo reconoce la Historia Crítica moderna⁶¹, por eso debemos referirnos, al hablar del romanticismo, desde la perspectiva de las literaturas comparadas, a la cabeza anglo-germana, palabra que, como luego veremos, utiliza Octavio Paz en el ámbito hispánico. Francia que, como vimos, se había adelantado en el ataque a la razón y el elogio de las pasiones, le falta esa alegría extraña de la ironía metafísica. Quizás son las secuelas, el lastre que deja el excesivo peso de la Ilustración, pero -como dice Denis de Rougemont⁶²- "ya no tiene energía disponible para la especulación espiritual; ya no tiene "religión nueva", no tiene filósofos románticos (habrá que esperar un siglo para ver a uno, Bergson, que, a su vez, es discípulo de Schelling) y poca o ninguna metafísica". El romanticismo francés no puja

al yo jamás. "Se niega a la ilusión última de la liberación cósmica. Vuelve a caer, desencantado, en el análisis de su tristeza y de su impotencia lúcida" -continúa Denis de Rougemont. Lo cual les va a conducir más rápidamente a las conclusiones desoladas de un Baudelaire o Verlaine. Junto a los románticos franceses, Jean-Paul y Novalis aparecen siempre como unos adolescentes. Lo que empobrece al romántico francés es que se queda en un escéptico elocuente, teme la ingenuidad, la vulgaridad copiosa de los más puros poetas alemanes.

La nueva corriente del historicismo entra en Francia, pues, con Madame de Staël (Germaine Necker, 1766-1817) y, sobre todo, su segundo libro, De l'Allemagne, 1813, deja libre el camino a la literatura alemana y, desde ese año, desencadena grandes polémicas. No se corresponde, no obstante, la enorme atención que esta mujer ha despertado con el valor efectivo de sus obras. Aparte de que abrazó el fantasma de Ossian, su libro no es obra de crítica literaria en lo fundamental, sino pintura de una nación entera, cuadro de psico-sociología nacional y también algo así como libro de viaje. Aparte de datos recogidos de fuente oral: von Humboldt, Wieland, Goethe, Schiller, Fichte, etc., en muchas de las ideas críticas se limita a ser portavoz de A.W. Schlegel, con quien vivió en su casa de Coppet. De éste último son las teorías de que la poesía romántica es de origen cristiano, medieval, caballeresco y más afín a lo pictórico que a lo escultórico. Su concepción de la poesía es claramente emotiva, no simpatiza con el simbolismo ni con el misticismo y prefirió siempre al tormentoso Schiller más que a Goethe, que se le antojaba frío, objetivo, imparcial. La importancia histórica del libro es grande puesto que abrió huecos en esa especie de muralla china que se erguía entre las naciones y contribuyó enormemente a propagar el térmi-

no "romántico" pero, es indudable. que su simpatía por la literatura alemana es refrenada en todo momento por los principios del gusto francés, gusto neoclásico, naturalmente, y esto hizo que, por ejemplo, Otto von Loeben le echase en cara ásperamente haberse olvidado de Fouqué o Novalis y, en el fondo, no compartir las ideas románticas alemanas. Por lo mismo, por ese suave prerromanticismo, se explica el que, aunque admirase a Wieland, lo dejase en manos de los nacionalistas de su país: "es preferible la originalidad nacional, por lo cual, aunque Wieland sea un gran maestro, es de desear que no encuentre discípulos"⁶³. A saber, nos preguntamos nosotros, qué entendía ella por "originalidad nacional". El caso del Vizconde de Chateaubriand (1768-1848) es el de un aristócrata católico y de rancio linaje, empeñado en restaurar la religión y la dinastía de sus mayores. Tiene en común con la Staël que se rige por modelos inmediatos: Rousseau, B. de Saint-Pierre Y Ossian, defiende la prosa rítmica como lo mejor para la poesía y centra su gusto en el neoclasicismo francés. Fácil es deducir, por tanto, que está más vinculado al romanticismo tradicional que al progresivo. He aquí sus propias palabras: "Yo no quiero cambiar nada ni hacer ninguna innovación en la literatura; yo adoro a los antiguos y los tengo por maestros míos; yo adopto por completo los principios establecidos por Aristóteles, Horacio y Boileau"⁶⁴. Sí, al principio, debido a la resonancia que despertó su obra Le Génie du Christianisme (1802), aceptó de buena gana el título de fundador de la nueva escuela (y ya vemos con que connotaciones), después fue discrepando cada vez más de los excesos del romanticismo. Con Lamartine y con Hugo se mostró muy frío, condenando el drama de sangre y horrores, a George Sand le predicó moralidad, en la esperanza de que la edad madura, "el cierzo", la haría ver la

vanidad de las pasiones. Creo que son datos suficientes de un romántico francés del bando católico-realista.

Por fin, así resume el aludido René Wellek el movimiento romántico francés: "Los franceses luchaban para llevar a escena palabras como "ponlet", "mouchoir, "pistolet", etc. Sí, fue una tempestad... en un tintero. No se piense que tales libertades técnicas suponen un nuevo ideal poético. La obra de los poetas románticos no rompe de raíz con la retórica neoclásica. Lamartine, Vigny o Hugo no son verdaderos innovadores de la poesía, pues éstos no llegarán hasta Baudelaire y Rimbaud. En cuanto al teatro, hoy no le damos gran importancia, ya que no fue capaz de crear obras de alta calidad. Tan sólo en la novela, en la nueva novela realista de Stendhal y de Balzac, sopla el fuerte "viento revolucionario"⁶⁵. No se trata de glorificar aquí al "realista" Stendhal pues lo único que le une a los románticos es el altivo individualismo y el culto a la pasión. pero, su "exagerado amor a la lógica" le hizo ver todo lo pedantesco que había en la teoría romántica, comenzando por A.W.Schlegel. Desconfía del sentimentalismo y siente horror por todo lo místico y nebuloso. Y por último, en lo que respecta a Victor Hugo, que, como sabemos, con su prólogo de Cromwell, 1827, dió con el texto capital del romanticismo de su país, hay que decir que, a pesar de los excesos de su retórica y de su mucha verborrea, su crítica encierra profundas intuiciones y brillantes fórmulas relativas al pasado. En el prólogo citado, que es un Hugo de primera hora, se hace un hábil resumen de argumentos de la Staël, Chateaubriand, Stendhal, Manzoni y las Lecciones de Schlegel. Supo eludir la polémica entre clásicos y románticos asegurando -cosa que Croce y otros respaldarían- que en literatura no hay más que bueno y malo, bello y feo, verdadero y falso,

y que no existen en absoluto estilos históricos. Sus teorías sobre el repudio a las reglas, la supresión de toda separación entre los géneros y entre los grados de estilo ya habían sido formuladas antes por varios escritores alemanes pero eran una necesidad para el desarrollo de la literatura moderna en la Europa occidental, y ahí su voz se dejó oír con más fuerza que la de los autores alemanes.

En cuanto a Italia, se suele fijar el arranque del romanticismo en este país en el año 1816, con la polémica levantada por un artículo de Madame de Staël -"Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni"-, que apremiaba a los italianos a traducir a Shakespeare y a los poetas alemanes e ingleses de última hora, en vez de contentarse con la mitología clásica, ya abandonada y olvidada en el resto de Europa. A partir de aquí, Giovanni Berchet (1783-1851), luego célebre poeta, escribió el manifiesto del nuevo grupo, Lettera semiseria di Grisostomo. (1816), en el que dice cosas como que "la poesía clásica es la poesía de los muertos y la romántica es la de los vivos"⁶⁶. Berchet, si no buen crítico, fue al menos eslabón importante entre Alemania e Italia. Había leído las Lecciones de Schlegel y la Historia de Bouterwek, de la que hizo una reseña en 1818⁶⁷. Más tarde, aquel grupo romántico se concentró alrededor del periódico Il Conciliatore (1818-1819) donde se recogieron las diferencias sentadas ya por Schlegel y Madame de Staël entre clasicismo, inspirado en la mitología y las costumbres de la antigüedad, y el romanticismo, basado en el espíritu cristiano y caballeresco y en los descubrimientos modernos. Pero, esta oposición no es tan drástica y así, críticos del grupo, como Ermes Visconti, admiten la existencia de una poesía mixta o neutra entre aquellas dos, asegurando que no hay en

verdad "estilos esencialmente románticos ni esencialmente clásicos"⁶⁸

Sin riesgo ninguno, no obstante, se podría sintetizar la poesía del grupo como patriótica, cristiana y útil. Es el mismo ideal por que aboga Manzoni (1785-1873), que no formó parte del grupo pero estuvo en estrecha relación con él y de hecho fue el único italiano que se declaró romántico abiertamente. No obstante, las ideas de estos románticos italianos -las de Manzoni y las de los polemistas del grupo- son rezagadas y mucho más tímidas que las de ingleses y alemanes por lo que no es de extrañar que algún investigador moderno -Gina Martegiani, por ejemplo- haya negado la existencia del romanticismo italiano. Su concepción, mejor es calificarla como de realista, moral y patriótica; a todos ellos les falta el aspecto imaginativo y simbólico -recordemos, al respecto, las dudas de Manzoni con relación a los personajes de la novela y los argumentos goethianos contra la separación de figuras históricas y ficticias-. Paradójicamente, los dos más grandes poetas de entonces, los que mejor representan en Italia las doctrinas básicas del romanticismo europeo, Ugo Foscolo y Giacomo Leopardi, se distinguieron precisamente por atacar sin rebozos las teorías del grupo romántico. El primero, Foscolo (1778-1827), atacó la tragedia de Manzoni, Il conte di Carmagnola, en un ensayo sobre la Nueva escuela dramática pero no nos extrañemos porque también lo hizo con el romanticismo alemán (al que sólo conocía a través de las Lecciones de Schlegel) al que veía precipitado al misticismo y al tráfico de sistemas. Su elogio al poder de la fantasía y a la individualidad de la obra de arte representan lo mejor de su sistema de pensamiento, lo demás, suele producir desilusión por lo fragmentario e incompleto. En conjunto, Foscolo, no pasa de ser un ecléctico, una figura de transición todo lo importan-

te que se quiera en Italia pero de talla media en el panorama europeo. Algunas veces embute su crítica de tópicos neoclásicos pero lo frecuente es que vacile entre dos concepciones de la poesía: la sentimental, derivada de Dubos y Diderot, y la platónica. En conjunto queda una teoría histórica influida por Vico, muy válida para la época, sobre todo Italia, pero basada en Rousseau y Herder y, por tanto, con gran carga de idealismo y visión romántica de la historia. Mucho más original y relevante parece Leopardi (1798-1837). Preparadísimo en filología clásica, le faltó ver que su helenismo, tan fervoroso, estaba en el centro mismo de lo que en otros países se llamaba romanticismo. Es innegable que las reflexiones de Leopardi se hallan cuajadas de términos y doctrinas neoclásicas: la imitación, el deleite como fin de la poesía, la verosimilitud, etc. Pero, al lado de eso, encontramos en el Zibaldone elogios desmesurados del lirismo, la sensibilidad y el sentimiento. Pero este sentimiento no es el de la emoción inmediata, como ocurre en la falsa sencillez de las coplas del pueblo⁶⁹, sino, mejor, una especie de reminiscencia que evoca la infancia y el pasado. En abierta contradicción con la idea de imitación basa su afán lírico en la inspiración: "si la inspiración no me viene por sí misma, antes brotaría agua de un tronco que un solo verso mío de mi cerebro"⁷⁰. Y, preludiando a Poe, Leopardi dirá que "los trabajos de la poesía exigen por naturaleza la mayor brevedad"⁷¹. Con los años, pasados, muchos de ellos, más cerca de la filosofía que de la poesía, se fue haciendo más dogmático y sus tendencias personales acabaron pareciéndole el único género admisible. No hay en él esa tolerancia, esa viva curiosidad por el mundo circundante que brilla en los grandes románticos citados, sin embargo, hemos de reconocer la originalidad de tantas notas del Zibaldone, que

acaba haciendo una radical inversión de la neoclásica jerarquía de los géneros. La pena es que sus teorías durmieron en la oscuridad de sus cuadernos de apuntes hasta el último decenio del XIX, por tanto, no tuvieron resonancia alguna en su tiempo. Para sus nuevas construcciones la crítica italiana hubo de esperar hasta la llegada de De Sanctis, quien, aunque estudió a Leopardi, aprendió más de Hegel y otros autores alemanes.

1.4.- Clasicismo-Romanticismo en España. El Romanticismo progresivo.-

Retomando el hilo central de este capítulo y haciéndonos eco de ideas vertidas anteriormente creo que puede afirmarse, con claridad, que el planteamiento del dilema es inadecuado y que más engendra confusión que otra cosa. Ya hemos visto cómo muchos grandes renegaron del planteamiento: Byron, Hugo, Ermes Visconti, etc. Sabemos también cómo Goethe -al que volveremos- es piedra angular para entender el nuevo clasicismo que nace con la era moderna, que ahora se inaugura, pero, por si quedase alguna duda, véamos cómo termina Gilbert Highet su capítulo "La era de la Revolución", que así llama al periodo romántico, en su importante libro sobre La tradición clásica:

"Una época creadora es aquella en que confluyen un gran número de poderosas fuerzas espirituales, robusteciéndose, renovándose y enriqueciéndose las unas con las otras. Tal fue la época de la Revolución. Hemos demostrado que no fue anticlásica, sino que estuvo más hondamente penetrada de espíritu clásico que la época que la precedió. Entre todas las energías que la conformaron, la corriente de cultura griega y romana fue sólo una de tantas; pero fue una corriente vigorosísima, múltiple y extraordinariamente fértil. Impulsó a los jóvenes escritores y pensadores a luchar por la libertad política, la libertad religiosa, la perfección estética, la belleza sen-

sual y espiritual, la belleza en una naturaleza externa que no estaba muerta ni animalmente viva, sino habitada por espíritus de fuerza y gracia sobrehumanas. Para algunos, la literatura clásica significó una huida del odioso mundo de materialismo y opresión; y esto mismo, según veremos, siguió significando para muchos a lo largo del siglo XIX. Algunos bebieron en ella inspiración para emular ese ideal de equilibrada vida psíquica y física que canta en la poesía griega y brota luminosamente de las estatuas griegas. Y algunos, los más grandes, aprendieron en su acercamiento a la Antigüedad un sentido más profundo de una de las más verdades centrales de la vida humana: el hecho de que la civilización es una realización continua"⁷².

La cita es larga pero creemos que merece la pena su reproducción porque en ella se vierten ideas a las que volveremos en este mismo punto. Lo que ahora nos interesa es saber cómo plantearon, o mejor, cómo ni llegaron a plantear seriamente, los protagonistas del romanticismo español, en España, la antinomia que nos ocupa. Como recordaremos, Alcalá Galiano fue nombrado profesor de español, el primero con rango universitario que hubo en Inglaterra (y en Europa), en la University of London. En la "Introductory lecture", que pronunció el 15 de noviembre de 1828, impresa por la Universidad y con una pronta segunda edición⁷³, le da un repaso a lo que hasta entonces había sido la literatura española y habla de rasgos básicos importantes: La ausencia de una literatura de pensamiento y el hecho de que esté falta de "boldness, and originality of thought" no podía ser sino consecuencia de haber mantenido a toda costa la unidad de la fe y la uniformidad del pensamiento. Pues el espíritu del Santo Oficio hubo de sentirse hasta donde no llegaba su jurisdicción, y la menor desviación del único camino permitido llevaba a cualquiera a la

ruina, no sólo en el otro sino en este mundo. Pero, mucha mayor consideración que este "imperfect sketch" merece la serie de artículos que Alcalá Galiano fue publicando en The Athenaeum, el periódico semanal literario más prestigioso de la Inglaterra victoriana, en los primeros meses de 1834, a punto ya de regresar a España tras diez años de emigración. Algunos fragmentos de estos artículos destacan algo clave para el periodo romántico, inédito en la literatura española e incluso en anteriores artículos de Alcalá antes de la emigración: el sentido histórico, el hecho de que la obra literaria aparezca dentro de un contexto histórico. No es de extrañar, por tanto, que Vicente Llorens escriba que "puede decirse que con este trabajo, aunque escrito en inglés, inicia Alcalá Galiano entre los españoles la historia literaria propiamente dicha"⁷⁴. Así, vamos constatando que, del periodo que va entre la monarquía absoluta y el régimen constitucional más de cuarenta, de los sesenta escritores citados, conocieron la cárcel o el destierro, o las dos cosas, y no pocos acabaron sus días en el extranjero; que, al aplicar los conceptos románticos de originalidad y libertad de creación frente al de imitación, que era el único que regía, la literatura española clasicista aparecía carente de originalidad y totalmente dependiente de los modelos franceses; o, en fin, y ya muy concretamente refiriéndose al dilema de este punto, que:

"El clasicismo en España no brota de los puros y frescos manantiales de la antigua Grecia, ni de las fuentes más turbias de la antigua Roma, sino de ese compuesto espúreo con que los franceses han llenado sus cisternas profesando que eran las aguas sacras de la Antigüedad"⁷⁵.

La pobreza de los estudios griegos, que ya nacieron en el siglo XVI heridos de muerte, contribuyó sin duda a separar a la española de otras literaturas europeas, en la edad moderna. De aquí habría que

partir para explicar -entre otras cosas- la ausencia de un pensamiento filosófico y la de un teatro verdaderamente trágico. Pero no creamos que fue sólo Alcalá Galiano el que lo vio así. El sevillano Blanco White, ese descubrimiento de Llorens al que luego ha seguido Juan Goytisolo, coincidía, por entonces, en ideas semejantes, y no porque tuvieran relación alguna entre ellos. "Si al talento nacional -dice Blanco- que produjo el Poema del Cid en el siglo XII no le hubieran consumido el jugo la teología escolástica y la ciencia canónica, y hubiera podido desde el principio dedicarse como los griegos a los artes de la imitación, España tal vez tendría al presente poetas y prosistas que compitiesen con los de la antigüedad"⁷⁶. Por supuesto que Blanco White se está refiriendo a la idea aristotélica de imitación ya que, poco después, analiza el nefasto influjo de la literatura francesa bajo los Borbones. Igualmente, cuando al hablar de Martínez de la Rosa se detiene a examinar la Viuda de Padilla, en la cual ve un claro ejemplo de las perniciosas consecuencias a que puede conducir la fidelidad a las reglas clasicistas, dice: "Si en vez de diseccionar y analizar obras francesas, hubiera nutrido su imaginación con alimentos más vigorosos y estudiado con menos prejuicios a Shakespeare y a Schiller, un hombre de las dotes literarias de Martínez de la Rosa hubiera podido hacer algo más que una mera declamación en diálogo con unas cuantas y bien redondeadas frases sobre la libertad política". Ante ideas como éstas, el autor de Liberales y románticos, se pregunta: "¿Le hubieran satisfecho sus intentos "románticos" de 1830?. Es seguro que no. Ya hemos visto cómo los juzgaba Alcalá Galiano, cuya concepción del drama no era más anticlasista que la de Blanco. Ni la Conjuración de Venecia ni el Aben Humeya dejaban de ser me-

ras aproximaciones exteriores"⁷⁷.

Los emigrados españoles siguieron a los ingleses en la ignorancia del falso dilema clasicismo-romanticismo -recordemos el "continental debate" al que se refería Byron- para enfocar el periodo. Aunque, Mora, Alcalá, Blanco, etc., mantienen ideas radicalmente opuestas a las clasicistas no se consideran románticos, ni apenas mencionan la expresión porque el problema es mucho más extenso y profundo, fundamentalmente es otro. Mientras, en España, el teatro romántico que Lista -desde su posición neoclásica- combate es el de Dumas y Victor Hugo, y hasta los escritores ingleses que dejaron huella fueron los sancionados por Francia: Walter Scott y Byron. Otros poetas que Alcalá Galiano había mencionado elogiosamente en el prólogo al Moro expósito, y Mora en 1826, continuaron siendo poco menos que desconocidos⁷⁸. Así las cosas, se explica que el mismo Alcalá, en unos versos dirigidos a su amigo el Duque de Rivas, expresara la amargura de sentirse un extraño al regresar a su patria tras el destierro⁷⁹. Todavía en 1839 seguía hablándose en la sección de literatura del Ateneo de Madrid de las unidades dramáticas. A través del extracto que poseemos de aquel debate⁸⁰, bien se puede ver que Alcalá Galiano contendía poco menos que aislado. Cuando Corradi sostuvo muy seriamente a propósito de la unidad de acción que Los hijos de Eduardo de Eduardo Delavigne (traducidos por Bretón) tenía más interés que el Ricardo II de Shakespeare, Galiano no pudo menos de hacer un paréntesis en su turno para afirmar la superioridad de la obra inglesa en todos sus aspectos. Pero la verdad es que fuera de él nadie paró mientes en aquello, y que ni Corradi, ni Segovia, ni aun Hartzenbusch,

entre otros presentes, parecían considerar el romanticismo y la literatura más que reducidos a ejemplos franceses, desde Corneille hasta Victor Hugo. Había una notable excepción, y era Larra. Es digno de destacar que, en lo que se refiere a la falta de una literatura de pensamiento, las etapas de división de la literatura española y la imitación francesa, Larra vaya a decir, 8 años después que Alcalá y Blanco y, obviamente, desconociendo sus escritos, ideas nada diferentes a ellos⁸¹.

