

EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO. MARCO HISTORICO-SOCIAL.

El movimiento Romántico representó una violenta reacción contra el clima político, social, intelectual y artístico del siglo XVIII y ocurrió, no por coincidencia, frente al marco de la Revolución Francesa.

Nos encontramos en una sociedad oprimida por una serie de gobiernos conservadores "Tory". Se trata de una era de revoluciones tecnológicas, políticas y sociales. Industrialización. Urbanización. Aumentan los barrios obreros. Colapso económico de la postguerra. Dislocaciones de los estratos sociales. Ideologías en conflicto. Caos social.

Cabría distinguir entre el Romanticismo de la primera generación y el de la segunda. Ya que la evolución que siguió el Romanticismo tomó direcciones diferentes en Alemania y en la Europa occidental. El Romanticismo Europeo, al contrario que el alemán pasó de una posición conservadora y monárquica a una actitud liberal. Pero lo realmente característico del movimiento romántico era que alcanzara dicha posición por un camino caprichoso, irracional y nada dialéctico.

La Revolución Francesa en si misma fue una primera fuente de inspiración para la primera generación de poetas románticos: Wordsworth, Coleridge y Blake. Mientras esta primera generación se inspiraba en los cambios políticos y sociales, la segunda generación, Byron, Shelley y Keats reaccionaban contra la ausencia de dichos cambios.

La caída de la Bastilla en 1789 representó la señal de esperanza de la abolición de los privilegios feudales, que conllevaron a estos cambios. Los descubrimientos científicos estimulaban esa sensación de cambio. La Revolución Industrial, muy avanzada en Inglaterra con respecto a otros países europeos, suponía que la mayoría de industrias habían ido incorporando mejoras técnicas, como la máquina de vapor, símbolo del cambio de una sociedad rural a una industrializada. El trabajo en las minas se facilitó gracias al condensador separado de James Watt. La ampliación de las redes de comunicación fomentó el crecimiento de industrias en ciudades ya existentes y entre 1800 y 1830 muchas de estas ciudades duplicaron su población. Esta situación trajo hacinamiento, condiciones insalubres de vida, escasez de comida, mano de obra barata, y míseras condiciones de vida para la clase trabajadora, que empezaba a preparar el movimiento sindicalista que Dickens retrataría en *Hard Times*.

Por estos años se descubre Australia, convirtiéndose en el destino de miles de aventureros y gentes con ilusiones de progreso. Se atravesó también la Antártida. La ruta que pretende seguir Robert Walton en la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, llegar al Océano Pacífico Norte a través de los mares que rodean el Polo, ya se había intentado anteriormente en 1533 y 1580.

El italiano Luigi Galvani había descubierto hacia 1790 lo que se creyó entonces una especie de carga eléctrica animal, que se llamó galvanismo, y que Alessandro Volta, hacia 1800, pudo demostrar con su famosa pila que las descargas eléctricas provocaban contracciones musculares, también en cadáveres. Esa clase de experimentos, popularizados, causaron una profunda impresión en los públicos de entonces.

A parte de esta respuesta a una situación externa y a los cambios políticos, el Romanticismo refleja algo más fundamental, una revolución interna, un cambio radical de actitud en cuanto al valor de la experiencia íntima humana. Los siglos XVII y XVIII habían sido una época de descubrimientos científicos, una era en la que la investigación y el análisis habían sido los instrumentos del llamado "Siglo de las Luces" (enlightenment); una era en la que los seres humanos eran valorados principalmente como ciudadanos que jugaban un papel determinado y "correcto" en la sociedad.

Hubo tres actitudes principales en las cuales los escritores románticos diferían marcadamente de sus predecesores: en sus actitudes hacia lo Individual, hacia la Imaginación y hacia la Naturaleza.

Para los Románticos los seres humanos eran individuos, no miembros de una sociedad, ligados a la Naturaleza más que a la artificialidad urbana. No aceptaban ideas religiosas y sociales establecidas como "la única verdad", más bien buscaban un concepto más libre de la verdad, basado en la experiencia individual y lo que es más importante, en la imaginación. Para ellos el Arte es subjetivo, particular y orgánico.