Mientras, veamos algunos testimonios de escritores españoles del momento y deduzcamos sus concepciones de lo clásico, neoclásico y romántico. Cuando el 27 de Agosto de 1839 estrena Zorrilla la comedia Cada cual con su razón coloca estas palabras, entre otras. preliminares a la obra: "Los clásicos verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. La acción dura veinticuatro horas, cada personaje no tiene más que un objeto, al que camina sin episodios ni detenciones, la escena pasa en casa del Marqués de Vélez"⁸². Es de subrayar, a riesgo de ser redundantes, que estamos en pleno hervor del "romanticismo español", que Zorrilla no se atreve a despegarse de los "clásicos" y que entrecomillo porque, obviamente, lo confunde, mostrencamente, con lo neoclásico. Otro, Martínez de la Rosa. Cuando en 1833 prologa, en Madrid, sus Poesías, dice: "Me siento poco inclinado a alistarme en las banderas de los clásicos o de los románticos". Vicente Llorens, que comenta esta declaración en El Romanticismo español, le dice, entre otras cosas, que considera esta declaración tan poco sincera como superflua. "En las banderas del clasicismo se había alistado Martínez de la Rosa desde un principio cuando no conocía otra cosa, y apenas en alguna ocasión se acercó después a las románticas. Por consiguiente no es ésta la declara-

ción de un partidario del término medio que no quiere extremismos"⁸³. Lógicamente -resumo a Llorens- para quedarse en medio conscientemente hay que conocer bien los dos extremos y, a buen seguro, el autor de La Conjuración de Venecia no había entendido ni a los grandes clásicos ni a los románticos. Sirva como corroboración el dato de que este mismo autor publicó en París, y en 1830, una Epístola a los Pisones (traducción) y una Poética neoclásica precisamente en la Francia que, aunque con retraso, estaba ya anunciando el triunfo del romanticismo. Martínez de la Rosa seguía rigiéndose por las normas de una Francia que ya se hundía. Consta que los autores que el español "culto" leía en 1830 seguían siendo Meléndez, Moratín y Quintana, sobre todos, y así no es extraño que cuando Juan Florán (director del Orbe Literario) planteó en 1837, otra vez, el tema clásicos-románticos no entrase ni a polemizar y se dedicase, exclusivamente, a señalar las características de la literatura neoclásica y a hablar de la "literatura romántica que surge en la Edad Media" haciéndose eco, todavía, de las ideas establecidas por A.W.Schlegel. En esta línea, y dando un gran salto para evitar inútiles repeticiones, podríamos llegar hasta Menéndez Pelayo, que seguía considerando "clásico" a Shelley, sin aludir para nada a su romanticismo, por su helenismo, dice.

Hay que referirse, naturalmente, a El moro expósito del Duque de Rivas, que se publicó en París a principios de 1834, cuando don Angel regresaba a España después de unos diez años de emigración. La obra, que viene a ser el comienzo real de lo que fuera el romanticismo español, lleva el prólogo de Alcalá Galiano y en él sí que se vierten ideas importantes, Seleccionaré tres botones de muestra:

Sobre la división en la que estamos, entre clásicos y románticos, empieza por descartar las composiciones antiguas, ya que los autores de otros siglos a los que se da el nombre de románticos

"lo eran al modo del famoso Monsieur Jourdain de Molière, que estuvo cuarenta años haciendo prosa sin saberlo".

En cuanto a la correlación existente entre literatura y sociedad:

"Es gravísimo error creer que el gusto literario no tiene que ver con el estado de la sociedad en que reina..." .

Y, después de tachar a Moratín y Martínez de la Rosa por creer indispensables las unidades de tiempo y lugar, dice:

"En una palabra, vuelve por estos medios la poesía a ser lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos: una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera, y no remedo de lo encontrado en los autores que han precedido, ni tarea hecha en obediencia a lo dictado por críticos dogmatizadores".⁸⁴

En fin, que va Alcalá Galiano, en este prólogo, cimentando los porqués de una frase que, allí mismo, dice refiriéndose al Duque de Rivas: "It has been the aim of this author to be the romantic poet of modern Spain". Pero, inmediatamente, y siguiendo las teorías que con el romanticismo nacen, nos tenemos que preguntar, lógicamente, cómo cayeron la obra del Duque y el prólogo de Alcalá en la España de 1834. El mismo Alcalá Galiano se figuró que su prólogo sería por lo atrevido, objeto de airadas reconvenciones, al remover las estancadas aguas de la crítica literaria española. Se equivocó totalmente; el prólogo no despertó el menor interés, ni suscitó polémica alguna; cayó simplemente en el vacío. Las causas, lógicamente, son mera hipótesis pero no pueden estar muy lejos de las que apunta Vicente Llorens cuando dice que Alcalá Galiano había arrebatado a los españoles el único romanticismo nacional que conocían: el del Siglo de Oro; ni Lope ni

Calderón eran románticos. El único romanticismo verdadero era el del presente. Por otra parte, los escritores contemporáneos que se citan no sólo eran extranjeros sino desconocidos, con la excepción de W. Scott y Byron. ¿Cómo podía discutirse sobre la letra muerta?. Otro falso profeta que se equivocó fue Vicente Salvá, el editor, que suponía que la obra habría de tener pronta y larga descendencia en nuestras letras. No hubo tal. En cuanto a su recepción, sabemos que El moro expósito apenas fue objeto de comentario en los periódicos y que, aparte de dos reseñas tardías, el Diario del Comercio aseguraba en 1834, o sea, no muchos meses después de publicada, que el poema de Rivas estaba a punto de ser tan olvidado como El Bernardo de Balbuena⁸⁵. Por último, sabemos que en España, más no en el extranjero, Ferdinand Wolf, el hispanista alemán, hizo una crítica muy favorable en la que dice cosas como éstas:

"los españoles han permanecido casi al margen del poderoso movimiento provocado en la literatura moderna europea por la crítica alemana. El Duque de Rivas ha sido el primero que se ha atrevido a sacudir la férula del clasicismo francés, y a él le corresponde el mérito de haber dado a conocer a sus compatriotas lo que desde hacía tiempo les pertenecía en alto grado: el romanticismo"⁸⁶.

Hoy sabemos que esa predicción de que abría un nuevo camino a la poesía moderna española es falsa porque no tuvo ese considerable influjo y los temas histórico-legendarios fueron aprovechados, pero dándoles forma dramática o novelesca. En fin, que, como sabemos, incluso el Duque de Rivas, que comenzó haciendo poemas casi neoclásicos y pasó, no obstante, tras El moro expósito, por Don Alvaro y por poemas a favor de la libertad y contra los franceses, acabó, después, de moderado -con Narváez- y escribiendo romances ("A un castellano leal",

"La muerte de un caballero, etc.) en la más clara línea del romanticismo tradicional, o "histórico", que dirá luego Menéndez Pelayo. para oponerlo al "revolucionario" -también según su terminología. De esta forma, sin olvidar la figura de Larra y algunas de las excepcionales composiciones románticas del romántico Espronceda -que será más tratado en el capítulo siguiente y que, en modo alguno, puede justificar todo un movimiento socio-literario- llegamos al eclecticismo del medio siglo para que el autor de La conjuración de Venecia salude satisfecho el triunfo de la razón: "en esta tierra, aun antes que en otras, la razón acaba siempre por tener razón"⁸⁷, y Alcalá Galiano concluya que "entre nosotros -el romanticismo fue- género tan falso cuanto el que se vendía por clásico"⁸⁸ porque, efectivamente, ya no había lugar para más. Empezaba la era isabelina, con la Guardia civil, los negocios de bolsa y los ferrocarriles con capital extranjero y se imponían Ventura de la Vega y Fernán Caballero.

Puede ser éste el mejor momento para entender las razones del porqué de la afirmación de Cernuda sobre el autor del Fausto, cuando dice que "Goethe es en España letra muerta, por razones seculares que no es ocasión de recordar aquí"⁸⁹. En efecto, aunque sabemos que la primera obra vertida al castellano de Goethe data de 1803, por la casa editorial parisiense Guilleminet, y se trata del Werther, que, Mariano Cabrerizo tradujo en 1819 la primera edición en España y que ya en 1812 había vertido al español Hermann y Dorotea, también sabemos que la primera versión de Fausto no aparece hasta 1841 (traducción de García Santisteban) y que la primera edición completa del drama Götz von Berlichingen es de 1869 (de J.F. Fernández Matheu).

Ese mismo año se editaron también Ifigenia y Tasso y, por entonces, aparecen Egmont (1867), Clavijo (1872), Wilhelm Meister (1880) y Poesía y verdad (1881). Mientras que ya Las afinidades electivas y Conversaciones con Eckermann no aparecen, respectivamente, hasta 1901 y 1920. Así, constatamos, que el nombre de Goethe no aparece ni citado en la colección del Teatro nuevo español, donde sí aparecen Lessing, Schiller y Kotzebue y que su nombre no aparézca en las revistas españolas hasta la primera década del siglo XIX. Es de destacar que el primer ensayo sobre Goethe es de un acérrimo ~~enemigo~~ suyo, Wolfgang Menzel, aunque, también es verdad que en 1832, habían aparecido en algunos periódicos españoles notas encomiásticas sobre su figura y obra⁹⁰. A partir de 1859 van apareciendo los artículos de Antonio M^a. Fabié, Guillermo Matta, Antonio Alcalá Galiano, Antonio Angulo y Heredia y Teodoro Llorente⁹¹, que aportan información objetiva. Viene todo esto a corroborar hasta qué punto es cierta la apreciación de Robert Pageard, en su libro Goethe en España, en el que vamos viendo cómo su entrada en España se produjo con tal parsimonia y desinterés (como en cuentagotas -dice Eugenio Trías⁹²-) y de manera tan extrínseca y anecdótica que, ese mismo libro, termina siendo un auténtico drama de desazones y tropiezos. Van sucediéndose las modas, los regímenes y los regentes pero Goethe sigue siendo un nombre vacío. Sólo, como vemos, con Palacio Valdés, Campoamor y demás generación de la restauración parecen abrirse algunas puertas a este escritor alemán. Pero claro, como sabemos, tampoco en nuestra "tutora", Francia, había demasiada fortuna -como nos recuerda André Gide-, y eso que el Fausto había sido traducido por Gerard de Nerval.

Así pues, algunas de las "razones seculares" son alcanzables: no se pedía calar en el concepto goethiano de objetividad y clasicismo-romántico cuando, aún, se confundía lo clásico con lo académico y el romanticismo con los dramas de raptó, gitana y mucha sangre. Goethe aborrecía -y en cap. II aparecerán muestras de ello- todo lo que se refiriese a la cruz y la estética del sufrimiento y la muerte católica y, además, y obvio es decirlo, el rechazo suele ser mutuo y así, sabemos que Goethe nunca participó en la admiración a Calderón y sus autos sacramentales ("Calderón no ha tenido, en mi obra, ninguna influencia, ni en lo bueno ni en lo malo"⁹³) y, cuando se refiere a España lo hace de una manera deteriorada e irreal ("aquel soberbio país que los mares circundan, cuajado de flores y de frutas, iluminado por claras estrellas"⁹⁴), como ya lo había hecho en Clavijo y Egmont, inspirados en Fragment de mon voyage en Espagne (1774), de Beaumarchais. Como réplica española, en la misma línea, tenemos el dato de que, cuando acaba la moda del narcisismo de la España del 98 y la generación siguiente: Ortega, D'Ors, Pérez de Ayala, Marañón, etc salen a estudiar a Europa, pocos son los que profundizan en la figura de Goethe. Hay un estudio breve de Margarita Nelken (Goethe, 1928), el ensayo de González Serrano, otro de Bauer y Landauer y el homenaje de Revista de Occidente, tomo XXXVI, que, con ocasión del centenario de su muerte, le dedicó Ortega y Gasset y que es enjuiciado así por Pageard:

"Este ensayo contribuyó no poco a destacar el carácter un tanto caprichoso y artificial de la celebración del centenario en España"⁹⁵.

Por eso, no nos parece descabellado el juicio de Eugenio Trías cuando dice que:

"Mientras Ortega ve en Goethe el hombre que deserta de su vocación de literato, Eugenio D'Ors retiene únicamente el cliché de la serenidad olímpica de nuestro hombre, olvidando hasta qué punto eso fue fruto de una profunda superación interior en la que, sin embargo, no quedó amputado el momento romántico wertheriano. Sólo un español, hasta donde llega mi noticia, fue capaz de entender a Goethe como debe entendersele: recorriendo a través de largos años de andanzas y aprendizajes, una experiencia interior paralela. Me refiero a ese extraordinario poeta y prosista catalán que se llama Joan Maragall"⁹⁶.

Y es que hay una razón importante y que, por supuesto, no deja escapar Trías: Maragall le entendió desde su condición de burgués, en Cataluña había una, al menos, incipiente burguesía, que faltaba en el resto de España, y, por ello, mientras Maragall supo comprender su evolución el resto se quedó en las ramas y, entre el pueblo se hicieron famosos -y nos referimos ya a la posguerra- libros como La juventud apasionada de Goethe de Carmen Eulate Sanjurjo, El verdadero primer amor de Goethe de María Luz⁹⁷ o Las mujeres de Goethe de Bravo Morata, entre otros. Más detalles, sobre la "limitada" lectura de Cernuda y el 27, irán apareciendo después pero, de cualquier manera, creemos que hay suficientes datos como para afirmar que la lectura de una personalidad tan ineludible para el romanticismo como Goethe fue superficial, anecdótica, anacrónica y, en definitiva, baladí y que éste es el mejor botón de muestra para constatar que, el mismo romanticismo español, fue también así: incapaz de entender la hondura y las propuestas de todo género que llegaban al mundo con el romanticismo anglo-germano. Calcúlese como ejemplo, y para acabar con Goethe, lo lejos que podía estar España de entender el concepto de

la "Weltliteratur" o literatura universal -aunque la expresión no ha cuajado como extranjerismo en las lenguas románicas y, por tanto, la traducción es inexacta-⁹⁸ obsesionada como estaba con un narcisista nacionalismo y, como mucho, con lo que los franceses sancionasen. Sabido es que el concepto de literatura nacional nace y se potencia ahora y que la "Weltliteratur" se ha visto muchas veces, y no sin razón, como opuesta a ella. Dos cosas: que lo del nacionalismo toma en España caracteres alarmantemente cerrados y tradicionalistas, que intentaremos apuntar sucintamente y que la "Weltliteratur" debía entenderse, sobre todo, como señala Konstantinovic, como el efecto recíproco universal de todas las literaturas y la aspiración de que, en un futuro próximo, prosperaría el proceso de intercambio poético, literario y educativo y, en este sentido, España -salvo excepciones- caminaba a las antípodas. O dicho de otra manera, al desaparecer el concepto neoclásico de cultura -basado en el impacto normativo- se produce una fecunda paradoja histórica: el nacionalismo ascendente es lo que cimentará un internacionalismo nuevo. Así lo explica Joseph Texte a finales del XIX, a propósito del influjo de la crítica romántica:

"suscitó ésta por una parte ... un movimiento de cada pueblo hacia sus orígenes, un despertar de la conciencia colectiva, una concentración de sus fuerzas esparcidas o extraviadas, para la creación de obras verdaderamente autóctonas. Provocó por otra parte, mediante un contraste esperado, un rebajamiento de las fronteras, una comunicación más libre entre pueblos vecinos, una inteligencia más completa de obras extranjeras. Ha sido, en cierto modo, un agente de concentración y, en otro, de expansión"⁹⁹

En España se produjo la concentración de forma celosa, casi histérica -en torno al Siglo de Oro, Calderón- y la expansión no se produjo, es decir, fue traumatizante ya que la hicieron los emigrados forzosos que, además de madurar fuera los conceptos de liberalismo y romanticismo progresivo, fueron silenciados o mal acogidos al regresar. Fue, no el comienzo porque habría que referirnos al erasmismo y la Contrarreforma, pero sí el planteamiento moderno de las dos Españas que, como sabemos, se prolongará hasta nuestros días. Veámoslo:

Si como dice Vicente Llorens: "La espontaneidad romántica, de ser verdadera, iba necesariamente unida a la modernidad. Pensando, como Larra, que las alteraciones literarias sobrevenidas en Europa respondían a un nuevo espíritu, que a una nueva sociedad corresponde una nueva expresión literaria, Alcalá Galiano veía en el romanticismo no sólo el reflejo de lo nacional sino del presente". Así escribe Alcalá en 1838: "Pues la época es nueva, nuevos los intereses, nuevas las instituciones y todo en suma nuevo, debía serlo igualmente el drama"¹⁰⁰. Es decir, parece indiscutible, al menos para una de sus ramas: la progresista, la "revolucionaria" -Menéndez Pelayo dixit-, que romanticismo y liberalismo son palabras sinónimas. Esto, que veremos mejor en el capítulo II, se confirmó también, como pudo, en España ya que la 2ª. generación romántica -a partir de 1835- procede casi íntegramente de clases medias y están comprometidos en un afán de mejora de condiciones vitales y sociales repartidas más ampliamente a la totalidad del país. Las obras más genuinamente románticas, en el sentido de contestación rebelde a un mundo injusto, se producen durante este periodo: El Trovador, de García Gutiérrez, Carlos II el Hechizado, de Gil y Zárate, Espronceda, Larra, etc., mientras que,

con las debidas reservas, la generación anterior -de la polémica calderoniana a 1835- fue, fundamentalmente, reaccionaria y sus miembros pertenecían a las clases más privilegiadas de la sociedad: Duque de Rivas, Martínez de la Rosa, Conde de Toreno, etc.

Como es lógico, para entender por qué este liberalismo fue corto, no pudo calar en las capas sociales y, en definitiva, puede decirse que hacia 1945-49 quedó abortado, hay razones, que iremos viendo, pero hay que arrancar de la polémica Böhl-Mora. Sabido es que Böhl, aparte de que a veces no traduce bien, hace supresiones del pensamiento original de Schlegel, que lo desfiguran. Todo lo que Schlegel dice del Estado moderno español, la pérdida de las libertades medievales y la tiranía política de Felipe II¹⁰¹ desaparece por completo en el texto español. Asimismo las alusiones al poder eclesiástico¹⁰². Verdad es que Schlegel, en su visión idealizada, ignorante de la realidad española del XIX y en absoluta entrega a Calderón, llega a decir cosas así: En su existencia peninsular los españoles

"han pasado en modorra el siglo XVIII, ¿Qué mejor podían haber hecho?. Si la poesía española despierta algún día, sea en Europa, sea en las Indias, sólo un paso tendrán que dar del instinto ciego al conocimiento meditado"¹⁰³.

Cómo un crítico puede decir que puede pasarse del instinto ciego al conocimiento meditado es gran misterio, pero, lo cierto es que inopinadamente estaba dando fundamentales puntos de apoyo para que un nostálgico admirador de la tradicional España uniera, en su fervor de neófito converso al catolicismo, la admiración a Calderón con el sistema espiritual que conlleva, montando las bases del romanticismo reaccionario y obviando toda la carga de interpretación histórica progre-

siva que el romanticismo acarrearba. La directa vinculación de Böhl con el reaccionarismo romántico español está ya suficientemente clara, sin aludir a otros autores, en el trabajo que sirvió de tesis doctoral a Guillermo Carnero¹⁰⁴ y de la que el artículo "Calderón y cierra España" no es sino un apéndice. Entresacamos dos párrafos:

"Böhl, en colaboración con José Vargas Ponce, publica en 1814 un folleto titulado "Donde las dan, las toman"... Consta de cuatro textos... En el primero de ellos, Böhl identifica el "espíritu caballeresco" que informa el teatro de Calderón con las motivaciones nacionales de la guerra de la Independencia, de lo que resulta que quien desprecia lo uno desprecia las otras, y de ahí "el agravio que Mirtilo (Mora usa el seudónimo de "Mirtilo Gaditano") hace a sus paisanos, los que en la guerra pasada han dado las más grandiosas muestras de este espíritu", que consiste en un entusiasmo sin límite por su religión, y su rey, su honra y su dama..."¹⁰⁵.

El salto y las conexiones eran tan peligrosas, teniendo además en cuenta que Böhl no era ni innovador ni español, que no es extraño que Alcalá Galiano y Mora se opusieran a riesgo de ser tachados de neoclásicos y antipatriotas. Más adelante, tras el análisis del tercer texto, ya G. Carnero concluye:

"Todo esto significa: 1º. que si, como Böhl sostiene, el espíritu nacional español está codificado en la obra calderoniana, quien no lo aprecie no puede considerarse patriota; 2º, que si ese espíritu es el responsable de la Guerra de la Independencia, los anticalderonianos son francesados colaboracionistas; 3º, que si ese espíritu se caracteriza por ser conservador en monarquía y religión, los anticalderonianos son heterodoxos y revolucionarios"¹⁰⁶.