"tendency to mirror external reality seeking its perfect form by leaving out particular and retaining only general ideas"
(Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*)

"Poetry is the spontaneous overflow of personal feeling... produced by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply" (Wordsworth: *Preface to Lyrical Ballads*. pp. 27-43)

Para Abrams este "overflow" al que Wordsworth hace mención parece llevar implícitos tintes de catarsis.

"I am certain of nothing but the holiness of the Heart's affections, and the truth of Imagination". (Keats)

"Cast aside from Poetry all that is not Inspiration" (Blake:Prophetic Books)

La literatura se encontraba implicada en la revolución romántica porque era el campo de batalla para la autodefinición de las clases que producían y consumían literatura, principalmente la clase media profesional.

El movimiento romántico suscitó también una reacción de fuerte antagonismo, no sólo por razones literarias sino también por razones morales. En España figuras como Agustín Duran, Mesonero Romanos y Balmes protestaron contra el Romanticismo. En *Cartas a un escéptico en materia de religión*, Balmes dice del movimiento romántico: " *es una de las plagas características de la época... ese vacío del alma que la desasosiega y atormenta, esa ausencia espantosa de toda fe, de toda esperanza, esa incertidumbre sobre Dios, sobre la naturaleza, sobre el origen y destino del hombre... Vacío tanto más sensible cuanto recae en almas excitadas en todas sus facultades mentales por una literatura loca que sólo se propone producir efecto.*"

ORÍGENES DE SENTIMIENTO POÉTICO. DE LOS CLÁSICOS A LOS ROMÁNTICOS

Horacio en su *Ars Poetica* ya afirmaba que "el ánimo del poeta es agradar uniendo en una misma cosa lo bello y lo útil".

Para Aristóteles la poesía partía del instinto humano de la imitación. De aquí que Platon es su Diálogo *Sócrates* comparase la poesía a un espejo. Para Platón la poesía es "imitación metafórica de la realidad".

Para el romántico el poema viene de dentro y no consiste en expresar objetos o acciones sino los sentimientos del poeta.

"Facts are not truths; they are not conclusions; they are not even premises, but in the nature and parts of premises". (Coleridge. *Table Talk* (1831). Oxford 1917. pp. 165)

"It is the artist's object, in short... to communicate, as well as colours and words can do, the same sublime sensations which had dictated his own composition". (Sir Walter Scott: "Essay on Drama" (1819). *The Prose Works*. Edimburgh & London, 1834-36. Vol VI. pp.310)

*"Thus to their extreme verge the passions brought
Dash into poetry, which is but passion"* (Lord Byron: *Don Juan*,IV)

Sin embargo esta idea de que el origen del lenguaje era natural, espontáneo y emocional no es una nueva concepción romántica. Aparecía ya en la doctrina epicúrea de Lucrecio que en su *De Rerum Natura* afirmaba que "la poesía es la expresión natural del sentimiento".

PERSPECTIVA FILOSÓFICA.

Carlos Bousoño ha subrayado cómo el Romanticismo, con su fuerte sentido de lo individual, rechaza "el racionalismo neoclásico...que pretendía conocer lo universal y sólo lo universal...".

Russell Sebold ha documentado la evolución del neoclasicismo hacia el romanticismo al influirse la poética por la filosofía ilustrada y pasar liberalizándose desde una postura racionalista, deductiva, cartesiana, a una nueva postura observadora, inductiva, lockiana, una actitud sensualista ante el proceso creativo y los objetos naturales.

El mundo renacentista y barroco es todavía teocéntrico; Dios era la fuente del consuelo para las tribulaciones del hombre y la fuente de todos sus conocimientos. El Renacimiento había concebido un universo integrado sin divisiones absolutas en el que todo estaba inter-relacionado por un sistema de correspondencias. Melabranche y sus contemporáneos hacían hincapié en el papel de la divinidad en la doctrina cartesiana de las ideas innatas. La descripción, por ejemplo, se basaba en la preconcepción más que en la observación de la naturaleza como hacían los literatos aristotélicos antiguos. Poco a poco, bajo la influencia de la filosofía observacional inductiva de Francis Bacon, la física empírica de Newton y especialmente la epistemología sensualista de Locke y Condillac, la poética recobró su propia disposición empírica naturalista y su capacidad para la individualización. Locke, sin negar la existencia del ser supremo, cortó la senda del conocimiento entre Dios y el hombre enseñando que todas nuestras ideas nacen de impresiones sensoriales. Esta subordinación psicológica al tono de la naturaleza es un conjunto característico de la primera fase evolutiva del romanticismo, cuando el poeta todavía se rige menos por sus aflicciones que por su curiosidad y la naturaleza influencia su

estado de ánimo.

En el siglo XVIII el mundo se va haciendo cada vez más antropocéntrico y luego por fin egocéntrico, porque la epistemología sensualista y las demás doctrinas materialistas de la Ilustración hacen innecesaria la revelación como fuente de conocimientos.

El suizo Jacques Rousseau aporta una nueva actitud ante la sociedad y el individuo, defiende la bondad de éste y la maldad de aquélla, propugna el desarrollo de la potencialidad de cada personalidad, despliega un nuevo sentimiento ante el amor y la naturaleza, se atreve incluso a revelar los más íntimos secretos del yo. Su influencia fue enorme en la modelación de una nueva sensibilidad.

En ningún otro lugar y tiempo la Literatura y la Filosofía han estado tan relacionadas como en Alemania en el periodo que comienza con Inmanuel Kant (1724-1804). (Schiller, Goethe ...) Kant acentúa el idealismo al hacer depender en su *Critica de la razón pura* (1781) el conocimiento y la visión de la realidad de unas categorías mentales innatas.

"*Knowledge should begin with an understanding of experience*". Para Kant la acción de la mente en la comprensión de las experiencias, parte de la combinación y sintetización de elementos en un sólo acto del conocimiento que Kant identifica con la Imaginación.

"*Man belongs to two worlds: the neumenal ego , where moral will points to absolute freedom, and the phenomenal ego, where man is part of nature*"

Su discípulo Hohan Fichte (1762-1814) refuerza en su *Ciencia del conocimiento* (1794) la importancia del mundo interior, convirtiendo al yo en la unidad base, fuente de la estructura de la experiencia.

Georg W. F. Hegel (1770-1831) en su *Ciencia de la lógica* y en *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817) concibió un idealismo absoluto y la historia como su revelación influyendo de modo decisivo en el existencialismo de Kierkegaard y el socialismo de Marx.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) en *El mundo como voluntad y representación* (1818) hizo del pesimismo el centro de un sistema filosófico, dando al irracionalismo un lugar preponderante.

Los poetas ingleses asimilaban rápidamente estos escritos y comenzaron a incorporar conceptos filosóficos en sus temas y en la estructura de sus obras.

Para Russell Sebold todas estas doctrinas hacen depender al hombre de sus cinco sentidos, cortan los lazos entre él y su Dios, dejándole tristemente abandonado ante el cosmos, origen del subjetivismo y hondo dolor del solitario lírico romántico ante su mundo. Según palabras de Sebold "el romántico convierte todo el mundo en un capullo y encerrado en él proyecta sobre el mundo la fatalidad de su propia alma". La sensación de soledad proviene del hecho de que creen hallarse rechazados a un mismo tiempo por Dios y por los hombres.

En la segunda fase del romanticismo (Russell Sebold prefiere esta terminología a la denominación "prerromanticismo") el poeta actúa sobre su medio. La naturaleza no es ya determinante de los sentimientos del poeta sino que se convierte en extensión de su conciencia, formando parte de su espíritu.

Para Américo Castro: "el romanticismo es una metafísica sentimental, una concepción panteísta del universo cuyo centro es el yo... se atribuía un valor especial a todas las obras y a todas las situaciones en las que se veía que el hombre actuaba sobre su medio, o era determinado por este".

OTRAS INFLUENCIAS

Además del enfoque filosófico escritores como Hohann G. Herder (Alemania 1744-1803), admirador de Homero, Shakespeare y la literatura folklórica, anticipó en diversas obras como *El origen del Lenguaje* (1772) e *Ideas sobre la filosofía de la historia* (1784-1791) conceptos lingüísticos, históricos y literarios fundamentales para el romanticismo: la existencia de un espíritu nacional ligado al idioma cuyo desarrollo es la historia de cada país y la unicidad de cada cultura.

Thomas Perry (U.K. 1729-1811) y James MacPherson (U.K. 1736-1779) trabajaron en la misma línea. Walter Scott (1797-1856). T. A. Hoffman (1776-1822).