Como se deduce, no podía hacer Böhl mejor alegato político en apoyo

del golpe de Estado fernandino de 1814, como su esposa, Francisca Ruiz de Larrea, hacía al mismo tiempo con el folleto Fernando en Zaragoza. Con el Sexenio por delante, en medio de la persecución contra afrancesados y liberales, llevaban todas las de ganar y, los de la otra España, ya podían ir preparando las maletas. No era la primera vez: morisco, judíos, gitanos, erasmistas, pero sí con el tinte de la modernidad. Recordemos que los que se quedaron en España fueron también perseguidos: Bartolome José Gallardo, Pablo de Jérica... pero, ineludiblemente, remitimos al libro de Llorens, Liberales y románticos, donde se aclaran paradojas como la de que, precisamente, una de las causas que aumentó más el número de emigrantes fue la amnistía otorgada en 1824 por Fernando VII, concedida, únicamente, para satisfacer al Duque de Angulema y a la opinión internacional. Ser liberal en España, llegó a decir Larra, es ser emigrado en potencia y, aunque él no lo fue, ahí está su historia.

Una de las inmediatas consecuencias que trajo el reaccionarismo que nace con Böhl es que da alas a la Iglesia para extender e intensificar la censura. No sólo existía la política y la clasicista -Hermosilla, Javier de Burgos, etc.- sino que, formando frente con ellas, se alinea la eclesiástica. Aunque veremos algo de esto al tratar la libertad romántica, baste decir que los criterios por los que se rigió la Iglesia hasta mediados del XIX -Balmes y Donoso- no sólo rechazaban el romanticismo pasional de Werther sino, incluso, el de un Chateaubriand, con todo su espiritualismo católico, por haber convertido cosa tan seria como el cristianismo en una religión amable y poética. No sólo quedaba fuera todo lo que, como estamos viendo se desconocía, sino que, por ejemplo, el siglo XVIII francés: Rousseau, Voltaire, Diderot, no tienen libre acceso hasta la segunda y

tercera década del XIX, en las etapas liberales e impresas en París. Se sabe que Böhl, que decía que no era enemigo de las luces, elogió a los inquisidores españoles e, incluso, según él, pecaban de liberales¹⁰⁷. Y claro, si caemos en la cuenta de que en los países europeos en los que el romanticismo apareció ligado desde el principio a un sentimiento fuertemente tradicionalista, el creciente carácter reaccionario determinó la ruptura, veremos cómo fue de retrógrado el español. Ocurrió con la Junges Deutschland en Alemania, así también con los jóvenes románticos en Francia tras la coronación de Carlos X en 1825, que marca la divisoria entre el romanticismo conservador y el liberal. En Italia, si los liberales del Norte acogieron favorablemente las ideas de Schlegel es porque les servía de apoyo en sus aspiraciones a la unidad nacional italiana. En España, quizás el carácter patriótico y aun tradicionalista que distinguió al liberalismo al calor de la guerra de la independencia quizás hubiera permitido una asimilación, pero el antiliberalismo de Böhl malogró esa posibilidad. Al identificar la nueva tendencia con el absolutismo en el momento en el que la inmensa mayoría de los escritores eran liberales o reformadores, y padecían por ello dura opresión, no pudo servir sino para desacreditar la causa romántica. No exagera, por eso, Llorens cuando dice de Böhl que "Con liberar a España de la influencia racionalista francesa se daba por satisfecho. Frente al agitado mundo circundante no le parecía mal la quieta y aislada España fernandiana, cuyo enquistamiento estuvo en un tris de convertirla en la Turquía de Occidente a no haberla salvado el esfuerzo liberal"¹⁰⁸.

La conversión de los "neoclásicos" -por oposición al romanticismo de Böhl- Blanco, Mora y Galiano, etc., en Inglaterra se debió, entre

otras causas, al hecho de que no eran reaccionarios y también a la misma apariencia no romántica del romanticismo inglés. E igualmente, y eso lo comenta Blanco White, al contraste entre la opresión ejercida por el absolutismo y la Inquisición y el libre examen y el Protestantismo que, sin duda, dieron un nuevo impulso y vigor a los pueblos europeos. Lo cierto es que cuando estos liberales románticos -los que vinieron- pudieron acceder a España -recordemos la fecha de 1834 y el prólogo a El moro expósito- sólo pudieron hacer, y no es poco visto desde hoy, que España no se convirtiese en la Turquía de Occidente, como dice Llorens. Porque, claro, lo que hay que pensar es que la simiente de Böhl ^vsegía dando sus frutos, la erradicación de todo pensador crítico-liberal dejaba a España convertida en un páramo (Larra era la voz que clama). en el que si no hay maestros, mal pueden salir discípulos; la Iglesia y, no menos, los neoclásicos, seguían censurando y, como es lógico, al haberse retrasado tanto el romanticismo y sobrevenir pronto la reacción conservadora -eclecticismo, que no son sino los viejos clasicistas y sus epígonos, éste es cortísimo, no tiene fuerza para luchar con tantas enemigos, y, por tanto, queda como un viento vivificador, pasajero y agresivo, con dos -dos y media, si queremos- excepciones importantes, que no hacen granero, evidentemente. La desaparición física de Espronceda (1842), marca el reflujo romántico; Larra había acabado en 1837, Gil y Carrasco en 1846; algunos de sus miembros han logrado encumbrarse privilegiadamente: Pastor Díaz, tres veces ministro, Ros Olano, teniente general, con lo cual se han hecho conservadores, todo ello hace que hacia 1845 todo haya quedado en "agua de borrajas". y no pueda hablarse, con propiedad, de nada que se parezca a un romanticismo liberal y progresivo que es, obviamente, el que aquí estamos bus-

cando y el que nos interesa. Realmente, no vemos qué interés puede tener, si no es el arqueológico, preocuparse de composiciones como "Recuerdos del viejo tiempo", que Zorrilla leyó en el acto de su coronación granadina en 1889, "Avila", de 1874 de García Tassara, o tantas otras que arrastran una técnica y una retórica ya periclitadas, en un estudio que pretende ver los aspectos liberadores, renovadores y críticos del movimiento romántico. Así pues, y tomando el término del intento de definición que intentó F. Schlegel en el Fragmento 116 de su Athenaeum: "La poesía romántica es una poesía universal progresiva", y no precisamente al pie de la letra, porque ya vimos que también esa definición quedaba un tanto nebulosa e imprecisa, sino fijándonos más en la carga etimológica del mismo, nos limitaremos a la poesía que ha hecho progresar el lenguaje poético, la sociedad y la crítica. Además, no fue sólo F. Schlegel el que optó por la palabra "progresivo" para referirse a cierto romanticismo, también el gran Sainte Beuve, en Francia, y nuestro M.J. de Larra, entre otros. El crítico francés en un memorable artículo de los Premiers Lundis, "Espoirs et vœux du mouvement littéraire", decía: "La misión, la obra de la literatura, es realmente, hoy día, la epopeya humana; es expresar... es reflejar e irradiar incesantemente en mil colores, el sentimiento de la humanidad progresiva, ... seguirla a través de los tiempos... enmarcarla con sus pasiones, en una naturaleza armónica y animada". Larra, por su parte, habla de su ausencia y lo echa a faltar, por tanto: "En España, causas locales atajaron el progreso intelectual y con él, indispensablemente, el progreso literario. La muerte de la libertad nacional, que había llevado ya tan funesto golpe en la ruina de las Comunidades, añadió a la tiranía religiosa la tiranía política; y si por espacio de un siglo todavía conservamos la preponderan-

cia literaria, ni esto fue más que el efecto necesario del impulso anterior, ni nuestra literatura tuvo un carácter sistemático, investigador, filosófico, en una palabra, útil y progresivo"¹⁰⁹. No hacemos, al matizar a qué tipo de romanticismo nos referimos, nada más que seguir el consejo de A.O. Lovejoy, que ya en su crucial artículo de 1924, "On the Discrimination of Romanticisms"¹¹⁰, pedía que se aclarase de qué romanticismo se hablaba.

Estamos viendo a lo largo de este capítulo cómo el movimiento romántico trae implícito un reto para hacer la poesía más espontánea y natural, más cercana al lenguaje hablado; una vinculación preocupada de la sociedad de su tiempo; una mirada histórica intencionada, es decir, preocupada de tomar ejemplos del pasado para mejor construir un futuro más noble e igualitario; y, por supuesto, un bagaje de interpretación crítica de la literatura del que está ausente el romanticismo español¹¹¹, con todas las consecuencias en todos los campos colindantes. Es obvio que una crítica sólida no se improvisa en dos días. Hacen falta poetas-críticos, un público receptor, críticos que expliquen en qué consiste el avance innovador y, sobre todo, una burguesía culta y con sentido de proyección hacia el futuro.

Bajo estas exigencias plantearemos el contraste de los principales temas románticos con el tratamiento dado en España a esos temas por los creadores peninsulares; será en el segundo capítulo. Claro que, si queda patente la inexistencia de un romanticismo progresivo español, la mejor forma de llamar a poetas posteriores con un "corpus" romántico fundamental nos parece la de "románticos fuera de su tiempo". Nos referimos a los que estudiamos en los capítulos cuarto y siguientes, porque no vemos forma más precisa para llamar

a las zonas que veremos de la poesía de Cernuda, Aleixandre, Brines, etc. La crítica ya ha insistido sobremanera en esa adjetivación y lo único que cabe, por lo tanto, es situarlos en la tradición que les corresponde y estudiar, detenidamente, su aportación.

Puestos, por último, a recopilar las causas que pudieron producir la tardanza, la brevedad y la casi inexistencia del romanticismo español nos encontramos con que ya han sido varios los críticos que han aventurado sus respuestas. Así -y sin ánimo de ser exhaustivos- entre Casaldueiro¹¹², V. Llorens¹¹³, Iris Zavala¹¹⁴, Angel del Río¹¹⁵ y Pedro J. de la Peña¹¹⁶, abarcan las siguientes razones complementarias y no contradictorias: el tradicional autoaislamiento español -principalmente por razones de celo religioso- agravado ahora tras la Revolución Francesa y el temor a su entrada en la Península; las conmociones políticas en la etapa final del reinado de Carlos IV; la Guerra de la Independencia, que inicia el conflicto entre las dos Españas: la europeísta y la tradicional (como los dos romanticismos) y crea una gran efervescencia política; la carencia de un desarrollo suficiente de la burguesía industrial, que provocó la falta de evolución interna del romanticismo (únicamente en Cataluña, debido a que la había, se produjo la Renaixença); el analfabetismo reinante (sólo un 6% de la población sabía leer y escribir en 1840) y, por supuesto, y de un modo determinante, la insoslayable presencia de la Iglesia Católica, con todo su aparato, en todas las capas de la sociedad: supersticiones, control de almas, censura sobre libros (entre ellos, los esotéricos y heterodoxos, claves en la formación del primer romanticis-

mo alemán), que se aglutinó con el poder político, en varias fases, e impidió, entre tantas cosas, que se formaran grupúsculos y cenáculos en los que se ensayasen otras vías de relación con la visión mágica y mística del Universo así como el posible, y posterior, ateísmo, heterodoxias y libertinaje en general, tan propios del romanticismo. En fin, como vemos, se suman las causas de distintos ámbitos: económico, religioso, social, cultural e, incluso, quizás, hubiera que hablar del geográfico. Como quiera que fuese, el romanticismo liberal, el separado de la Iglesia Católica (Hegel lamentaba profundamente la conversión de tantos románticos,¹¹⁷ aunque en el caso de España es más grave, como vemos), apenas existió. Como dice Cernuda -hora es ya de ir citándolo- "neoclasicismo y romanticismo no son entre nosotros sino dos movimientos de importación y remedo"¹¹⁸.

1.5.- Breve repaso a la valoración global del romanticismo español por parte de la crítica.-

En el citado libro, Hª. y crítica de la Literatura española, la coordinadora, Iris M. Zavala, comienza el tomo sobre el romanticismo, V, haciendo un repaso de las actitudes globales de los principales críticos del periodo español. El seguimiento de ese artículo, titulado "Románticos y Liberales", nos servirá de guía en este punto. Tras hablar de las distintas oleadas románticas en España y citar la frase del prólogo de Hernani (1830): "Le romantisme, ,tant fois mal défini, n'est ... que le libéralisme en littérature", pasa a establecer una dualidad clara entre las corrientes críticas del romanticismo español: por una parte la equiparación entre liberales y románti-

cos a partir de la emigración, y por otra, la asociación del movimiento como algo estrictamente literario y consustancial a lo español tradicional. Puestos a hacer juegos duales, no nos parece mal hacer equivalentes, en el mismo orden, el romanticismo liberal y el reaccionario -como los hemos venido llamando-; el europeo y el tradicional español, con estos dos, el uno, que conlleva un juicio histórico del entorno presente, y el otro, que pretender ser meramente literario. Por no dejar cabos, también aquí cabría la terminología de revolucionario e histórico, de que hablaba Menéndez Pelayo. Sirva este maniqueísmo para entendernos ahora.

Así pues, comenzando por los que consideran el romanticismo como estrictamente literario y connatural al tradicionalismo español, tenemos, en primer lugar, a E. Allison Peers. Este investigador, que dedicó casi 50 años a su trabajo, alegaba que los románticos llegaron a un eclecticismo, cuyos mayores triunfos se obtienen en 1845, se concentró en el fracaso de los primeros románticos y persiguió rasgos del movimiento hasta la llamada generación de 1868. No obstante, lo más significativo es que ve la España medieval, la renacentista y, sobre todo, la áurea, como la nación romántica por excelencia y, así, hace arrancar el prerromanticismo desde el siglo XV: El siervo libre de amor, La Celestina, etc. La misma Iris Zavala se encarga de decir que este enfoque parte de una ocurrencia tópica de Madame de Staël. A.W. Schlegel y Sismonde de Sismondi para los que en los albores mediterráneos estaban las tierras románticas por excelencia y recuerda el memorable estudio de Américo Castro, Les grands romantiques espagnols, donde desmonta esta idea radicalmente. En la misma línea de Peers se sitúa Menéndez Pelayo, que en su Historia

de las ideas estéticas se propuso, una vez más, defender el honor nacional, convirtiendo a España en la madrina del romanticismo. Debatien- do también esa cuestión de si es un problema literario o entró con los emigrados se encuentra una extensa nómina de la que mencionaremos a: Sarrailh (1930), F. Courtney Tarr (1939), que distingue entre la España pintoresca y el romanticismo de penetración tardía, y Mc. Clelland (1937), que admite con reservas el romanticismo literario pero busca los orígenes del movimiento en el mundo histórico. G. Díaz-Plaja (1936) ve el romanticismo como algo que surge en el Siglo de Oro pero se reelabora fuera de España. El cambio es de escenario. Esta interpretación -dice Iris Zavala- "carece de fundamento a partir de los trabajos de V. Llorens"¹¹⁹ porque, obviamente, la mentalidad del mundo barroco no sólo es distinta en tantos aspectos de la del romántico sino que también es opuesta en muchos otros: fe religiosa, actitud ante la Naturaleza, concepción de la figura del artista, etc. En fin, que no es ésta sino la prolongación de la vieja idea de Böhl de Faber, que resulta, hoy como ayer, una exaltación nacionalista frente al romanticismo liberal. Por otra parte, parece acertado decir que gran parte del trabajo de G. Díaz-Plaja está en la línea de Allison Peers pues no sólo elogia sin paliativos sus libros unas cuantas veces sino que se empeña, también, en escudriñar en los textos de siglos pasados los indicios de lo que luego serán aportaciones románticas (tema del ingenuo, del orientalismo, etc.). No puede negarse la presencia de estos temas en la tradición literaria española pero eso, desconectado de todo el movimiento, sólo nos llevaría a ver a España como un país de gran atracción e inspiración para los románticos europeos. Por eso se justifican los viajes de tantos ingleses, franceses, polacos, etc.

a la España de los siglos XVIII y XIX. Al fin y al cabo, Victor Hugo lo decía muy bien en el prólogo a Les Orientales: "... car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demis africaine"¹²⁰.

Ahora bien, no podemos alinear todo el trabajo de G. Díaz-Plaja en la interpretación global de Allison Peers. Díaz-Plaja llega a reconocer que "en los momentos de pasión reaccionaria, el centro espiritual del país está en los emigrados que, en el extranjero, nutren lo mejor de su espíritu de las nuevas formas renovadoras. Lo que hay aquí, hay, más que nada, que adivinarlo"¹²¹. El límite crítico de Díaz-Plaja está en que, aunque alude a la resistencia de la "avalancha revolucionaria del ultrapirineo" (Vargas Ponce, Forner, etc.), no aborda las ideas de los emigrados en ningún momento ni puntualiza las diferencias entre los romanticismos progresivo y reaccionario y, eso, unido a la búsqueda de las afinidades antes aludidas, hace de su labor algo interesante pero promiscuo, sin una decidida y clara actitud crítica.

Otra variante, dentro de la misma corriente literaria, es la planteada por García Mercadal (1943), que sostiene la idea de que las novedades que aportan los románticos españoles ya existían entre los prerrománticos dieciochescos. Críticos como Colford (1942), Arce (1966) y Caso González (1961) han abundando en el mismo tema pero el que le ha dado un cariz filosófico ha sido Russell P. Sebold (1968), que enlaza el sensualismo filosófico inglés (Locke) con el panteísmo egocéntrico que es motivo constante desde la Ilustración. Así, Sebold, hace arrancar el romanticismo español de El Delincuente honrado de Jovellanos y El precipitado de Olavide. (de 1773, ambas) y sostiene que fue Meléndez Valdés en El melancólico a Jovino (1794)

el que definió el "fastidio universal" mucho antes que los alemanes enunciaran su "Weltschmerz" o los franceses su "mal du siècle"¹²². Esta perspectiva tiene aspectos muy sugestivos para España pero también carencias tan graves que nos obliga a calificarla de apasionada y parcialísima. Dos de esas carencias son: a) que, al ignorar la relación crucial del romanticismo con la sociedad, su sueño radical de cambiar el mundo, no sólo la poesía, elude el tema del reaccionarismo español como si este fenómeno pudiera soslayarse sin repercusiones, y b) que al ignorar la búsqueda romántica de la Unidad primitiva y su relación con los visionarios y místicos ocultistas: Paracelso, Van Helmont, Böhme, etc., no repara en que la melancolía de Meléndez Valdés o Cadalso tiene que ver con un sistema de valores en quence y moribundo, no con el arranque apasionado de la edad moderna, o sea, les ocurre lo mismo que decíamos del francés, que se niegan a la ilusión última de la liberación cósmica y caen desencantados en la tristeza de inmediato, aún antes de intentar alcanzar aquella ilusión. En el mismo sentido, aunque no con las mismas razones, se define Philip W. Silver con respecto a Russell P. Sebold y su interpretación del romanticismo español. "Ni que decir tiene que discrepo totalmente de la tesis general del romanticismo español sostenida por Russell P. Sebold. Como haré ver en otro libro, me inclino más bien, pero con importantes matizaciones, por la interpretación de Edmond L. King". Y en una nota de la misma página, para justificar que "el movimiento romántico español fue débil, horror de inclinaciones filosóficas", dice: "El hispanista norteamericano E. Inman Fox, en un ensayo inédito, "Apuntes para una teoría de la moderna imaginación literaria española", profundiza acertadamente

en esta hipótesis, haciendo observar el arraigo anacrónico que tiene en España la influencia de Locke y Condillac todavía a partir de 1770, época en que el empirismo y el sensualismo se encontraban ya en un proceso de disolución en el resto de Europa"¹²³. En resumen, y en lo que a Sebold se refiere, hay que decir que es radicalmente distinto el derrumbe heroico de un Keats o Hölderlin que la impotencia previa -y expresada, además, en formas neoclásicas- de un Cándido Ma. Trigueros o Meléndez Valdés¹²⁴.

Enfín, tampoco nos deben distraer -en su apreciación global, repetimos, nunca como referencia a tantos valiosos hallazgos particulares- los trabajos de J.L. Alborg y Navas Ruiz. El primero porque coincide con Hans Juretschke¹²⁵, con L.R. Furst y con cuantos entienden el romanticismo como esencialmente literario. Afirmaciones como la siguiente, que sirve de botón de muestra: "... pero España, por una larga serie de fatalidades históricas, era como era, y aceptó del romanticismo tan sólo lo que podía digerir"¹²⁶ nos llevarían a justificarlo todo, a ignorar toda perspectiva histórico-social y, en definitiva, a una interpretación en quencle del romanticismo español. Como es fácil comprobar, J.L. Alborg se apoya, como decimos, en enfoques como los de Lilian R. Furst (Romanticism, London, 1969); a éste no puede negársele nunca una amplia visión del movimiento y su claridad para establecer peculiaridades y diferentes connotaciones del romanticismo en Alemania, Inglaterra y Francia. Ahora bien, aceptar su hipótesis y pensar que, como no puede hablarse de un romanticismo-modelo y éste fue diferente en cada país, hay que explicar el español según su lógica posible, sin atisbo ninguno de literatura comparada, parece un salto demasiado olímpico.