Francois René de Chateaubriand, Mme de Stael (1766-1817), Victor Hugo (1802-1885), Charles A. Saint-Beuve (1804-1869) y Alexandre Dumas (1802-1870) en Francia.

PERSPECTIVA SOCIAL

El Romanticismo invierte el orden de aproximación a la realidad. En vez de hacerlo de fuera a dentro, dejando que lo exterior condicione lo interior, lo hace desde dentro hacia fuera, modelando el mundo desde el mundo interno.

Desde esta libertad interior se reclama la Libertad como la meta suprema: liberalización del individuo frente a la

sociedad, de la mujer frente al hombre, de la región frente a la metrópoli, del obrero frente al burgués; liberalización en la educación, permitiendo el desarrollo de la personalidad; liberalización en la religión, admitiendo la convivencia de cultos y previniendo la salvación universal.

Desde un enfoque político el Romanticismo no es más que el reflejo de la lucha por el poder que sostiene en la primera parte del siglo XIX el liberalismo burgués.

Ese reflejo puede ser indistintamente liberal o reaccionario. La vuelta al pasado histórico característica de este movimiento, adquiere sentidos enteramente distintos según se enfoque desde una u otra perspectiva. Para unos es la exaltación de la rebeldía frente al orden divino y humano (Espronceda, Byron); otros convierten el mito en una parábola de la justicia divina y del pecador arrepentido que obtiene el perdón en el último momento (Zorrilla, Chateaubriand).

CONSECUENCIAS EN LA EXPRESIÓN

Según Goethe, el Romanticismo representa un principio de enfermedad. A la luz de la psicología moderna, gana un nuevo sentido y una nueva confirmación. El Romanticismo, puede ser calificado de "enfermizo", si sólo ve uno de los lados de una situación compleja de tensiones y conflictos, si tiene en cuenta sólo un factor de la dialéctica histórica, y si esta reacción exagerada delata una falta de "equilibrio espiritual". Desde un punto de vista realista, el Romanticismo siempre parece una mentira, un autoengaño. Básicamente, los temores del romántico son el presente y el fin del mundo. Algún ejemplo del irrealismo y del ilusionismo románticos son la fuga al pasado y al futuro, a la utopía.

"El Mal del siglo", la angustia existencial, puede resolverse en un susurro melancólico o dar lugar a gritos desgarradores de rebeldía que, ante la impotencia humana frente al destino, se expresan mediante el sarcasmo. Esta "estética del terror" es uno de los descubrimientos del Romanticismo. Las visiones macabras quizá sean la plasmación del fracaso de las aspiraciones humanas más profundas. El hombre, en vez de rendir culto al creador, se enfrenta a El, se rebela contra el orden por El establecido, subraya con amargura la imperfección y miseria de lo creado y exalta el propio yo en un acto de orgullo y desafío. Este desafío al Creador es calificado por algunos críticos como "satanismo" en cuyo seno late un ideal de escrupulosa moral cívica y humana.

El satanismo tiene consecuencias estéticas de primerísimo orden. Al concebir la creación como imperfecta y desquiciada, se sustituye el ideal de la belleza por el de la expresividad; el artista distorsiona sus materiales para ajustarse con mayor facilidad al universo caótico que quiere plasmar (Goya en sus aquelarres y pinturas negras, Blake en sus...) La estructura de los poemas salta en pedazos. Se abandonan las unidades pseudo-aristotélicas: el tiempo y lugar varían a lo largo del desarrollo de la pieza; incluso la unidad de acción aparece a veces comprometida por episodios secundarios intercalados. El autor ofrece al público lo que su libre inspiración le dicta. La polimetría es también el medio de conseguir esta nueva expresividad. Las escalas de versos que aumentan o disminuyen su medida, reflejan un proceso onomatopéyicamente.

El Romanticismo creó un lenguaje literario universal, que llegó a ser tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia; y además ha continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte, tal y como les sucede al naturalismo del Gótico o al clasicismo del Renacimiento. La sensibilidad nerviosa del hombre moderno y; la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado, se originan en el Romanticismo. Ejemplo de ello es que no podemos reproducir una asociación abstracta de ideas sin hablar de nuestros sentimientos.

El racionalismo había estado progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal dominando todo el mundo civilizado, hasta que sufrió su derrota más penosa. Desde la disolución del sobrenaturalismo y el tradicionalismo de la Edad Media, nunca se había hablado con tal menosprecio de la razón, de la vigilancia y la sobriedad mentales, de la voluntad y la capacidad de autodomínio.

Desde el Gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual probablemente nunca fue acentuado de manera tan incondicional.

Los Románticos pusieron a la naturaleza en lo más alto, al contrario que los modernistas que la rechazaban. La relación hombre-naturaleza marcó la estética del siglo XVIII y XIX. Este es un motivo más por el que podría decirse que, artísticamente, todo el siglo XX ha dependido del Romanticismo. Durante este tiempo nunca se perdió la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática. La actitud que tomaron estas generaciones frente a su propio momento histórico, era crítica, y deseaban repetir los tiempos pasados y despertar

aquella cultura perdida a una nueva vida. El Romanticismo buscaba constantes recuerdos y analogías en la historia, ya que sus ideales se habían realizado en el pasado. Este pasado se recuerda como una preexistencia.

El Romanticismo consiguió "restaurar las grandes continuidades históricas de la cultura, delimitar la cultura moderna frente a la clásica, reconocer en el cristianismo la gran línea divisoria de la historia occidental y descubrir los rasgos comunes "románticos" de todas las culturas problemáticas, individualistas y reflexivas derivadas del cristianismo". (Beguin 344).

Gracias al Romanticismo empezó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como evolucionista y dinámica, que estamos en un continuo *fluir*, en un proceso. La imagen del mundo hasta el Romanticismo era estática y ahistórica, ya que todos los principios, leyes, ideales, etc. habían sido concebidos como unívocos e inmutables. Pero este carácter ahistórico del siglo XVIII se expresa en que desconoció la naturaleza del desarrollo histórico y lo concibió como una continuidad rectilínea. Friedrich Schlegel fue el primero en reconocer que las relaciones históricas no son de naturaleza lógica. Otras conquistas del Romanticismo fueron: el reconocimiento de que hay un destino histórico; que nosotros somos lo que somos porque tenemos detrás un determinado curso vital; y que la naturaleza del espíritu humano, de las instituciones políticas, del derecho, del lenguaje, de la religión y del arte son comprensibles sólo desde su historia.

Pero, podría decirse que, esa postura tiene algo de errónea, ya que incluso las creaciones más significativas del espíritu humano casi nunca representan el resultado de una evolución rectilínea y dirigida de antemano a una meta fija. Pero el Romanticismo fue la ideología de la nueva sociedad, que ya no creía en valores absolutos y que lo veía todo ligado a premisas históricas.

"IMÁGENES Y LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICAS"

El tema de la enajenación.

Para los Románticos el hombre es un ser de potencial infinito pero al mismo tiempo es un ser ajeno a la sociedad, un rebelde contra las formas establecidas de pensamiento, tanto político como artístico.

El romántico recurre a niveles simbólicos y aparecen tipos como el trovador, el bandolero, el jugador, el burlador, etc.

El héroe romántico se cree aislado de la sociedad. Tal marginalidad se expresa literariamente en los orígenes del héroe, en la ira y hostilidad que le dirigen los representantes del poder y la autoridad, en el aire de misterio que inevitablemente oscurece su verdadera identidad.

La manifestación de esta separación de la sociedad también puede expresarse a través de imágenes que representan la enajenación física. El héroe puede encontrarse escondido detrás de varias máscaras o encarcelado en una prisión, o en un monasterio, una cueva, etc.

El tema de la fatalidad.

La *Weltanschauung* romántica exigía un héroe oprimido por la suerte adversa, condenado a la ira divina sin esperanza de escape o salvación.

El tema de la confrontación.

La rebelión y el desafío se expresan no sólo en la actitud personal del héroe contra la tiranía emocional y social que siente sino también en su actitud política. La combinación de su actividad interior con sus acciones se hará patente más tarde en un plano aún más amplio, el plano cósmico. Lo primero que tiene que hacer el héroe romántico es luchar contra las restricciones emocionales planteadas por su propia familia o la de su amante.

El tema del rechazo.