La dependencia del movimiento español con respecto a parte del francés es obvia; el enconado rechazo por parte de los poderes fácticos del siglo XIX y XX para impedir que entrara en España lo más vital del romanticismo fue tan eficaz; y las profundas implicaciones (filosóficas, religiosas, sociales, políticas y estéticas) del movimiento con una clase burguesa e ilustrada son tan importantes que lo que puede ser válido para los países que estudia L. R. Furst no lo es para un país que, como dijo V. Hugo, "... est à demi africaine".

En cuanto a Navas Ruiz, le falta rigor crítico en la vinculación del movimiento con la historia y, así, en su afán por salvar todo el proceso español no ve en él frustraciones ni se le ocurre el contraste con otros romanticismos -en logros, cronología, etc.-, aún el esfuerzo de Zorrilla con el de Espronceda, sin distinciones, y, en definitiva, parte de la bondadosa apreciación de que "el romanticismo español nunca fue reaccionario. Pudo ser, eso sí, conservador, pero dentro de tendencias liberales"¹²⁷. Más certeros, desde diferentes puntos de vista, parecen los enfoques de Shaw (1963) y King (1962). El primero porque sigue las ideas de Morse Peckham¹²⁸ y el ya citado A. O. Lovejoy (1923) y propone estudiar el romanticismo como el viraje más radical de la Historia de Occidente aunque explica, también, la reacción antirromántica dentro del romanticismo español. El segundo, porque creemos que acierta al afirmar que hasta el krausismo no se empieza, en España, a asumir la problemática revolucionaria en la sociedad, ya que lo anterior eran sólo imitaciones de modelos extranjeros¹²⁹. Como sabemos, Octavio Paz rebate en parte las teorías de E.L. King (en nota a Los hijos del limo, pp. 216-219). Su argumento es que no hu-

bo una Ilustración ni un positivismo españoles contra el que pudiera afirmarse el Krausismo. Paz acepta que hay dos tradiciones hispánicas (la española y la hispanoamericana) y que allí fue donde se produjo el Modernismo (traducción y metáfora del Romanticismo). Se le puede oponer a Paz que fue la anquilosada sociedad española, que motivó la reacción del 98, el punto de apoyo de la rebelión romántica de unos escritores inoculados del krausismo pero, claro, para entonces ya llega también el Modernismo hispanoamericano y, por tanto, se funden las dos corrientes. De cualquier manera, más adelante trataremos más detenidamente este punto.

Por lo tanto, el enfoque por el que fundamentalmente opta Iris Zavala es el histórico, liberal y europeísta, que ya desbrozara V. Llorens y que vincula, sobre todo, lo que fuera el romanticismo liberal español a los emigrados. Esta opción se apoya en precursores y difusores como Alcalá Galiano, Blanco White, Mora, Ochoa, Durán, etc. Estos criterios han sido asumidos por varios escritores y ensayistas como Juan Goytisolo, J. Gil de Biedma, G. Carnero, P.J. de la Peña, Philip W. Silver. A su vez, estos criterios encajan perfectamente en las tesis revisionistas que sobre el romanticismo en general ha llevado a cabo Paul De Man¹³⁰. Por supuesto, también están dentro de esos criterios las ideas de Luis Cernuda al respecto y así irán apareciendo escanciadamente a medida que avancemos.

1.6.- Los contornos de la aportación romántica.-

Indudablemente, si hubiéramos pretendido en este punto hablar de los logros románticos y sus consecuencias posteriores habríamos tenido que pensar en cientos de páginas sólo para él. Hay

que recordar que, como dice G. Highet, "la verdadera fuerza motora de la época fue una protesta social, política, religiosa, estética y moral"¹³¹ y que analizar este amplio abanico nos alargaría hasta esa voluminosidad. Tiene que ser, pues, inversamente, es decir, marcando los mojones, los límites, y dejando el huecograbado de todo lo señalado en blanco como vamos a afrontar el título de este punto. Se trata de hablar de algunas líneas maestras y de otras deficiencias globales señaladas por algunos críticos posteriores al esplendor romántico. Así, y en lo que al ámbito del mundo hispánico se refiere, el mexicano Octavio Paz ha explicado -sobre todo en Los hijos del limo- todo el arte de los siglos XIX y XX a partir del romanticismo. "La analogía de los románticos y de los simbolistas -dice- está roída por la ironía, es decir, por la conciencia de la modernidad y de la crítica al cristianismo y a otras religiones. La ironía se transforma en el siglo XX en el humor negro, verde o morado. Analogía e ironía enfrentan al poeta con el racionalismo y el progresismo de la era moderna pero también, con la misma violencia, lo oponen al cristianismo"¹³². Es decir, no significa Paz que hay una poesía moderna sino que lo moderno se constituye en una tradición de cambio constante y que todos los sucesivos "ismos" viven de esa modernidad y mueren por ella. Si, a través de la analogía, los románticos buscaron el principio de identidad, que es el centro de las religiones ("Yo soy el que soy"), es decir, dar con la unidad de todas las cosas y seres¹³³, también, a través de la ironía metafísica (trágica, por tanto) descubrieron el tiempo, la terrible carcajada de la muerte, y abrieron las puertas del futuro. Que la ironía se vea como una de las claves románticas es ya un tópico. El

maniqueísmo romántico jugó a estrechar hasta el máximo de posibilidad el contraste explosivo de los opuestos. El corazón de los románticos late cuando ensaya esa aproximación a la vez peligrosa y ridícula y vuelve a hundirse en el caos nocturno que el clasicismo de las ideas distintas había superado. El amor y la muerte, el epitalamio y el canto fúnebre se confunden en enloquecedoras rondas pero lo que no debe olvidarse es que "más allá de la alternancia entre el Humor y la Seriedad" -dice W. Jankelevitch- los románticos trataron de alcanzar una región metafísica que sería la de "coincidentia oppositorum"¹³⁴. Ahora bien, en cuanto a la especificidad misma de esa ironía el mismo Jankelevitch se pregunta en otro lugar del mismo libro: "¿por qué la ironía, que había sido principio de lucidez, de autodomínio y de distanciamiento superconsciente, se entregó, en los románticos, a la orgía del caos y a la gran bacanal de la confusión?"¹³⁵. La respuesta está salpicada a lo largo de muchas páginas del libro pero procede, fundamentalmente, de que, mientras la ironía socrática impugnaba sólo la utilidad y la certidumbre de una ciencia de la naturaleza, la ironía romántica impugnará, a comienzos del siglo XIX, la existencia misma de la naturaleza. Así, mientras la sabiduría socrática desconfía tanto del conocimiento de sí mismo como del conocimiento del mundo, y llega al saber de su propia ignorancia, la ironía romántica, en cambio, sólo aniquila el mundo para tomarse más en serio a sí misma. Es en F. Schlegel "Verstand", libertad del sujeto que domina soberamente al objeto; en Novalis "Gemüt", libertad mágica y poética que transfigura el mundo, libertad novelesca ("romanesque") que romantiza la naturaleza. Por eso, mientras la ironía de los grandes clásicos, Sócrates, Voltaire, el siglo XVIII en general, es social, esta romántica no tie-

ne ganas de reír y exalta, en cambio, la soledad del yo: es la ironía lírica.

La enorme onda expansiva de la modernidad romántica es tan ambigua y totalitaria que muchísimos artistas han intentado marcar sus límites definiéndose contra el romanticismo -conscientes de ello o no- e, irremediablemente, han quedado atrapados en la misma malla aunque, bien es verdad que, en el caso de los más fuertes, ya lo han hecho forzando el paradigma inicial y haciendo evolucionar los presupuestos originales. Esa atrapamiento al que nos referimos lo reconoce el mismo H. Heine, que se estudia ya dentro de la 2ª. generación romántica -"romanticismo crítico"-, en sus divertidas Memorias: "A pesar de mis campañas exterminadoras contra el romanticismo, nunca dejé de ser un romántico, y lo fui en mayor grado de lo que yo mismo sospechaba"¹³⁶. Los logros de esas campañas exterminadoras son en este inteligente poeta tan manifiestas que el mismo W. Jankelevitch, al diferenciar la crucial ironía misantrópica de la "sonrisa del humor", ya más social y compasiva, dice: "La encarnación de ese tierno humor de la ironía no debe buscarse en los románticos alemanes, tan glotones, tan tudescos, tan pedantes, tan burgueses y provincianos hasta en sus claros de luna, sino en Heinrich Heine"¹³⁷. No obstante, la misma analogía le sirve a Baudelaire, a través de las "correspondances", para convertirse en un poeta simbolista y llega hasta T.S. Eliot y su teoría del "correlativo objetivo". El "spleen" de Baudelaire no es -como dice Jankelevitch- más que la "desesperación invertida. El tedio es la misma unidad romántica, el vértigo que se anula a sí mismo"¹³⁸. El autor de La tierra baldía, que vivió la Francia del simbolismo,

que cuando eligió Inglaterra como patria en 1927 se autodefinió como "clasicista, realista y anglocatólico" -observemos que son, correlativamente, tres conceptos antirrománticos- justamente para conocer sus límites y elaborar, contra ellos, su propia poética, lo que buscaba era verse dentro de esa vasta ambigüedad. Porque como escribía en 1933: "Acaso no se ha observado que romanticismo, en su sentido más amplio, incluye todo lo que distingue a los últimos doscientos cincuenta años de sus predecesores, que incluye tanto, en fin, que deja de significar elogio o censura"¹³⁹. Por esa clara conciencia de indefinición, de vacío crítico que supone el romanticismo, es fundamental tener en cuenta el esfuerzo hecho en contra por T.S. Eliot, E. Pound, T.E. Hulme, etc. Esfuerzo que, muchas veces, desde el ámbito de la cultura hispánica no se valora suficientemente. Es el caso de Octavio Paz y la atención que presta a este grupo que él ve como románticos que ignoran su condición de tales, porque, a todas luces, tiene que considerarlos excepcionales dentro de su interpretación global. El error de Paz puede estar en no reconocer las limitaciones del esquema y pretender homogeneizar dos tradiciones que, según transcurre el siglo XX, divergen cada vez más nítidamente. Es verdad que el antirromanticismo de T.E. Hulme, por ejemplo, ("el romanticismo es una religión desparramada", dicho en forma despectiva, claro está, o "yo aspiro a un estado "límpidamente decoroso"¹⁴⁰, no perfecto) tiene que ver con un conservadurismo, pero éste, si tiene algún origen identificable, se debe encontrar en la tradición cultural británica del siglo XIX, que no puede hacerse corresponder con su coetánea europea, y menos aún con la francesa. Tal vez haya que buscar en esa divergencia,

(el peso de la Revolución Francesa y las posteriores en el Continente y, por contra, las teorías del pragmatismo y liberalismo en Inglaterra; el influjo de la religión católica en el Continente y del Protestantismo en Inglaterra, etc.), que Paz ha querido ignorar y englobar, la escasa atención que los críticos anglosajones y americanos le prestan a sus teorías. Es el caso que las propuestas más renovadoras en arte y literatura de EE.UU. e Inglaterra en el siglo XX poco tienen que ver con la cultura latina y, por lo mismo, son difícilmente explicables yéndose a explicarlas desde la revolución romántica, la Revolución Francesa y el peso de una sociedad con una moral diferente.

En cuanto a algunos de los clichés, que marcan límites y deficiencias globales en el devenir romántico, citaremos a algunos críticos que han señalado esos contornos. El mismo G. Highet reconoce que hay en el romanticismo Dianas y ninfas mucho más frescas que las de antaño pero también otras mal equilibradas, como el Fausto, o inacabadas, como Childe Harold, Hiperión o Kubla Khan, y absolutamente libérrimas con respecto -y como reacción- a la esclerotización de las normas. Muchas veces, la frustración en la que quedaron muchas obras románticas y el juicio peyorativo que el espíritu romántico merece hoy en muchos círculos, son debidos a los mismos planteamientos originales. Insistían apasionadamente en la imaginación, pero exigían que ésta se relacionase con la verdad y la realidad; la ambición era grande, pero ésta se oponía al espíritu de insatisfacción y anhelo que servía de base a la doctrina, como explica C.M. Bowra¹⁴¹. Otros se contentaban con imaginar sueños que se convirtieran algún día en realidad. Esto les llevaba a un estado de "pose" entre la ilusión y la autosugestión, que

se convirtió, tantas veces, en un veneno peligroso para ellos mismos. Al ser, el romántico, un ser que vive cada momento de su existencia de aquello con lo que sueña, termina encarnando el papel del héroe determinado y, así, puede ser: un superhombre: Leopardi, Beethoven, Keats; un enamorado: H. von Kleist, Baudelaire, Poe; un sonámbulo: Novalis, Jean-Paul, Gérard de Nerval; un genio demoníaco: cierto Goethe, Baudelaire, Lord Byron; un nómada: el mismo Lord Byron, Rimbaud; y, desde luego, un suicida: H. von Kleist o un loco como Hölderlin¹⁴². Todas estas heroicidades sobrenadan sobre un común vicio romántico: su extrema visión individual de las cosas. Si antes se buscaba la Verdad, ahora, la piedra angular es la sinceridad, es decir, la convicción de que expresando lo que hubiera en el fondo de sus almas estaban en el único camino bueno; se seguía el consejo de Plotino: "es el propio hombre el que alumbra la realidad". Confiaban los románticos casi exclusivamente en la inspiración, cuando sabemos que ésta es caprichosa y antojadiza. Por ese camino se entiende la enorme inflación que muchas de sus obras contienen y sirvan aquí las obras poéticas de Wordsworth y Coleridge como ejemplos suficientes. Un tercer peligro es su concepción del "más allá", que creyeron ver a través de su imaginación. Al tratar de reflejar esas visiones lo hicieron siempre con una vaguedad proverbialmente romántica y que ellos justificaron amparándose en ritmos musicales o en palabras-clave difícilmente explicables ni aún dentro del contexto, cuando no absurdas. En fin, otros extremos de la teoría romántica, como su concepción de la religión -confundiéndola, a veces, con creaciones de su propia imaginación-, de la filosofía -en busca del asombro y la maravilla; así para W. Blake la filosofía era el enemigo "porque destruye la delicia y la maravilla"- o de la estética -que creó otros escenarios poéticos

y desdeñó múltiples aspectos de la vida contemporánea, familiar, etc.-son, más o menos deducibles de lo dicho anteriormente. Esta vuelta hacia sí mismos fue la respuesta a la edad precedente y, como suele ocurrir, por las mismas razones que alcanzaron sus máximas cimas artísticas, llegaron también a los mayores defectos. En definitiva, que tendrían que pasar varias décadas para que muchos de los hallazgos románticos cuajasen estéticamente en grandes obras maestras. Era de esperar que un movimiento que no construye edificios sino que, sobre todo, deja grandes solares desiertos y abre enormes espacios, triunfase a largo plazo; tanto que, se ha llegado a decir, que las mayores obras derivadas del romanticismo se encuentran en la primera mitad del siglo XX. Como decía A.W. Schlegel: "en vez de posesión se canta ahora el anhelo insatisfecho" (la célebre "Sehnsucht"); y, así pues, cuando en el futuro ya se demarquen territorios y se acoten espacios para intentar definir ese "anhelo insatisfecho", a través de los dobles de la ironía, se podrán alcanzar, desde Las flores del mal hasta The Waste Land y, en lo que a España se refiere, La Realidad y el Deseo. También en lo que a la crítica se refiere los románticos, sobre todo, derribaron los edificios que sus antecesores habían levantado pero, perdidos en nebulosas y grandes palabras, dejaron casi el solar en ruinas. Fueron los hijos de los románticos los que legislaron con tal rigor -del realismo al superrealismo, del Parnaso al compromiso- que estuvieron condenados a sucederse en solución de continuidad porque las dictaduras no se aceptan por mucho tiempo. Pero eso ya es materia de otros capítulos y para entonces lo dejamos.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO:

- 1.- H. Peyre, Qué es verdaderamente el Romanticismo, Madrid, Doncel, 1972; p. 9; ed. francesa Qu'est-ce que Le Romanticisme, Presses Universitaires de France, 1969.
- 2.- T. Ziolkowski, Imágenes desencantadas, Madrid, Taurus, 1980, pp. 200-201.
- 3.- Novalis, Gesammelte Werke, Zurich; Carl Seelig, 1945, IV, p. 286; cit. R. Wellek, Historia de la Crítica Moderna, Madrid, Gredos, 1973, II, p. 100.
- 4.- Schelling, Sämtliche Werke, K.F.A. Schelling, 1856-1861, VII, p. 316; cit. R. Wellek, Ibíd, p. 91.
- 5.- Ch. Baudelaire, Curiosités esthétiques, l'art romantique, París, H. Lemaitre, 1962, p. 103.
- 6.- Cit. Fritz Martini, Historia de la Literatura Alemana, Barcelona, Labor, 1964, p. 318.
- 7.- Cit. A. Maurois, Victor Hugo, London, 1956, p. 107.
- 8.- Delécluze, Journal de Delécluze, 1824-1828, París, R. Baschet, 1948, p. 124.
- 9.- Albert Béguin, El Alma romántica y el sueño, México, F.C.E., 1978, p. 17; ed. francesa L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme, París, Librairie José Corti, 1939.
- 10.- C.M. Bowra, La imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972, p. 291; ed. inglesa The Romantic Imagination, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- 11.- Cit. Menene Gras Balaguer, El Romanticismo como espíritu de la modernidad, Barcelona, Montesinos editor, 1983, p. 32.

- 12.- Arthur O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticism" (1923) en Essays in the History of Ideas, Baltimore, 1948, pp. 228-253. Luego adoptaría una posición menos restrictiva: véase su The Great of Being (1936), N. York, 1960, pp. 238-314.
- 13.- Cit. H. Peyre, Qué es verdaderamente el Romanticismo, op. cit., p. 64.
- 14.- J. Casaldueiro, "Explicando lo tardío del Romanticismo en España", en Espronceda, Madrid, Gredos, 1967, p. 66.
- 15.- H. Honour, El Romanticismo, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 12.
- 16.- Cit. Menene Gras Balaguer, El Romanticismo, como espíritu de la modernidad, op. cit., p. 16.
- 17.- F. Hölderlin, Cartas a Diotima, Barcelona, 1942, p. 10.
- 18.- Novalis, Himnos a la noche, Madrid, Visor, 1974, p. 51.
- 19.- El mismo Tieck cuenta la historia del trovador Jaufré Rudel en Sternbald y caracteriza largamente el amor cortés en El Aquelarre de las brujas y Phantasus.
- 20.- Denis de Rougemont, El amor y Occidente, Barcelona, Kairós, 1978, pp. 224-225.
- 21.- D. Diderot, Pensamientos filosóficos. (Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello), Madrid, Sarpe, 1954, p. 84.
- 22.- Denis de Rougemont, El amor y Occidente, op. cit., pp. 221-222.
- 23.- Fernando Savater, "Diderot y la Ilustración", en El País-Libros, Madrid, 31-7-1984, p. II.
- 24.- Novalis, E. de Ofterdingen, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 242.
- 25.- Rafael Argullol, El Héroe y el Único, Barcelona, Taurus, 1984, p. 16.

- 26.- H. Heine, Para una historia de la nueva literatura alemana, Madrid, Fermap, 1976, p. 84.
- 27.- F. Schlegel, 1794-1802: seine prosaischen Jugendschriften, 2 vols., Viena, ed. Jakob Minor, 1882, p. 372; cit. R. Wellek, Historia de la Crítica Moderna, op. cit., p. 21.
- 28.- Cit. R. Wellek, Ibidem, p. 22.
- 29.- Ibidem, p. 222.
- 30.- Ibidem, p. 23.
- 31.- Guillermo Carnero, "Calderón, y cierra España", Historia Crítica de la Literatura Española, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 34-39.
- 32.- A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, XI, Leipzig, ed. Eduard Böcking, 1846-1847, p. 281; cit. R. Wellek, op. cit., p. 79.
- 33.- Schelling, Sämtliche Werke, VII, ed. K.F.A. Schelling, 1856-1861, p. 316; cit. R. Wellek, op. cit., p. 91.
- 34.- Novalis, Gesammelte Werke, Zurich, ed. Carl Seelig, 1945, II, p. 41; cit. R. Wellek, op. cit., p. 100.
- 35.- Eckermann, Conversaciones con Goethe, Buenos Aires, Espasa-Calpe 1950, p. 124.
- 36.- Ibidem, p. 124.
- 37.- Ibidem, p. 81.
- 38.- Ibidem, pp. 133-134.
- 39.- Ibidem, p. 150.
- 40.- Ibidem, p. 13.
- 41.- Albert Béguin, El alma romántica y el sueño, op. cit., pp. 89-90.
- 42.- Eckermann, Conversaciones con Goethe, op. cit., p. 147.
- 43.- M.H. Abrams, El espejo y la lámpara, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 394; ed. inglesa The mirror and the lamp, Oxford University Press, Inc., 1953.

- 44.- Extraído del periódico Il Conciliatore, Milán, 13-9-1818, p. 14.
- 45.- G. Highet, La Tradición clásica, 2 vols., México, F.C.E., 1954, tomo II, p. 104 y ss.; ed. inglesa The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature, New York and London, Oxford University Press, 1949.
- 46.- Rodolfo E. Modern, Historia de la Literatura alemana, México, F.C.E., 1961, principalmente en los caps. XIII y XIV.
- 47.- Antoni Marí, El Entusiasmo y la Quietud, Barcelona, Tusquets editores, 1979, p. 19.
- 48.- Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 46.
- 49.- T.E. Hulme, Speculations, London, Routledge and Kegan Paul, 1924 (reimp. 1977), pp. 10-11; recogido y traducido por Fco. J. de la Iglesia, Calle Mayor, Logroño, C.A. de La Rioja, 1985, nº. 1, pp. 22-33.
- 50.- Ibídem, cita de Calle Mayor, p. 26.
- 51.- M.H. Abrams, El espejo y la lámpara, op. cit., p. 50.
- 52.- E. R. Curtius, Ensayos críticos sobre literatura europea, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 99.
- 53.- Southey, Introducción a Specimens of the Later English Poets, London, 1807, p. 29; cit. R. Wellek, op. cit., p. 130.
- 54.- L. Byron, Letters and Journals, London, ed. Lord Prothero, 1901, p. 318; cit R. Wellek, op. cit., p. 144.
- 55.- Shelley, Shelley's Literary and Philosophical Criticism, London, edic. John Shawcross, 1909, p. 154; cit. R. Wellek. op. cit., p. 145.
- 56.- W. Wordsworth, Prefacio a Lyrical Ballads, London, 1800; recogida en The Complete Poetical Works, London, 1963, p. 258.

- 57.- Así, para Coleridge, ser poeta significa al mismo tiempo ser filósofo y en su propósito de explicar la esencia de la poesía afirma que ella es "perfume y flor de conocimiento". Véase, Biographia Literaria, The Complete Works of S.T. Coleridge, New York, 1856, III, p. 381.
- 58.- El tenía la idea de verdad como de un "divino ventrilocuo" que se manifiesta donde quiere, caprichosamente.
- 59.- Octavio Paz, "Laurel y la poesía moderna", Quimera, Barcelona, dic. , 1982, nº. 26, p. 17.
- 60.- En algunos periódicos de la época se comparaba la ofensiva doctrinal del romanticismo con la invasión de los ejércitos aliados. Conviene mirar, al respecto, las secciones "El romanticismo y la sociedad francesa" (pp. 320-325) y la polémica en torno a Le Globe (pp. 291-292) del libro de Paul Benichou, La coronación del escritor, México, F.C.E., 1981; ed. francesa, Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne, París, Librairie José Corti, 1973.
- 61.- El citado libro de Rene Wellek, Historia de la Crítica Moderna puede servir de referencia inmediata y de acceso a otros.
- 62.- Denis de Rougemont, El amor y Occidente, op. cit., pp. 226-227.
- 63.- Madame de Staël, Oeuvres complètes, París, 1820, X, p. 218; cit. R. Wellek, op. cit., p. 259.
- 64.- Chateaubriand, Prólogo a la 3ª. edición de Les Martyrs; Oeuvres complètes, París, 1836, XIV, p. 25; cit. R. Wellek, op. cit., p. 266.
- 65.- Rene Wellek, op. cit., p. 272.
- 66.- G. Berchet, Opere, Bari, Bellorini, 1912, p. 20.
- 67.- Ibidem, pp. 73-100.

- 68.- Ibídem, p. 436; Discussioni e polemiche, "Non credo che siano essenzialmente romantici o essenzialmente classici".
- 69.- G. Leopardi, Zibaldone di pensiero, 2 vols., Firenze, Classici Mondadori, 1949, I, p. 29.
- 70.- G. Leopardi, Le lettere, en Zibaldone di pensiero, op. cit., pp. 477-478.
- 71.- Ibídem, II, p. 1182.
- 72.- Gilbert Highet, La Tradición clásica, op. cit., II. pp. 216-217.
- 73.- Alcalá Galiano, "Introductory lecture", London, Printed for John Taylor, second edition, 1829, p. 33.
- 74.- Vicente Llorens, El Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1979, p. 73.
- 75.- Alcalá Galiano, Literatura española del siglo XIX, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 72.
- 76.- Blanco White, "Bosquejo de la historia del entendimiento humano en España", Variedades, London, 1824, p. 108.
- 77.- Vicente Llorens, Liberales y románticos, Madrid, Castalia, 1968, p. 398.
- 78.- En 1845, cuando ya se le da por pasado, M. Cañete se refiere al romanticismo como "una revolución verificada en el reino ultramontano". (Revista literaria de El Español, London, 1845, núm. 23, p. 1).
- 79.- Alcalá Galiano, Memorias y Recuerdos de un anciano; ahora en Obras escogidas de A. Galiano, edición y prólogo de Jorge Campos, Madrid, B.A.E., 1955, tomos 83 y 84.
- 80.- Véase el Semanario Pintoresco, Madrid, 1839, pp. 79-80 y 87-88.
- 81.- M. J. de Larra, de su artículo "Literatura" extraemos dos fragmentos: "Quienes restauraron la literatura, introduciendo el gusto francés y su espíritu filosófico, fueron imitadores. Pero,

queriendo con todo creerse independientes, quisieron salvar de nuestro antiguo naufragio la expresión; es decir, que al adoptar las ideas francesas del siglo XVIII quisieron representarlas con nuestra lengua del siglo XVI. Una vez puros, se creyeron originales". Y el artículo termina así:

"Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias... sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún". (Publicado en El Español, 18-1-1836).

- 82.-J. Zorrilla, Obras Completas, Válladolid, ed. Narciso Alonso Cortés, 1943, II, p. 574.
- 83.-Vicente, Llorens, El Romanticismo español, op. cit., p. 101.
- 84.-Alcalá Galiano, Literatura española del siglo XIX, op. cit., prólogo.
- 85.-G. Bounagol, "Angel de Saavedra", Diario de Comercio, Toulouse, 1836, p. 332.
- 86.-Ferdinand Wolf, Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik, Madrid, octubre, 1835, pp. 563-567 y 570-575.
- 87.-Martínez de la Rosa, Advertencia preliminar a La boda y el duelo, Obras dramáticas, Madrid, 1861, vol. III, pp. 129-130.
- 88.-Alcalá Galiano, en Revista Científica y Literaria, Madrid, 1847, I, pp. 248-249.
- 89.- Luis Cernuda, P.L.-II, en P.C., p. 1.053.
- 90.- Véase al respecto el artículo de Emilio Lorenze, "Goethe visto por los españoles del siglo XIX", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, abril, 1957, núm. 88.
- 91.-Es muy ilustrativo el libro de Robert Pageard, Goethe en España, Madrid, C.S.I.C., 1958, cap. IV, especialmente pp. 39-44.

- 92.-Eugenio Trías, Goethe y su obra, Barcelona, Dopesa, 1980, p. 18.
- 93.-Para más detalles al respecto es muy interesante el libro de Fritz Strich, Goethe und die Weltliteratur, Bern, Francke Verlagm, 1946, p. 161.
- 94.-Carlos Clavería, "Goethe y la literatura española", Revista de ideas estéticas, Madrid, 1950, VIII, p. 146.
- 95.-Robert Pageard, Goethe en España, op. cit., p. 77.
- 96.-Eugenio Trías, Goethe y su obra, op. cit., pp. 22-23.
- 97.-María Luz, El verdadero primer amor de Goethe, Barcelona, ediciones Hyma, 1943.
- 98.-Así lo dice J.Manuel López de Abiada, Goethe, Madrid, Júcar, 1985, que, de los libros publicados recientemente sobre el tema, es el que mejor recoge la información para Goethe-España.
- 99.-Joseph Texte, "L'Histoire comparée des littératures", en Etudes de littératures européenne, París, 1898; cit. Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, op. cit., p. 43.
- 100.-Alcalá Galiano, Semanario Pintoresco, Madrid, 1839 (recopilación), p. 80.
- 101.-A.W. Schlegel, Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Literatur, Viena, 1809-1811, pp. 390-391.
- 102.-Así: "Wenn sich in einem Lande äussere Umstände, z. B. der Einfluss der Geistlichkeit, Censurzwang..." (Vorlesungen ..., p. 399) queda reducido a "Cuando las circunstancias exteriores, sea una censura arbitraria o ..." (Nicolás Böhl de Faber, Donde las dan las toman, Cádiz, 1814, p. 19.
- 103.-A.W. Schlegel; cit. Vicente Llorens, El Romanticismo español, op. cit., p. 14.
- 104.-Guillermo Carnero, Los orígenes del romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber, Valencia, Unv. de Valencia,

Dpto. de Lengua y Literatura, 1978.

- 105.- Guillermo Carnero, "Calderón y cierra España", recogido en Historia y Crítica de la Literatura Española, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, p. 35.
- 106.- Ibídem, p. 36.
- 107.- Alcalá Galiano, Literatura española del siglo XIX, op. cit., p. 90.
- 108.- Vicente Llorens, Liberales y románticos, op. cit., p. 422.
- 109.- M. J. Larra, Artículos. Literatura, Barcelona, Editorial Barcelona, 1886, p. 474.
- 110.- A.O. Lovejoy, "On the Discrimination of Romanticisms"; ha sido reimpresso en diversas ocasiones; puede verse, por ejemplo, en English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism, editado en New York por M.H. Abrams en 1960.
- 111.- Con toda justicia René Wellek, en el ya citado Historia de la Crítica Moderna, despacha el caso español en 4 líneas contadas y además haciéndolo repetitivo del francés (II, p. 378). Lo mismo podríamos decir de otros libros fundamentales como los de G. Highet, La tradición clásica, op. cit., o los de Bowra y Béguin, igualmente citados, en los que también se desestima su aportación al romanticismo europeo.
- 112.- José Casaldueiro, Espronceda, Madrid, Editorial Gredos, 1967.
- 113.- Las razones aludidas están sacadas de los dos libros ya citados.
- 114.- Iris Zavala, Románticos y Socialistas, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- 115.- Angel del Río, Historia de la Literatura Española, New York, Universidad de Columbia, 1948.
- 116.- Pedro J. de la Peña, Prólogo a Antología de la Poesía Romántica, Madrid, Júcar, 1984.

- 117.- F. Hegel, Sämtliche Werke, Stuttgart, edic. Hermann Glockner, 1928, II, p. 233.
- 118.- Luis Cernuda, E.P.E.C., en P.C., p. 303.
- 119.- Historia y Crítica de la Literatura Española, op. cit., tomo V, p. 11. Se refiere Iris Zavala a las ideas expuestas por G. Díaz-Plaja en su libro Introducción al estudio del romanticismo español, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, que fue Premio Nacional de Literatura el año 1935.
- 120.- Victor Hugo, Prólogo a Les Orientales, Bruselas, 1853, II, p. 402.
- 121.- G. Díaz-Plaja, Introducción al estudio del romanticismo español, op. cit., p. 109.
- 122.- Russell P. Sebold, Trayectoria del romanticismo español, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 25.
- 123.- Philip W. Silver, La casa de Anteo, Madrid, Taurus, 1985, notas 1 y 2 de las pp. 20 y 21.
- 124.- Para más detalles, véase el artículo "Alabanzas a la ausencia", Luis Martínez de Mingo, Los Cuadernos del Norte, Oviedo, abril, 1984, p. 95.
- 125.- Tampoco Juretschke llega a nada sólido sobre el romanticismo de Lista porque, si por una parte, hay indicios de que estuvo al borde de la apostasía, al modo de Blanco y Marchena, por otra, como dice el mismo Hans Juretschke "Lista no alaba la espontaneidad sino el arte; no la originalidad sino el ejercicio de una sabia imitación y emulación; no un lenguaje popular y llano, es decir, naturalista, sino culto y de alto coturno" (Vida, obra y pensamiento de A. Lista, Madrid, 1951, p. 270). Además, aunque

- fuera algo más que un prerromántico, es insostenible -como digo- un romanticismo sin el contexto histórico-social paralelo.
- 126.- J. L. Alborg, Historia de la Literatura Española, Madrid, Gredos, 1980, IV, p. 61.
- 127.- R. Navas Ruiz, El Romanticismo español, Madrid, Ed. Cátedra, 1982, p. 49.
- 128.- De Morse Peckham puede verse, fundamentalmente, The Triumph of romanticism, Collected essays, Carolina del Sur, University of South Carolina Press, 1970.
- 129.- Véase Edmund L. King, "¿Qué es el romanticismo?", Boletín del Seminario de Derecho Político, 2ª. época, núm. 31, 1962.
- 130.- Las ideas de Paul De Man al respecto están recogidas, sobre todo, en los artículos: "Structure intentionnelle de l'image romantique", Revue Internationale de Philosophie, París, 1960, XIV, pp. 68-84; y "The Rhetoric of Temporality", Interpretation: Theory and Practice, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 173-209.
- 131.- G. Highet, La Tradición clásica, op. cit., p. 104.
- 132.- Octavio Paz, Los hijos del limo, Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 11.
- 133.- Todos los autores que se han planteado con algún rigor el periodo romántico han tratado esta cuestión central. Aludamos, no obstante, a algunos de ellos: A. Béguin, C.M. Bowra, A.O. Lovejoy, Rafael Argullol, Mario Praz, Paul Benichou, y el reciente libro de Antoni Marí, L'home de Geni, Barcelona, edicions 62, 1984.
- 134.- Wladimir Jankelevitch, La ironía, Madrid, Taurus, 1986, p. 119.
- 135.- Ibídem, p. 125.

- 136.- H. Heine, Memorias, Madrid, Colección Universal, 1920, p. 42.
- 137.- W. Jankelevitch, La ironía, op. cit., p. 150.
- 138.- Ibíd., p. 132.
- 139.- T.S. Eliot, Función de la poesía, función de la prosa, Barcelona, Seix-Barral, 1968, p. 130; ed. inglesa, The use of Poetry and the use of Criticism, London, Faber and Faber, 1933.
- 140.- T.E. Hulme, Speculations, Routledge and Kegan Paul, 1924; tanto la traducción como otros textos que explican las teorías de Hulme pueden verse en Calle Mayor, revista de Literatura de la C.A. de La Rioja, núm. 1, 1985, Logroño. Selección de textos y notas de F.J. De la Iglesia, pp. 7-33.
- 141.- C.M. Bowra, La imaginación romántica, op. cit., p. 293.
- 142.- Véase al respecto el último capítulo del libro de Rafael Argullol, El Héroe y el Único, op. cit.

"Una antigua anécdota cuenta que el obispo de Granada, en una visita a Goya, reparó en un cuadro de tema de campo-santo comentando: "¡Nada!, ¡nada! Qué concepción tan sublime: Vanidad de vanidades y todo vanidad". Y se dice que Goya señaló después: "Pobre señor Obispo, ¡qué mal me interpreta! Lo que en realidad quiere decir mi fantasma es que ha ido hasta la eternidad y allí no ha encontrado nada"

Nigel Glendinning, Goya and his Critics .

2.-Contraste de los temas del romanticismo anglo-germano y los del español.

2.1.- El complejo núcleo del romanticismo.-

"La Unidad Cósmica" llama A. Béguin al capítulo IV de su L'âme romantique et le rêve y, en síntesis, viene a calar al mismo núcleo que A.O. Lovejoy en su The Great of Being y, si, por ejemplo, H. Honour, en su ya citado libro sobre El Romanticismo, no dedica un epígrafe especial a "La Unidad" es porque esta idea aparece destilada en casi todas las páginas como algo inseparable y primordial al movimiento. Ningún creador romántico se resignó al escepticismo -superficial, según ellos- ni a esa tibia fe que caracteriza a los ilustrados: Fieles de una "religión de filisteos", en frase de Novalis, "que actúa puramente como opio" (probable origen del más famoso aforismo de Marx). Todos los grandes románticos se formaron leyendo a naturalistas, místicos, esotéricos y visionarios: Von Baader, Hamann, J.J. Wagner, etc. Berlín y Halle fueron pronto focos del naturalismo místico. Igualmente Jena, Suabia.-tierra mística a través de los siglos-, Viena, que fue centro importante con Malfatti y su teoría de los números, Baviera, etc. Entresacamos dos muestras de estos místicos heréticos, entre cientos posibles: "La muerte propiamente dicha no existe: un individuo nace de otro; morir es pasar a otra vida, no a la muerte" (Oken); "El Todo (o el Absoluto) es lo único que vive -interpreta Baader¹-; cada individuo sólo vive en proporción a

su proximidad al Todo, esto es, en la medida en que una "ek-stasis" lo arrebatara de su individualidad". Toda nuestra vida, pues, no tiene sentido si no es para conectar con esa unidad perdida, con el Todo, y para llegar a ella, los románticos, recurrirán a mitos inspirados todos en la idea de la caída. La filosofía cartesiana había triunfado de esta mística "analógica" y "simbolista" que, expulsada de la meditación superior, fue a engrosar la corriente secreta de las supersticiones y las doctrinas ocultas. Volvía, por tanto, el neoplatonismo del Renacimiento italiano amalgamado, ahora, con mil alusiones de origen oriental que sobrevivían en el ocultismo tradicional. Todo esta amalgama de saberes ocultos e intuiciones tomaron cuerpo en la Alemania romántica y, si fuéramos a buscar el más poderoso constructor del sistema, aparte de las aportaciones de Baader, Novalis o Steffens, lo encontraríamos en Schelling. Así habla de él, Antoni Marí:

"Efectivament, el sistema de Schelling comença amb l'afirmació del jo absolut. Però aquest no es pot provar ni demostrar, ja que entraria en la cadena causal i perdria la seva incondicionalitat. El jo absolut només és accessible per la intuïció intel·lectual. Schelling aplica aquest terme al sentiment del que és etern, inmutable, el retorn a la divinitat"²

y, en nota a pie de página, aclara:

"Aquesta mena intuïció està íntimament lligada amb la tradició suàbia, amb la mística renana i amb l'ambient del Stift on estudiaven Schelling, Hölderlin i Hegel. Schelling s'empara en aquest terme per designar les experiències místiques, de somnis i èxtasis, que en el romanticisme eren tan comunes".

Es lógico que allí tomaran cuerpo porque esa tierra era propensa, se daban las condiciones y no había inconvenientes graves para que suce-

diese. Una tierra alerta al espíritu de "otro tiempo", con gran tradición intelectual y dentro de una religión que potencia el libre examen de los textos sagrados. Todo este enorme renacer, por más vueltas que le demos, no fue posible en España. "Parece ser que el pensamiento humano debe templarse periódicamente en esas corrientes secretas para corregir el racionalismo puro a que lo arrastra la pendiente", dice Béguin³, y, en España (Inquisición, lastre del Siglo de Oro, escasísimo desarrollo de la razón ilustrada y, por tanto, de su tolerancia, etc.) todo este renacer no fue posible. "La Unidad Cós-mica", tomada como eje de meditación de varias escuelas filosóficas y de todo un pensamiento crítico adyacente a la poesía y el arte, en general, no aparece -ni en imago- ni en la España romántica ni muchísimos años después. Por eso se justifica la clamorosa superficialidad del movimiento, las tópicas escenografías con gitana, cuchillo y rapto a la luz de la luna, y las ridículas declamaciones del Don Juan Tenorio o Los amantes de Teruel. Luis Cernuda, que sí se dió perfecta cuenta de todo lo que faltaba, ha dedicado múltiples páginas, directa e indirectamente, a poner de manifiesto las deficiencias románticas españolas. Uno de los ataques directos es éste:

"Pero, ¿es que se dieron cuenta tampoco de lo que el movimiento romántico significaba?. Si recordamos cómo el romanticismo anima el pensamiento poético y metafísico de Novalis y, en otro terreno, la compenetración casi religiosa con la naturaleza que despierta en Wordsworth, no es posible sino concluir que nuestros románticos, como Byron o Musset, sólo buscaban ahí pretexto para su garrulería y "cabotinaje". Pensamiento, no lo tenían. Como sabemos, el romanticismo está enlazado con sistemas filosóficos llenos de misterio y oscuridad, y el pensamiento, indudablemente, asustaba a los románticos españoles más que el misterio y

la oscuridad, porque estos al menos las prodigaron, entre bambalinas y tormentas de guardarropía, como recursos melodramáticos"⁴.

El romántico no recurre a ley alguna o iglesia para lograr ese contacto con el "más allá". Le basta con la sola fuerza de su inspiración. Dentro de él está la Verdad y, por tanto, con buscar ese estado de arrobó tiene abierto el camino: "En nosotros o en ninguna parte se encuentran la eternidad con sus universos, el pasado y el futuro", dice Novalis. "Celestial Divinidad, ¡cómo nos vimos las caras.."⁵, aclama Hölderlin. Todo lo exterior, lo que se puede captar por los sentidos, puede ser motivo transitorio para hacer vibrar, a la vez, dos naturalezas, la divina y la humana. Esta es la analogía de que hablan todos los autores y que vuelve, ahora, a tomar esa significación rítmica que había tenido en el Renacimiento, es decir, la analogía no va sólo de la naturaleza humana a la divina, sino también de la vida del individuo a la evolución de la naturaleza. El conocimiento superior proviene de múltiples sensaciones internas cuyo haz convergente constituye la imaginación orgánica, verdadera facultad central; ésta produce no sólo las imágenes, "sino también los sonidos, las palabras, signos y sentimientos para los cuales el lenguaje carece a menudo de nombre", definirá Herder. La imaginación romántica es tan ambiciosa que al abolir los límites y las leyes de la experiencia objetiva, otorga al alma individual un infinito dominio sobre las cosas y la capacidad para jugar ilimitadamente con los asuntos, los humores y la personalidad. Así se formó la ironía romántica tras la que se escondía la tragedia: la admisión de que lo infinito no puede ser vivido ni agotado en nuestra limitada realidad. Esa es la fatalidad del hombre y de ahí proviene la carga de nostalgia y an-

gustia que embarga a los románticos. Así se explica el que el artista, al descubrir ese "mal du siècle" y rechazar todo lo impuesto desde fuera, no confiando nada más que en su propio genio, se enfrente con la idea que de Dios le dan las iglesias. Por tomar un ejemplo señero, J.W. Goethe dice al respecto en los Epigramas Venecianos:

"Grande es mi aguante. Las cosas más intolerables las soporto casi todas, por consejo de un dios particular. Algunas, empero, son para mí veneno y víbora, Cuatro: humo de tabaco, chinches, ajo y Cristo"⁶.

El romántico duda intensamente de la existencia de Dios y en ese claroscuro de la duda se producen alternativas terribles en casi todos los autores. El maestro alemán de la ironía, Jean-Paul, nos da, en "El Sueño" con que finaliza La logia invisible, ejemplos sobrea-bundantes. En un párrafo que titula "Imagen del ateísmo. Dios no existe", dice entre otras cosas:

"... ¿Adónde vas tú, sol, con tus planetas?. A lo largo de tu curso no hallarás ningún Dios. -La existencia no es sino un espejo cóncavo que proyecta en el aire hombres inconsistentes y flotantes, parecidos a las imágenes de la linterna mágica; pequeñitos, son claros y vigorosos, pero al agrandarlos se esfuman."⁷

Y, en fin, en el verano de 1790, Jean-Paul vuelve a su visión del ateísmo y enmarca las imágenes en una moraleja que subraya su alcance: "Lamentación de Shakespeare muerto, anunciando a unos oyentes muertos, en la iglesia, que no hay Dios". Decididamente, los poetas románticos no son adscribibles a la fe cristiana: Byron rechazó el bálsamo de la fe y no aceptó ninguna; Shelley vivió y murió como agnóstico; Keats no flaqueo en su creencia de que la fe era una impostura y, en fin, Wordsworth y Coleridge murieron como cristianos pero sólo después de haber muerto como poetas. Se puede consultar el libro de Harold Bloom sobre

Los poetas visionarios ingleses para comprobar que W. Blake, que se consideraba a sí mismo cristiano, no fue nunca un teísta según alguna ortodoxia. Era creyente en la divina realidad:

Tú eres un Hombre. Dios ya no existe.

A tu propia Humanidad aprende a adorar.⁸

Recordemos, igualmente, todos sus dibujos para ilustrar sus poemas en los que el Hombre se debate en el caos, entre torbellinos, usurpando el lugar de Dios, en lucha con las tinieblas. Es, exactamente lo mismo que había escrito Schlegel en el fragmento 44 de los Ideen:

"Nosaltres no veiem Déu, però veiem per tot arreu el que és diví. Pots sentir la natura, l'univers, immediatament, pots pensarlos immediatament, però no la divinitat. Solament l'home entre els altres homes pot poetitzar i pensar divinament, i viure en religió"⁹.

Cuando se trata de contrastar esto con lo ocurrido en el romanticismo español, lo primero que se nos ocurre es aquello que decía Tennyson sobre la duda: "Hay más fe en la duda honesta, creedme, que en todos los credos"¹⁰, y es que del poeta que nos acordamos es de Unamuno, mucho antes que de ningún romántico. - Porque, en el autor de San Manuel, hubo obsesión, lucha desgarradora en la duda, meditación sostenida -y un tanto energúmena, dirían algunos- sobre Dios, tanto en prosa como en verso. Por eso, justamente, ha dicho Octavio Paz que Unamuno es "lector inteligente y apasionado de Coleridge y Leopardi, a ratos pedestre y otros profundo, es el poeta romántico que no tuvo España en el siglo XIX"¹¹. Está bien que se destaquen las notas de "inteligencia" y "profundidad" porque esas son las que echamos en falta en las retóricas invocaciones de Arolas, la Avellaneda o, más aun, en Bermúdez de Castro. No hay más que "aire de la época", míme-

sis de las fórmulas que corrían, sin más preocupación de ahondamiento ni meditación posterior, por eso suenan a falso a nada que las leamos cercanas al soneto "A mi cuervo", o a las páginas de San Manuel. Esta reivindicación del satanismo, el hombre rebelde que se enfrenta a Dios y que nada sabe de la belleza del mundo, como le hace decir Goethe al Mefistófeles del Fausto, se puede rastrear, tímida y superficialmente, en Don Alvaro, donde el protagonista se suicida identificándose previamente con el demonio, y en Don Juan Tenorio, donde se reitera la idea de que éste es Satanás y posee poderes satánicos, pero donde únicamente se puede sostener que existe, en el romanticismo español, es en el Espronceda del Diablo Mundo y de El estudiante de Salamanca. En esta última, 1836 (observamos que corresponde a bien entrado el 2º. romanticismo alemán), vemos que el héroe satánico (el poeta), cuya orgullo irreverente desafía a Dios, quiere romper la prisión temporal en que yace el alma:

Grandiosa, satánica figura,
 Alta la frente, Montemar camina,
 Espíritu sublime en su locura,
 Provocando la cólera divina;
 Fábrica frágil de materia impura,
 El alma que la alienta y la ilumina
 Con Dios le iguala, y con osado vuelo
 Se alza a su trono y le provoca a duelo.
 Segundo Lucifer que se levanta
 Del rayo vengador la frente herida,
 Alma rebelde que el temor no espanta,
 Hollada sí, pero jamás vencida:
 El hombre, en fin, que en su ansiedad quebranta
 Su límite a la cárcel de la vida,
 Y a Dios llama ante él a darle cuenta,
 Y descubrir su inmensidad intenta.¹²

Asimismo, en el poema inacabado El Diablo Mundo, para el que se han buscado antecedentes en Goethe -al que mencionó en una de sus clases en el Liceo de Madrid-, Voltaire, Byron, etc., el poeta duda de la realidad que ven sus ojos:

Tal vez yo mismo creé
tanta visión, sueño tanto.

Y más adelante:

¿Fue verdad lo que fingí?
¿Es mentira lo que veo?¹³

O sea, la poesía está vista como una lámpara que ilumina la realidad, no como un espejo que la refleja simplemente. Es la orientación que señala el cambio romántico y que da título al libro de M.H. Abrams. Claro, que de El Diablo Mundo -ha dicho Robert Marrast- que "es el único verdadero poema romántico español"¹⁴, porque sólo en él la realidad responde al profundo impulso vital del hombre, tal como lo concibió la mentalidad romántica, y no es gesticulación y palabrería. Y la tendencia crítica parece ser que apunta a la reconsideración estética de este poema como casi lo único salvable del naufragio romántico español, porque, como ha dicho Gil de Biedma: "a pesar de sus fallos y del innegable matiz provinciano de sus pretensiones trascendentales, El Diablo Mundo es, sin duda, la obra más interesante del romanticismo español, merecedora de un puesto de honor en la historia de nuestra poesía que actualmente no muchos le otorgan"¹⁵. Hay que decir, no obstante, que, aunque se ha señalado como un logro romántico la reivindicación de la poesía tradicional y del romance -que llegará hasta "Demófilo" y A. Machado- y Espronceda queda dentro de esta onda, su poesía dista mucho de la llamada "poesía de

la meditación", que posteriormente veremos. Espronceda duda de la realidad exterior, afirma que no hay más verdad que la de su mente:

Yo me arrojé cual rápido cometa
 en alas de mi ardiente fantasía;
 doquier mi arrebatada mente inquieta
 dichas y triunfos encontrar creía.¹⁶

pero no escapa de la rima y de un verso con "sonsonete", que tiene aún excesivo corsé, al lado de la libertad y aproximación al lenguaje hablado al que habían llegado mucho antes los ingleses. Hay desgarró, angustia, enormes abismos y "pathos" pero faltan todos los demás ingredientes de la poesía meditativa, que veremos en Unamuno y, sobre todo, en Cernuda.

En la misma línea de preocupación deísta, aunque mucho más tímida y escasa, quizás por aquello de que en poesía se ven más los abismos, se sitúa Larra. Comienza, como sabemos, de ilustrado moderado y termina en el acto más rotundamente romántico, el 16 de enero de 1837. Poco antes de morir publica un artículo necrológico sobre el militar, y amigo suyo, conde de Campo Alange, y termina con esta interrogación: "¿Y no ha de haber un Dios y un refugio para aquellos pocos que el mundo arroja de sí como arroja los cadáveres el mar?". También "Horas de invierno", "La nochebuena de 1836" o "Día de difuntos", es decir, los que publicó ya al final, tras su desengaño político, emanan ese halo de la terrible duda a que nos estamos refiriendo. No obstante, entre Larra y Espronceda llevan al límite esta preocupación que quedará en un callejón sin salida hasta el modernismo y la generación del 98. Puede decirse que hubo anticlericalismo, condenas de la Inquisición: recuérdense, por mencionar algunas, obras como Carlos II, el Hechizado, de Gil y Zárate; El golpe en vago, de

García de Villalta e, incluso, la crítica a las donaciones a los conventos en El moro expósito, de Rivas, pero nunca se llegará a ahondar críticamente en el vacío que deja la duda de Dios ni mucho menos a desarrollar todo lo que conlleva la búsqueda de la Unidad indivisa de todo lo creado, o sea, la búsqueda del primer eslabón de la cadena. Así se expresa W. Blake en un breve fragmento de "The voice of the devil":

2.-Energía es la única vida, y nace del Cuerpo; y la Razón es el límite o circunferencia periférica de la Energía.

3.-Energía es Eterno Goce¹⁷.

Observemos la ausencia de ripios y la búsqueda de la prosa poética a la que España no llegará en todo el siglo XIX, y también la fecha: 1790-1793. A lo que sí se llega, por la veta de ese romanticismo progresista frustrado, es a la propuesta de un catolicismo liberal y democrático, manifestado por Larra hacia 1835, con la traducción de Paroles d'un croyant, del sacerdote F. de Lamennais, que salió con el título de El dogma de los hombres libres. Palabras de un creyente.

En la presentación del libro, Larra dice: "Los liberales y reformadores hubieran triunfado hace tiempo si en vez de envolver en la ruina de los tiranos a la religión, se hubiesen apoyado en ella". Muy optimista nos parece aquí Larra aun contando con todo su pesimismo. Proponer una desfanatización de lo religioso, una especie de libertad de cultos en 1835 supone ignorar la trayectoria del romanticismo español, no querer enterarse de la fuerza de las tradiciones y, en definitiva, no saber que su voz clamaba en el desierto. Fue la máxima avanzada porque mientras, el otro romanticismo, el histórico, iba cuajando y Zorrilla era uno de sus abanderados. Hacia 1837, escribía: "... he

dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir"¹⁸. Zorrilla era sólo el capitán, detrás venía la tropa, que da lugar a lo que en política se llama "la década moderada", que acabó con todo intento de rebelión moral. La oposición a los románticos no se fundaba en razones literarias. Adulterios, incestos, suicidios, fueron constantes en la tragedia griega desde su remoto origen, sin que se levantaran protestas, pero en el drama romántico había elementos que amenazaban destruir -a juicio de sus adversarios- creencias y valores muy arraigados en una sociedad católica y monárquica como la española: la falta de respeto a las instituciones civiles y eclesiásticas, el abandono del concepto tradicional del honor y de la autoridad paterna, la exaltación del plebeyo frente al aristócrata. Todo esto resultaba intolerable para los poderosos conservadores. Baste decir que Zorrilla terminó, en 1852, haciendo el elogio de la Inquisición:

Acotó la licencia y el cinismo
de las viejas costumbres relajadas
la Inquisición severa.

(de su poema "Granada"¹⁹)

Por las mismas fechas, el duque de Rivas publicaba unas leyendas en las que el milagro religioso sustituía a la hazaña militar de los Romances históricos y antes, en 1849, en una versión de Los amantes de Teruel, Hartzenbusch suprimía unos pasajes que "podían rozar la susceptibilidad religiosa de los espectadores". En 1852 se volvía a establecer la censura previa a las novelas, mientras algunos obispos se dedicaban a denunciar y condenar las que consideraban peligrosas²⁰. Los autores condenados no sólo eran extranjeros: Hugo, Goethe, Hoff-

mann, Ariosto, Rousseau, Dumas, Lamartine, Locke... sino obras y obri-
llas de autores españoles como el padre Arolas, Romero Larrañaga, Cam-
poamor, Carolina Coronado, Martínez de la Rosa, Espronceda, etc.²¹

2.2.- El amor y la muerte, pareja inseparable.-

Intimamente unido con el tema de la búsqueda de la Uni-
dad, como algo que los románticos nunca supieron discernir, está el
sentimiento amoroso y con él, puesto que las exigencias que lo carac-
terizan son tan inalcanzables, el desengaño, el pesimismo, y la muer-
te. Ya vimos anteriormente cómo Denis de Rougemont derivaba el amor
romántico del neo-platonismo del siglo XII, la mística de los trova-
dores, Dante, Petrarca, etc. Es decir, la amada es divina, se la con-
funde y superpone con la imagen de la Virgen en cuadros románticos
(Durerro, Ingres, etc.) y, por tanto, el amor forma parte del miste-
rio más inextricable. Quizás no haya historia más triste que el amor
de Novalis con Sophie von Kühn (1782-97). Novalis la conoció en 1793,
cuando la joven tenía 11 años, y se enamoró de ella en 1796. Sophie
padecía tuberculosis y murió al año, esto despertó la conciencia poé-
tica de Novalis vertiginosamente y escribió su novela, Enrique de
Ofterdingen. La vida del poeta fue también agonía alucinante y mu-
rió, igualmente de tuberculosis, el año 1801. La novela es sólo un
fragmento de un gran poema alegórico que, a imitación de La Divina
Comedia, debía celebrar lo terrenal y lo celeste. En ella dice fra-
ses como éstas: "La señorita Sofía morirá muy pronto y ya es un án-
gel". "No es amor, sino religión lo que siento por ella". "Cogí sus
descoloridas y escuálidas manos entre las mías y la miré profundamen-
te a sus ojos azules. Finalmente pregunté: ¿Cómo se encuentra, seño-
rita Sofía?. Estoy muy bien -contestó- y pronto todavía mejor. Y apun-

tó con el dedo a través de la ventana, señalando un cementerio de nueva construcción"²² Todos los amores románticos se hacen comprensibles desde esta perspectiva: H. von Kleist, Goethe y Carlotta, Espronceda y Teresa, Larra, etc. Nada más lejos del amor romántico que la frivolidad, la pornografía, y, sin embargo, nada más íntimo en él que la sensualidad más exaltada e intensa; inspirada, por supuesto, en el paganismo griego. No hay más que ojear los cuadros de Boucher o Delacroix (recordemos "Sardanápalo", por ejemplo) o ver cómo describía Keats el "más feliz de los amores", que atribuyó a las figuras de una Urna Griega: "un placer sensual de duración eterna, sin culminación orgásmica ni final"²³. El mismo "Sardanápalo" se pintó ilustrando los siguientes versos:

"El placer que escuece y hace estremecer,
el deleite que consume el deseo,
el deseo que excede los límites del deleite"²⁴.

Por supuesto, ante tan eks-stática aspiración pronto tenía que sobrevenir la "desolación de la quimera", o sea, la muerte de la ilusión. La muerte es así la gran amiga de los románticos. Es la liberadora, la que trae la paz al alma atormentada, por eso, incluso, se la busca deliberadamente con el suicidio, y, por ello también se justifican los decorados de sensualidad morbosa que rodean al amante desolado: cementerios, féretros, cipreses, luna, etc.

Es España, hay que esperar de nuevo a Espronceda. En ese primer poema de la poesía contemporánea nuestra, que es según J. Gil de Biedma "A Jarifa en una orgía", se nos dice:

Y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida.
Sólo en la paz de los sepulcros creo.²⁵

Y, en El Estudiante de Salamanca encontramos unidos el amor y la muerte:

Era un negro ~~solemne~~ monumento
 Que en medio de la estancia se elevaba
 Y a un tiempo a Montemar, ¡raro portento!,
 Una tumba y un lecho semejaba ²⁶.

Y como en el romanticismo europeo, como en la poesía de la Edad Media, como en Leopardi, el amor y la muerte, el deseo y la desolación más honda aparecen unidos por la propia desmesura del primero:

Yo quiero amor, quiero gloria,
 Quiero un deleite divino,
 Como en mi mente imagino,
 Como en el mundo no hay ²⁷

que viene a ser la misma conclusión que, años antes, le decía Diotima a Hölderlin en sus cartas: "Siéntelo así conmigo; buscarla fuera tontería (la pasión) ... ¡Morir juntos!". Ahora bien, sólo en Espronceda encontramos, sin las contradicciones y reservas que vemos en otros: Gil y Carrasco, Pastor Díaz, etc., el ansia de aspiración eterna, a través del amor, y la caída. En los demás apreciamos la melancolía, la derrota, la nostalgia pero echamos en falta la aspiración inicial, hasta el punto de que nos preguntamos si existió.

Vayamos más allá. En El Diablo Mundo, cuando Adán -modelo sacado del Emilio, del Contrato Social, de Rousseau- se entrega al goce erótico, en su impulso dice:

Y entre sus manos trémulas su mano
 Sus labios devorándose encendidos,
 Al rudo impulso y al furor tirano
 De sus tirantes nervios sacudidos,
 El, ignorante en su delirio insano,
 Respondiendo latidos a latidos
 Al corazón la aprieta, el juicio pierde,
 La besa hambriento y con placer la muerde ²⁸.

Y V. Llorens, al comentar el párrafo asegura que no hay otro ejemplo de sensualidad erótica, de exaltación de la carne, como estas estrofas, en la poesía moderna española. Es cierto que Espronceda se libra aquí de ataduras morales y del control y el seco ascetismo propios de la poesía española del XIX, pero es único, se cita como excepción. La misma excepcionalidad que le hace decir a Gil de Biedma que "la poesía de Espronceda es la historia del romanticismo español"²⁹. Queda otro poeta que, a fuer de ser sinceros, hemos de citar aquí porque se le aproxima, porque también siente y escribe con sensualidad, es Arolas. Verdad es que rompe mucho menos la convencionalidad pero poemas como "La hermosa Halewa" o "Jida y Kaled" están dentro de esa morbosa unión de amor y muerte y hacen decir a Llorens que "fuera de Arolas, la nota sensual apenas existe en la poesía romántica, ni en otros géneros literarios, cuya pudibundez excluía el goce de los sentidos"³⁰. Queda así clara la general pacatería española. Sobran ejemplos en los que aparece el amante desencantado junto al típico cuadro de cipreses, cementerio, luna y calaveras, pero sólo estos en los que la descripción del momento nos trasmite sensualidad, deleite, y claro, por ser románticos, desmesura, por aquello del "deleite divino". Se pudo hablar, por tanto, del amor como sentimiento de exaltación abstracta o con languidez, pero no del amor pasión, concreto y en oposición evidente a la institución matrimonial y, en cambio, así debía haber sido. Así nació en la poesía de los trovadores y, como hemos dicho, con esos ingredientes místico-sensuales, como algo aparte del matrimonio, nació en el romanticismo alemán. Recordemos cómo uno de los héroes de Georges Sand señala, en palabras que se repetirán en numerosas novelas europeas del siglo XIX: "Lo que constituye un adul-

terio no es la hora que una mujer le dedica a su amante, sino la noche que luego pasa con su marido"³¹. Pero, naturalmente, la autora estaba tachada ya de "inmoral" en el Semanario Pintoresco Español, 1840, que no era precisamente la censura, sino una revista de crítica. Al fin y al cabo, Georges Sand no estaba haciendo más que ilustrar, con otro ejemplo más, un tópico que ya había acuñado F. Schlegel (el "concubinato legalizado") en su novela Lucinde, 1799, y de la que tenemos una versión católico-burguesa en El tren expreso de Campoamor, ya muchísimos años después.

2.3.- La Naturaleza.-

"Ningún hombre sensato puede pensar que la pintura sea una imitación de los objetos de la naturaleza"³², escribía W. Blake hacia 1809. Pero, maticemos más. En Sobre poesía y arte, modelado sobre un ensayo de Schelling, Coleridge empleó el concepto neoplatónico de la "natura-naturans", principio dinámico que actúa no sólo detrás de las cosas particulares del mundo externo, sino también en la mente del hombre. El artista debe copiar, no la "natura naturata" sino la esencia que está dentro de las cosas. La co-presencia de las Ideas a la vez que en la mente en la naturaleza, abrió a Coleridge el camino para un despliegue de virtuosismo dialéctico. Desde que copiar el "Naturgeist" o espíritu de la naturaleza equivale a exteriorizar las propias ideas de uno, Coleridge, en pocas palabras puede definir la poesía como "imitadora de la naturaleza", como un arte para expresar elementos que tienen su origen en la mente humana, y como una reconciliación de lo externo con lo interno³³. Es decir, el artista es el encargado de mostrar a los hombres aquello que está en el fondo de las apariencias. El romanticismo se basa en la creen-

cia filosófica de que el intelecto y la materia son en esencia idénticos, creencia que alcanza el nivel de formulación clásica en palabras de Schelling: "La naturaleza aspira a ser visible, en tanto que el espíritu aspira a ser naturaleza invisible"³⁴. Este axioma filosófico llevó a muchos -en particular a los seguidores de la "Naturphilosophie"- a la convicción de que la substancia inanimada podía llegar a cobrar vida pues la separación que guarda con la animada es sólo de grado, no de cualidades inherentes³⁵. Parece que aquí está presente Platón a través de la interpretación renacentista, pero no es así. La fusión total, a la que aquí asistimos, de la "natura naturans" con la "natura naturata" habría hecho retroceder horrorizados a los teólogos del Renacimiento. Para ellos había una clara diferencia entre lo que veíamos en la naturaleza como obra de Dios y nuestra interpretación. Ahora, a lo que asistimos es a una inmersión del alma en las montañas y los valles, a una simbiosis inextricable del alma y el paisaje, a un panteísmo pagano.

No obstante, recordemos -del primer capítulo- que lo "romántico" había aparecido unido al paisaje, los castillos, etc., y es que, a lo largo del siglo XVIII se fue creando un tipo de pintura paisajística como ilustradora de temas científicos e históricos: montañas, glaciares, volcanes, de poca consideración en la jerarquía de los géneros, pero de la que parte, no sólo la palabra, sino la pintura de Constable, de Friedrich, de Turner, etc., que, a su vez, comenzaron pintando cuadros de estos. Cuando ya en 1798 escribía W. Wordsworth sus versos, cerca de la abadía de Tintern, estaremos por fin en lo que -más tarde, en lo que a Inglaterra se refiere- se llamará romanticismo. Lo que supone la naturaleza para Keats, Coleridge o Blake no se puede definir sino como una ebriedad, una borrachera -en la poesía anglo-germana, clare- que puede llegar a can-

sar y que la caracteriza inmediatamente. No se trata de insistir mucho sobre esta evidencia, sí acaso de recordar "Los acantilados de Rügen" (1820), "Dos hombres contemplando la luna" (1818) o, el más conocido "El caminante sobre la niebla" (1818), cuadros de Friedrich, que representan mejor que otra cosa la relación romanticismo-naturaleza. El último de los tres citados es descrito así por Carl Gustav Carus: "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 sentido 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"³⁶. El hombre no sólo está de pie en lo alto, dominando el espacio, sino que late con la naturaleza hasta el punto de no distinguir donde termina él y empieza ella y, por supuesto, hasta perder su yo y diluirse en la unidad inmensa.

No es ningún descubrimiento el decir que esta simbiosis no existe en el romanticismo español. No encontramos textos en los que se describa la naturaleza de forma absorta, ensimismada. García Gutiérrez, el Duque de Rivas, etc., parece que no vieron lo natural. Les sirve de referencia al presentar una escena pero es dentro de una escenografía de "cartón piedra"; es una retórica delgada, tímida y repetitiva. Así, en Don Alvaro, la tormenta interior del protagonista al final está subrayada por una tormenta de truenos y relámpagos, o en El señor de Bembibre, la melancolía de la mujer tiene eco en los otoños sosegados del Bierzo, en la "Canción del pirata", de Espronceda, el mar aparece como símbolo de libertad, pero no hay comunión en la que el yo quede imbuido en las fuerzas naturales, más bien parece la aplicación de un recurso ya sabido porque, de lo contrario,

no se repetirían los términos: almenas altísimas, profundos fosos, buitres carnívoros, velos transparentes, briosos corceles, flores amarillas, fúnebre ciprés, pliegues del viento, raudo torbellino, etc. como se encargaron de ironizar, en sendos estudios, Mesonero Romanos y Juan Valera. Es, como decimos, una serie de fórmulas aplicadas a lo natural, que no dejan crecer la vivencia espontánea -quizás porque no la hay- y que, en definitiva, lo hacen poco creíble. Pongamos un breve ejemplo: cuando en la escena VI de la jornada IV, de El Trovador, Manrique, el protagonista, se encuentra con Leonor en la noche, la forma como se nos pinta la naturaleza es ésta:

... cerca de la laguna que el pie besa
del alto Castellar, contigo estaba.
Todo en calma yacía; algún gemido
melancólico y triste
sólo llegaba lúgubre a mi oído.
Trémulo como el viento en la laguna
triste brillaba el resplandor siniestro
de amarillenta luna.
Sentado allí en su orilla y a tu lado
pulsaba yo el laúd, y en dulce trova
tu belleza y mi amor tierno cantaba,
y en triste melodía
el viento que en las aguas murmuraba
mi canto y tus suspiros repetía...³⁷

Observemos la nómina de términos usados hasta la saciedad en el romanticismo: yacía, gemido, melancólico y triste, lúgubre, trémulo, siniestro, etc; reparemos también en que la mayoría de los adjetivos (recordemos la máxima de que la literatura es la elección del adjetivo) no sólo están ya lexicalizados sino que son redundantes: gemido melancólico y triste; gemido lúgubre, trémulo viento, resplandor siniestro, amarillenta luna, tierno amor, etc.^o Si a esto añadimos lo

pintoresco del lugar, el protagonista tocando el laúd, y el hecho de que en los versos inmediatamente siguientes se desencadena un "huracán (que) cien y cien truenos / retemblando sacude" el resultado es muy poco salvable como logro literario.

Hay dos excepciones, que siguen a Byron, uno es José Joaquín de Mora (1783-1864) y el otro es, de nuevo, Espronceda. El primero admiró e imitó a Byron en su humor y en sentimiento de la naturaleza. Uno de los fragmentos del poema titulado así: "Imitación Byron", dice:

Gocemos ambos, ella en el tumulto
De pasiones que excita su belleza;
Yo, consagrado al misterioso culto
De la Naturaleza.

Mora fue también un emigrado, y en algunos de sus poemas describe con nostalgia y sensibilidad nada acartonada su paisaje gaditano. Si es destacable su sensualidad, nunca puede decirse, en cambio, que llegase a gozar de la misma vivencia de Keats o Hölderlin. Sí que tiene fuerza, en cambio, la descripción de la tempestad que se produce en Sancho Saldaña, de Espronceda, durante la escena del rapto de Leonor. Como en otras novelas históricas, Espronceda piensa en el presente al referir hechos pasados. Pero son fragmentos cortos, que podemos encontrar aquí o allá y que, en ningún momento, sirven para poder sostener una teoría opuesta a la que hemos argüido anteriormente.

2.4.- Admiración hacia el pasado.

Si, como estamos viendo, el alma romántica es ensoñadora e idealista, nada más apropiado que volcarse hacia el pasado -que ya no puede enderezarse para desmentirnos- y rescatar hazañas y modelos con que nutrir los sueños. Se forman así grandes malentendidos que, debido al escaso rigor que tienen las investigaciones en este

periodo, se fomentan considerablemente. Así ocurre con la figura de Felipe II en Traidor, inconfeso y mártir de Zorrilla o, en sentido opuesto, con Isabel la Católica, la obra de Rodríguez Rubí. Otras razones de este retorno son, la concepción amorosa emergida de las cortes provenzales, la admiración por la épica y las manifestaciones de fuerza, la búsqueda de los orígenes, de la pureza, etc. También los neoclásicos habían mirado al pasado, y todos los siglos, desde el Renacimiento, pero ahora había una clara diferencia con respecto a los retornos pasados. Ya no se centraba la atención en lo eterno sino en lo transitorio, no en los méritos de las obras de arte que pudieran ayudar a recrear el auténtico estilo sino en los ejemplos de aventura y heroísmo. Hay, pues, una vuelta al pasado como medio de proyección al futuro y crítica del presente. Como apoyo inmediato y excepcional se pueden citar los tres puntos que Fichte, el directo antecesor de Hegel, publicó en 1806, en sus Características de la época actual. Los puntos constituían un cambio radical en las apreciaciones de la Historia, y son: a) La tarea fundamental del historiador no es conservar el pasado, sino comprender la época que vive; b) Cada periodo de la Historia tiene un carácter peculiar que le diferencia de los demás; y c) Las ideas o conceptos fundamentales de varios periodos sucesivos forman una secuencia lógica porque cada concepto conduce necesariamente al siguiente según una estructura de tres fases, tesis, antítesis y síntesis. Esta es la dialéctica ideal de la Historia³⁸. Indudablemente, Hegel tomó este principio dialéctico para su Filosofía de la Historia. Otros ejemplos expresivos son los de Saint-Simon, Fourier y los poetas sociales del romanticismo francés. El primero dice expresamente: "Los poetas antiguos, atormentados ya por las añoranzas del pasa-

do, colocaron la edad de oro tras nosotros... Y se equivocaron, ¡lo puro por el eterno progreso!, la edad de oro está ante nosotros". Roger Picard, que es el autor que repesca la cita anterior, acaba el punto sobre "El pensamiento social de los románticos" reconociendo que estos "como poetas, convencidos de que la poesía no debe elaborarse en vaso cerrado, llegaron a comprender incluso la belleza de la máquina; como moralistas, aunque veían los peligros del materialismo a que podía exponer al hombre su nueva potencia, acabaron sin embargo por ser optimistas respecto a ella..."³⁹.

Ese retorno al pasado como ejemplo para el presente sí que no falta en la literatura española. Aparece en La Conjuración de Venecia; en Sancho Saldaña y la novela histórica en general, que ahora nace; en Macías de Larra y, en fin, en El Trovador: cuando García Gutiérrez nos cuenta las luchas fratricidas en el Aragón del siglo XV (evidentemente, con múltiples errores históricos, como se encarga de desvelar Jean-Louis Picoche⁴⁰), en España estaban luchando los carlistas contra D^a. M^a. Cristina de Borbón y, claro, desde esa perspectiva se pueden establecer múltiples mensajes e intenciones. Así ocurre con los demás ejemplos. Al autor romántico le interesa el presente, quiere vivir su tiempo intensamente, pero, obviamente, hoy vemos con claridad que relatar un fresco histórico para criticar el presente más tiene de escapismo que de denuncia y de ahí que inmediatamente después del romanticismo cuajase el realismo, e incluso el naturalismo. Las novelas históricas no hacían mucho daño, todo quedaba al fin en literatura. Eso ya lo vio la misma George Sand en 1851. Entonces, en el prólogo a la 2^a. edición de La Péché explica: "El poder se inquietaba bien poco por las teorías, con tal de que no estuvieran revestidas de modo que fueran aplicables a la actualidad política, y dejaban que cada cual creara la suya, expresara su sueño al amor de la lumbre, construyera inoportunamente su ciudad futura en el jardín de su imaginación"⁴¹.

Los románticos volvieron los ojos, por tanto, a Grecia, a Roma, a las sagas, las gestas de Ossian, los Nibelungos, etc. En lo que respecta a España, la época preferida fue la Edad Media, por supuesto: El moro expósito, Blanca de Borbón de Espronceda, El zapatero y el rey, de Zorrilla, el mismo Macías, El Trovador, etc. Dentro de lo medieval reviste un carácter especial el mundo árabe: Los amantes de Teruel o Granada, de Zorrilla, pero en la tipología se cayó en el tópico chateaubrianesco de pintar moros caballerosos y moras apasionadas. Es significativo al respecto que, lo mismo que Goethe hizo su Diván occidental-oriental recreando la voluptuosidad de las odaliscas, los aromas y magias orientales, nosotros tuviéramos un Juan Arolas (1805-1849), que, en sus leyendas orientales, fue más lejos en el terreno de la sensualidad de lo concebible para la época. Poeta, novicio, profesor y demente, Arolas había escrito, ya en 1830, Los besos, fragmentos como éste:

"Cuando me estrechas en tus voluptuosos brazos; cuando te cuelgas de mi cuello oprimiéndome contra tu seno y contra tu semblante, en el cual se retrata el desorden de tus sentidos; cuando tus labios oprimen los míos, me muerdes ¡oh Sofía!, y mucho te ofendes si a mi vez te muerdo"⁴².

Pasó, y sigue pasando, desapercibido, cuando fue casi la única vía sensual de la época. Precisamente apoyados en ese recurso de volver los ojos hacia la antigüedad, los poetas reivindicaban esa sensualidad, como parte del amor a la vida y como rebeldía contra los dictados de la razón y la iglesia; sobre todo miraron a Grecia y Oriente. Recordemos "Medea" (1836), "Cleopatra y el rústico" (1838), o el mencionado "Sardanápalo", los cuadros de Delacroix. Esta sensualidad,

mezclada con el misticismo primordial, al que nos hemos referido, forma otra de las grandes contradicciones románticas que, por ejemplo, en los cuentos de L. Tieck o en la misma vida de Arolas toma caracteres de tragedia. Parecía, entonces, una oposición insoluble y aunque L. Tieck escribiera en su Phantásus: "En la Edad Media el amor suprasensible y el amor extrasensible no se habían separado todavía del amor carnal, estaban unidos alma y cuerpo, prósperos en la más elevada espiritualización, inocentes en el amor más libre"⁴³, luego era incapaz de goce sin remordimiento y, como se deduce, escribía esto como autoconvencimiento. Además, alimenta Tieck en esta cita la serie de malentendidos de la que hablábamos al comienzo de este punto. Tieck idealizaba en la apreciación porque -como explica Denis de Rougemont- nunca estuvieron unidos en la Edad Media la idealización y la sensualidad; hubo dos versiones del Roman de la Rose: la de Guillermo de Lorris y la de Jean de Meung, ambas produjeron corrientes distintas y, más bien, divergentes.

Debe quedar claro que esa reivindicación de la sensualidad y del paganismo contra la moral de muerte, que imponía la iglesia y la sociedad reaccionaria, adquirió gran resonancia en Alemania, menos en Inglaterra y escandalosa, ya posteriormente, en la Francia del simbolismo. El culto al paganismo había aparecido ya durante el Renacimiento, pero nunca tuvo gran importancia. Cuando surgió la polémica entre clásicos y románticos, antiguos y modernos, el primer argumento de los anti-helénicos había sido que los libros griegos y romanos, escritos antes de la revelación, no podían ser tan buenos por no ser cristianos. El argumento se tornó absolutamente en contra y, además, con la fuerza que produce la rebeldía. Al Dios de los cristianos se le representaba como un tirano. A Jesús se lo imagina-

ban como un pálido judío impotente, que había traído al mundo un mensaje de sufrimiento y de muerte: era el polo opuesto del encanto y energía de los Olímpicos. Así, y en tono sostenido, lo expresa H. Heine en sus Reisebilder⁴⁴. Goethe, después de su regreso a Roma, se hizo un pagano militante: "Es rarísimo encontrarnos con un Goethe gruñón y regañón, pero es la única manera de calificar al tono con que habla del cristianismo entre los años 1788 y 1794", dice una de sus investigadoras⁴⁵. Precisamente, el hecho de que no creyese en el cristianismo, fue una de las razones que le impidieron terminar antes el Fausto. El tema del Fausto es esencialmente cristiano, y medieval por añadidura: el pecado por la desmedida ambición de saber, el poder del demonio sobre la humanidad, la regeneración por la gracia, el amor de la mujer, que redime y lleva al cielo, etc. Goethe no creía en nada de eso. Su héroe no se arrepiente nunca de sus pecados y nunca invoca a Jesucristo, el Salvador, cuya obra y personalidad son virtualmente desconocidas a lo largo del poema. De la misma manera, el más grande de los adoradores de Grecia entre los románticos ingleses, Shelley, comenzó su vida en las letras publicando un opúsculo sobre La necesidad del ateísmo, lo que le valió ser expulsado de Oxford. Del mismo modo, su "Ode to Liberty", que recoge versos como éste:

"From its sea of death"⁴⁶

aludiendo al Mar Muerto, es un claro ejemplo en esta misma línea. Allí se dice que el derrumbe del mundo grecolatino fue obra de la "serpiente galilea". En fin, este culto a la antigüedad como fuerza anticristiana aumentó a lo largo del siglo XIX desmesuradamente y culmina con las obras de Louis Menard, los poemas de Swinburne y El Anticristo de Nietzsche. Recordemos que como colofón simbólico de sus

sentimientos, los románticos franceses, reconsagraron la catedral de Notre Dame a la diosa Razón, concebida como una divinidad clásica y encarnada en el hermoso cuerpo de una actriz de la época.

Resumiendo, ya hemos visto hasta donde pudo llegar la actitud anti-eclesiástica de los románticos españoles. Nunca fue anti-cristiana ni anti-dogmática. Se miró hacia el pasado -y, tal vez, demasiado-, hubo intención de ejemplaridad para el presente pero no hallamos muestras intencionadas de ejemplos que comprometan el límite de las creencias y la moral cristiana; no encontramos un Shelley, un L. Tieck, un Goethe o un Delacroix, como en Europa. Faltaba información y cultura suficientes para hacer esa lectura paganizante de los griegos y su mitología, para enfrentarla a la rígida moral cristiana, que seguía separando alma y cuerpo, y para dejarse llevar paladeando las sensualidades de los mundos orientales. El caso del P. Arolas y sus leyendas era insignificante y, además, era considerado demente.

2.5.-El sueño.-

"El sueño no es más que poesía involuntaria" es una frase de L.H. von Jakob pero la repitieron de una u otra manera todos los románticos. Basados en ella, muchos románticos se lanzaron a relatar sueños con la convicción de que, de alguna manera, eran verdad o podían llegar a serlo. Basado en la analogía, Troxler aseguraba que toda filosofía auténtica debía comenzar por la antropología para llegar a la antroposofía: determinar la naturaleza del hombre es tener ya la capacidad de determinar la naturaleza del universo. Por lo tanto -decía⁴⁷- la naturaleza de las cosas y su unidad primera no puede captarse sino en el último escondrijo del alma humana. Hay que bajar hasta la profundidad infinita, donde me encuentro en todas

partes conmigo mismo. Pero maticemos un poco más. Según Troxler, la creatura humana se compone de cuatro principios básicos: cuerpo, alma, soma y espíritu. El soma es el órgano de percepción sensible, el alma, el de la conciencia normal; pero los otros dos elementos nos revelan que el hombre es más de lo que se cree. Posee en el espíritu una conciencia "superconsciente", una raíz espiritual sumergida en el Absoluto. De modo inverso, existe en el cuerpo una conciencia "preconsciente", que es la del niño antes de despertar a la conciencia del yo (recordemos a Wordsworth y su canto obsesivo a la infancia). Por ambos extremos, el hombre se halla en comunicación con lo que está más allá de él. El centro de unidad de los cuatro elementos es el "Gemüt", digamos el Corazón. Por eso tiene pleno sentido su frase de que "El hombre percibe a Dios en su Corazón y al universo en su sensualidad"⁴⁸. Pues bien, en ese "centro" es donde el hombre sueña el sueño profundamente escondido de su vida. Lo que sueña es el espíritu en el momento en que baja a la materia. El sueño es, de esta manera, la revelación de la esencia misma del hombre, el proceso más particular y más íntimo. Es lo serio que hay en el fondo de todos los juegos a que se entrega la vida. Este sistema, coherente en si mismo, que, a buen seguro, les parecerá "poético" a los psicoanalistas de hoy nos puede dar la mejor idea de la "sublimidad" del sueño para los románticos. Es un ejemplo entre tantos.

Más tarde, Hazlitt puso de manifiesto, en su ensayo Sobre los sueños, todo lo que hay de reprimido: hambre de poderío, amor al dolor, y al mal que excita, como raíz de todo el pecado original de la naturaleza humana. Para él, la poesía se explica como catarsis de liberación. En la misma línea, De Quincey explicaba que "en los sueños quizás bajo algún conflicto secreto del que duerme a

medianoche, iluminada para la conciencia en el momento, pero oscurecida para la memoria tan pronto como todo ha terminado, cada uno de los hijos de nuestra misteriosa raza reconstruye para sí la traición de la caída original"⁴⁹. Los teorizadores alemanes, más notablemente Novalis y J.P. Richter, habían cavilado anteriormente sobre el misterioso y culpable yo, que se nos revela en los sueños. Los románticos -y aquí serían raras las excepciones- buscaron en el sueño las claves de explicación de la culpabilidad, el miedo, los instintos más viles y nuestros deseos más excelsos. El sueño era vehículo esencial para calar en la Unidad susodicha. No se trata, pues, de ser reiterativos recreando "el verde Paraíso de los amores infantiles" de Tieck, la "estatua de la Madre", de Brentano, o "la Noche y sus himnos" de Novalis, tampoco de llegar a los surrealistas, porque es cosa del siguiente capítulo.

En lo que a España respecta, el romanticismo está lleno de sueños de amor, de gloria y de visiones adoradas. También, en oposición, existe el sueño malo -la pesadilla- en el que se combinan con el infierno, el horror, la nada y la muerte. Se acompaña de espectros, fantasmas, demonios y visiones horrendas. El Estudiante de Salamanca es un buen venero para estos hallazgos, pero también El Trovador, con sueños de la más pura estirpe ossianesca y, en fin, N. Pastor Díaz (1811-1836), que tiene versos muy poco leídos, lúgubres, melancólicos y nocturnos. En La mano fría, una visión persigue al poeta por todas partes, es una negra mariposa, sombra de una mujer muerta. En la noche, durante el sueño, un grito le despierta, y siente posarse en su frente la mano. Al despertar, con la aurora, todo ha cambiado a su alrededor:

Radiante no brilló el mundo...

... ni iluminado el espacio,
 ni su disco de topacio
 trémulo ostentaba el sol⁵⁰.

y ya los hombres le parecen errantes esqueletos o fantasmas sinietros. Ya ha desaparecido la belleza. No ve más que momias de apagadas pupilas y labio frío:

¡Ay! ¿Qué mano, santo cielo,
 qué mano fue vengadora,
 la que con magia traidora
 transformó el mundo o mi ser?.

Quizás Pastor Díaz ignoraba a Novalis, pero estos poemas estaban muy cerca de los del alemán, en el aspecto onírico, me refiero. No es que falte, pues, el sueño como parte de la escenografía. Lo que falta es la conciencia de su importancia, la convicción desarrollada de todo lo que puede esconder y toda la obra crítica -de la que no encontramos ni atisbo- de lo que supone de viaje a lo más verdadero y real del hombre, como decían los alemanes: los deseos. El romanticismo español se guió intuitivamente en este terreno, como en tantos otros, y, de este modo, mal se podía caer en la cuenta de todo lo que el sueño podía suponer, como vía de intrinspección, para el conocimiento del alma humana. Quedó, así, como algo frívolo y escapista, por eso, hasta llegar a las intuiciones de Antonio Machado, y Manuel Machado, el modernismo, y sobre todo, el 27, nadie volvió a plantear en España el sueño como vehículo serio de conocimiento.

2.6.- "La musique avant toute chose".-

Los románticos creían que la esencia de la obra de arte era el concepto que su creador se forjaba en la mente, no la partitura ni la ejecución, no el modelo ni el lienzo, que eran sólo medios a través de los cuales un espíritu le hablaba a otro. Schiller lo

vio muy bien en sus cartas sobre la educación estética del hombre:

"Las artes plásticas, en su mayor perfección, han de convertirse en música y conmovernos por la inmediatez de su presencia sensorial. La poesía, llevada a sus cotas más altas, ha de absorbernos tan poderosamente como lo hace la música pero al tiempo, como las artes plásticas, envolvernos en una serena claridad. Este es, precisamente, el distintivo del estilo perfecto en todas y cada una de las artes..."⁵¹.

En esta misma idea abunda la teoría de Novalis de que, en su naturaleza esencial, la música, las artes visuales y la poesía forman una unidad, y de que la experiencia artística definitiva sería de tipo sinestésico: una "Gesamtkunstwerk" u obra de arte total, en la que las potencialidades expresivas de cada arte se combinaran y fundieran. Es decir, una concepción artística claramente neoplatónica, según la cual, aunque se lograra esa obra de arte "total" tampoco sería la plasmación de la Idea, porque ésta es inalcanzable por esencia y, en este mundo sensible, sólo podemos alcanzar su reflejo.

De este modo, por lo menos, rompiendo las estrechas limitaciones y haciendo que se fundan "les parfums, les couleurs et les sons", lograremos lo más cercano a la Idea. Así es como creemos que hay que entender estos dos fragmentos de Baudelaire, al hablar de la pintura de su admirado Delacroix: "Estos maravillosos acordes de color suelen sugerirle a uno ideas de melodía y armonía, y la impresión de que sus cuadros es muchas veces, como si dijéramos, musical" y, otro, en el que dice que los cuadros "se dirigen no meramente a los sentidos, como algunos han supuesto, sino más bien, por mediación suya, a esa región -si así puede llamarse- de la imaginación que se supone del dominio exclusivo de la música"⁵². Tras esos "como si dijéramos" y "que se supone" se esconde el epicentro de esa general manera de en-

tender el arte en el romanticismo; tan pasada de moda ahora pero tan crucial entonces.

No era tanto la música cuanto el hecho de que la música sugiriera lo más cercano al epicentro aludido. Digámoslo de otra manera: al final de una extraña narración de Nathaniel Hawthorne, The Artist of the Beautiful, el creador de una mariposa mecánica, que simboliza la obra de arte, asiste complacido a su destrucción: "Había atrapado a una mariposa muy otra que ésta. Cuando el artista se hubo elevado a una altura que le permitía realizar lo hermoso, el símbolo mediante el cual lo hacía perceptible para los sentidos mortales perdió todo el valor para él, mientras que su espíritu se veía poseído por el disfrute de la realidad"⁵³. Así pues, la música, por sugerir algo desflecado, ambiguo, inalcanzable, les servía como ningún otro arte para referirse a esa mariposa que se posó en la mente de "the artist of the beautiful". En busca de esa indefinición substancial se experimentaron las innovaciones rítmicas en la poesía romántica: se eliminaron retoricismo, se desecharon esquemas estróficos neoclásicos, se intentó acercar la poesía al habla normal, etc. pero todo eran medios, el fin seguía siendo captar la esencial sinestesia de todas las artes.

Puestos ahora ya, a buscar en el romanticismo español algo de esa ambigüedad musical llegamos, una vez más, a Espronceda. En El Diablo Mundo encontramos versos como estos:

¡Y sientes en tu espíritu la grave.
 Maravillosa música sùave,
 Y del mundo sonoro la armonía!
 ¡Qué ineficiente y fría
 Sientes vil la palabra a tu deseo...!

Ante la armonía del universo, el poeta no tiene palabras, manifiesta

su impotencia expresiva. Ya tenemos aquí el "rebelde y mezquino idioma" de que se lamentará Bécquer, como se habían lamentado otros románticos (Lamartine en primer lugar). Pero, realmente, eso es sólo un atisbo intuitivo y tiene poco que ver con lo que queremos decir. Para ello vamos a dar un pequeño rodeo.

En los primeros párrafos de uno de los estudios que Cernuda hizo sobre Bécquer, dice con claridad: "Tras los nombres de Rivas, Zorrilla y Espronceda, a quienes la estimación del público contemporáneo elevó tan inmerecidamente y a quienes la crítica ha mantenido después en un puesto que no llenan, hay otros que, menores y olvidados como son, no por ello dejan de representar un intento digno de tenerse en cuenta y ser recordados al menos como predecesores de Bécquer. Una línea común enlaza la obra de éste con la de aquéllos, y en una emoción medio balbuceada, en una expresión más sutilmente matizada, hallamos para Bécquer una ascendencia. Están en una línea común, que llamaremos "nórdica", para oponerla a la garrulería, vaciedad y exageración meridionales de los románticos españoles"⁵⁴. Y tengamos en cuenta que, en ese mismo estudio, Cernuda analiza lo que Bécquer pensaba acerca de la poesía a través de las rimas I, III y V, con versos como estos:

"Cadencias que el aire dilata en las sombras"

"palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas".

Es decir, que lo inefable (cadencias), al confiárselo a la palabra (rebelde y mezquino idioma), sólo puede insinuarse por medio de lo más sutil con que cuenta el hombre como medio de expresión natural (suspiros y risas). Y a esa expresión tan vaga, acaso para que no se desvanezca, debe unirse lo plástico (color) y la melodía (nota). La rima III es un díptico que presenta los dos elementos de la poesía, según Bécquer: la inspiración (imaginación, dice Cernuda) y la

razón (lógica poética). En la inspiración hay:

"ideas sin palabras,
palabras sin sentido,
cadencias que no tienen
ni ritmo ni compás".

Es decir, además de palabras ciegas, hay una música nunca oída (sin ritmo ni compás), por lo que Cernuda pregunta: ¿No presiente ahí Bécquer algo que sus descendientes han de realizar en nuestra poesía?", y él mismo se responde al final del estudio: "Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra poesía clásica, el de crear una nueva tradición que lega a sus descendientes". Si entresacamos, del mismo estudio precisamente, las notas que componen esa tradición: "Esa poesía breve y seca, que por su concentración y reticencia hiere el sentimiento con una palabra y huye; la poesía desembarazada dentro de una forma libre"; el abandono del consonante en favor del asonante" y "buscar ante todo la música, no la sonoridad; en la expresión, buscar la sugerencia, no la elocuencia"⁵⁵, tendremos, ya, claramente definida la poesía que Cernuda aborrecía y contra la que reaccionaba. Las redondillas, las quintillas y el romance son las estrofas dominantes de El Trovador, por ejemplo; en Don Juan Tenorio la redondilla campea a sus anchas en casi todas las páginas, igualmente en Don Alvaro (aquí también aparecen algunos tercetos), están también la serie de romances de todo tipo, composición por la que todos los románticos pasaron. No parece, por tanto, excesivo que Cernuda remate así un párrafo del ensayo que estamos comentando: "... contrastando con él (Bécquer), la pesadez de las estrofas tradicionales en boca de los románticos, donde el pensamiento poético, si hay alguno, se enreda con el ritmo del verso y el consonante. De ser sinceros con nosotros mismos debemos reconocer

que el secreto de la rima se fue con Calderón, y que después nos suena, con rara excepción, ríspida". Los hallazgos y adelantos del romanticismo europeo, que Espronceda trajo a nuestra literatura y Cernuda no supo ver, quedaban ocultos tras la barahúnda de ríspidos, consonantes y gárrula elocuencia de tantas composiciones esproncedianas. Hay, efectivamente, demasiadas estrofas tradicionales, abundante teatro en verso y coloreados cuadros a la moda del momento, como "El reo de muerte", por ejemplo, con los usuales agravantes de orgía, cadalso, fraile, "self-pity" y nocturnidad, como dice Gil de Biedma en su estudio sobre Espronceda⁵⁶. Esa tradición del sonsonete pueblerino y del cuadro pintoresco se encarga Cernuda de matizarla en otro ensayo titulado "Bécquer y el romanticismo español" (1935), donde aclara cómo fue Bécquer, y no Juan Ramón Jiménez, el primero que hizo lírico el romance, el que supo dejar las leyendas para lo narrativo, fuera del ámbito del verso, y, en fin, donde recuerda el enorme amor que Goethe tenía por la música de J.S. Bach. Refiriéndose a las leyendas becquerianas, Cernuda se permite ironías como ésta: "Qué sonoros romances, qué hallazgos verbales, qué coloreadas escenas hubiera obtenido allí un Duque de Rivas..."⁵⁷. Y es que si Cernuda salva, de todo el romanticismo español, poemas como "Sé más feliz que yo", del P. Arolas o "A la luna", de Pastor Díaz, es por lo que tienen de prebecqueriana insinuación, de contención sentimental y, en definitiva, de aquello con lo que empezábamos este repaso musical al romanticismo español: la ambigüedad musical que apunta a lo indefinido. Es, obviamente, el punto de vista de Cernuda, pero, si lo traemos aquí, en el punto sobre la música, es por lo que creemos que tiene de acertado sobre este aspecto del romanticismo español.

A los poetas del romanticismo español les faltó la idea matriz de sinestesia de todas las artes que Schiller, Delacroix, Novalis, etc., habían perseguido hacía tiempo, la necesidad de encontrar ese algo indefinido e inalcanzable, que está en el núcleo de la concepción neoplatónica del romanticismo europeo y cuya mejor expresión es la sugerencia musical. Al no haberse parado a definir esa búsqueda de la sinestesia, casi mística, y alentados por la importancia que parte de los poetas europeos daba a la tradición española, se cayó "orgullosamente" en una mera repetición de formas manidas, sin más sugerencia que la machaconería, en una esclerotización de lo pegadizo que hacen ilegible la mayor parte de nuestro siglo XIX poético. Lógicamente, no se nos escapa que no todos los poetas europeos trabajaron esa idea de la contención becqueriana. Evidentemente, Bécquer pertenece al posromanticismo y así será estudiado en el capítulo siguiente, de ahí su reticencia y su intimismo. Musicalmente, el romanticismo anglo-germano fue otra cosa: fue una aproximación al lenguaje hablado, fue un torbellino de imágenes buscando el versolibrismo, todo tipo de tanteos experimentales en busca de algo "nuevo", pero nunca la recaída en formas tradicionales por sistema ni la confusión entre el espíritu de la música y el ritmo pegadizo. Sabemos que el mismo Heine hizo baladas y que, en el romanticismo español, se crearon versos amétricos acentuales, libres (que no se ajustan ni a igualdad del número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas) y fluctuantes, que dice Tomás Navarro Tomás. Algo de innovación hubo y también los europeos cultivaron algo de sus tradiciones, pero no se está hablando de eso sino del sentimiento romántico con respecto a la música; de la veneración y el arrobó con que la tratará Bécquer y, por el contrario, la machaconería con que lo hicieron los románticos.

No en vano, uno de los mejores poetas actuales, Pere Gimferrer, dice al respecto: "sólo Bécquer, Rosalía de Castro y el delgadísimo e ignoto hilo de voz de Augusto Ferrán. Lo demás es centelleo de época, halago al oído, belleza genuina incluso, pero no lírica que anuncie la de nuestros días"⁵⁸. Sin duda, por eso Bécquer prologó las Obras Completas de Ferrán en aquella editorial de La España Moderna. Pero ya esto pertenece al posromanticismo.

2.7.- La lucha romántica por la libertad.-

Los historiadores afirman, como vimos, que la política en el sentido dialéctico moderno -como lucha entre izquierda y derecha, progreso y reacción, no como tira y afloja de facciones en los estados monárquicos u oligárquicos ni como cuestión teórica abstracta o espiritual- fue un producto de la Revolución Francesa, Fichte, Hegel, etc. Constant fue uno de los primeros autores en distinguir claramente entre dos conceptos de libertad: la "negativa" o ausencia de agresión, y la libertad "positiva", o posibilidad de llevar el modo de vida elegido. Recordemos que el primer ejército francés y republicano había nacido de la necesidad de defenderse de una agresión externa, pero, al poco tiempo, fue el deseo de libertad positiva para imponer en Francia y por doquier un gobierno bajo el lema de "le despotisme de la liberté", como le llamó Marat, lo que motivó las luchas políticas internas. En los años siguientes a la Revolución, la "Liberté, Egalité et Fraternité" iba a parecer muchas veces incompatible con las libertades nacionales e individuales, especialmente en los países que quedaron invadidos por los ejércitos franceses, sobre todo en naciones como Alemania o España donde libertad iba íntimamente unida a nacionalismo. Si a esto unimos la lucha concreta de los

individuos por ampliar su libertad positiva contra otros estamentos sociales o grupos de presión, que intentan limitársela, veremos que el tema es un tanto complejo. Aclaremos de principio, para poder desbrozar el camino, que, puesto que de las implicaciones religiosas en el tema de la libertad ya hemos ido hablando y dado que de él tema de la libertad estrictamente personal -difícilmente deslindable de las demás, por supuesto- trataremos en el último punto, aquí nos ocuparemos, sobre todo, del aspecto chatamente político de la cuestión. Las proyecciones de la palabra alemana "Weltanschauung", que es uno de los neologismos de aquellos años e indica, precisamente, que fue entonces, por primera vez, cuando el artista proyectó como sagrada su particular cosmovisión filosófica, religiosa y política, las dejaremos, por tanto, para el siguiente punto.

Fue desde luego en Alemania, a finales del XVIII, con Herder y Fichte, donde surgió por primera vez la noción de "Volksgeist" que rige, o debería regir, la cultura de una nación. Es aquí donde se apoyaron los escritores del "Sturm und Drang" para dotar de base teórica el deseo de el arte y la literatura alemanas de liberarse de Francia. Mas como es sabido, también el movimiento "Sturm und Drang" tuvo un aspecto de lucha social como expresión de oposición a la cultura aristocrática -y generalmente francófila- de las cortes principescas. Por esta razón, la mayoría de los intelectuales, acogieron favorablemente los primeros avances de la Revolución Francesa. Y es poco después, cuando la autoridad francesa fue volviéndose cada vez más opresiva cuando el nacionalismo cobra toda su fuerza y se desarrolla la francofobia. La batalla de Leipzig, en 1813, en la que los prusianos derrotaron a los franceses, constituyó, casi a la vez, la primera victoria del nuevo nacionalismo alemán y la exigencia de una mayor libertad en el sentido positivo de B. Constant. "Te-

nemos que hacer desde arriba lo que los franceses han hecho desde abajo", le había dicho Hardengerg al rey⁵⁹. Y en arte, C.D. Friedrich, autor del alegórico cuadro "La tumba de U. von Hutten (1823)", señalaba en carta a un amigo: "Mientras sigamos siendo criados de los principes nunca llegaremos a ver nada grandioso. Si el pueblo no tiene voz, no le será permitido ser consciente de sí mismo y respetarse"⁶⁰. Esto lo escribía Friedrich en 1814, muchos años antes de que Carlos Marx publicase su primer tomo de El Capital, 1867, y, los entusiasmos proletarios se renovasen en la Comuna de París, 1871. Pero, también la historia nos dice que ya en 1815 comenzó en Alemania la represión contra el movimiento liberal. El mismo cuadro de Friedrich, citado arriba, se refiere a ello y las personas reducidas a la impotencia o forzadas al exilio se sucedieron: Arndt, Stein, Görres, etc. Ocurrió, además, algo que también estaba pasando en España: los símbolos conmemorativos de la guerra contra los invasores franceses eran reclamados por los legitimistas reaccionarios, que habían vuelto al poder, y también por los liberales. Luis I de Baviera, por ejemplo, erigió el Walhalla dórico de Ratisbona como homenaje al genio alemán. Esto no impedía que se siguiera reprimiendo: Görres publicó un moderado folleto liberal-católico, Alemania y la revolución, y tuvo que exiliarse obligado por las autoridades prusianas. No se piense nunca, no obstante, en las proporciones y en la duración que esta represión de liberales románticos tuvo en España, donde, como hemos dicho, terminó por apocarse todo liberalismo hasta la llegada de los exiliados. Todos estos hechos de represión vienen a demostrar que el ilimitado sueño de libertad con que, en un principio, habían ~~elucubrado~~ los románticos iba siendo fagocitado por el aparato social y, más o menos traumáticamente, según los países y los casos, se iba confirman-

do que habían puesto los ojos fuera de este mundo y que, por lo tanto, o iban pagando la factura o debían corregir posiciones. En el primer caso estaban Hölderlin, H. von Kleist, Keats, J.P. Richter, Larra, y tantos otros, en el segundo, es muy ilustrativo el caso de Goethe. Conviene que recordemos lo que opinaba el Goethe ya maduro, consejero político en Weimar, sobre la libertad: "Con tener libertad para vivir tranquilo y ejercer su profesión, es bastante, y eso puede conseguirlo fácilmente todo el mundo. Y además, sólo somos libres mediante ciertas condiciones que tenemos que cumplir. El burgués es tan libre como el noble con tal de que se mantenga dentro de los límites que Dios ha puesto a la clase en que nació. No es libre para no reconocer nada sobre él, sino precisamente por respetar algo que nos es superior"⁶¹. Claro que él decía todo esto desde la poltrona, olímpicamente encumbrado y reconocido. El sí que pudo llevar la vida que quiso (libertad positiva, de Constant), pero, ¿puede todo el mundo conocerse y realizarse?. Desde luego, habría tenido mucho más mérito si hubiese dicho lo mismo desde la posición inversa de la escala social. Por parecida senda que Goethe, aunque sin llegar tan alto, fueron otros muchos: Görres (1776-1848), que durante algún tiempo fue exaltado partidario de la Revolución Francesa, de portavoz de los jacobinos alemanes se convirtió en enemigo encarnizado de Napoleón. Su última trayectoria fue, resignación y catolicismo. Wilhelm Müller (1794-1827), tomó partido por la tendencia popular y "positivista" dentro del romanticismo, y en cuanto canto de la naturaleza y del amor, permaneció fiel a él. Se mantuvo en abierta oposición al conservadurismo político de otros muchos románticos pero, los acuerdos de Karlsbad de 1819, le pusieron ante la alternativa de en-