La continua vacilación entre *vida/muerte*, *amor/odio*, *luz/oscuridad*, *ángel/diablo*, *Dios/Satán*, *cielo/infierno*, *salvación/condenación* resulta en un desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico.

La figura de la mujer es muchas veces "el ángel" consolador. Sin embargo también puede ser "el diablo", el amor en ilusión, la luz en oscuridad, la vida en muerte.

La esperada unión de los amantes nunca tiene lugar; siempre lo impide la muerte. En algunos casos llega mediante el suicidio; cuando esto ocurre son frecuentes las imágenes que infieren al héroe carácter diabólico.

Esta visión de la Imaginación hizo que los Románticos se interesasen por el mundo infantil; veían a los niños como seres con la capacidad de contemplación, de maravillarse (wonder). (Ver Blake's *Songs of Innocence*, Wordsworth's *Prelude*, Byron's *Don Juan*, Shelley's and Keat's *Odes*...)

DEL ROMANTICISMO AL REALISMO

Russell Sebold considera necesario enfocar de modo diferente el realismo, que muchos han dado en definir como reacción anti-romántica. Para Sebold el realismo está contenido en el romanticismo de forma inevitable por ser el resultado de un postulado de éste, su atención al "color local", a lo particular, a lo específico de cada cultura, cada pueblo, cada individuo, frente al "hombre universal" de los clásicos.

EL ROMANTICISMO Y LA UNIDAD CÓSMICA

Del libro de Albert Beguin *El alma romántica y el sueño*.

El romanticismo alzó sus escudos contra las flechas del racionalismo, y contra la exacerbación de las facultades analíticas de la ciencia y la filosofía. En Alemania, el movimiento romántico ligó su origen con Hamann, "el Mago del norte", Herder, Federico Schiller, Federico Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck y muchos otros. En Inglaterra, la lírica y el pensar romántico se avivaron mediante William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Lord Byron o Percy Shelley.

El romanticismo no sólo fue una teoría y una práctica del arte. También fue una cosmovisión, una filosofía de lo universal. Cristal esencial en la visión romántica del mundo es su organicismo, una creencia de fuerte antecedentes herméticos y neoplatónicos del universo como organismo viviente, como irradiación de una gran alma del mundo. Mediante la creación y el pensamiento, el romanticismo bregó por inocular en los espíritus una percepción animista y simbólica de la existencia. En cada ágata de vida reverbera un símbolo que reintegra las cosas particulares e individuales a una gran conciencia en la que todo existe y se interrelaciona.

La historia de la filosofía suele menospreciar a los "filósofos de la naturaleza", considerándolos como meros vulgarizadores del Pensamiento de Schelling. Ninguna descalificación más injusta que ésta. Es inútil que nos planteemos cuestiones de prioridad; pero indudablemente, en muchos aspectos, un Baader o un Novalis, un Kiermeier y hasta un Steffens fueron los iniciadores de Schelling; y no es menos cierto que la filosofía de Schelling no basta para explicar algunas de las más sorprendentes intuiciones de sus pretendidos "discípulos". Si el más poderoso constructor de sistema merece que se le llame el maestro entre aquellos que lo rodean y que aun sin conocerlo trabajan en la construcción del edificio filosófico de su época común, Schelling puede reivindicar ese título.

Pero, mejor que apegarnos a todas esas estériles delimitaciones de influencias y de filiaciones, importa que nos demos cuenta de que en este caso nos hallamos frente a una corriente de pensamiento original y fecundo, que fue la obra común y fragmentaria de varios espíritus, por lo demás muy diferentes. Es incontestable que ninguno de ellos fue el creador de una gran filosofía; y es que aquí nos encontramos en los confines del lirismo, del pensamiento puro y de actitudes propiamente religiosas.



Obra de Caspar David Friedrich, gran pintor del romanticismo. Se trata del típico sendero romántico de la búsqueda de la unidad cósmica; una imagen, las ramas y los pájaros se expanden hasta fundirse en la distancia simbolizando la integración de cada cosa con el todo.

La corriente de pensamiento que tuvo su expresión teórica en la filosofía de la naturaleza se manifestó a un mismo tiempo en los cuatro puntos cardinales de Alemania, en sabios de origen muy diverso y que no pertenecían todos a la misma generación. En su mayor parte habían pasado por las Facultades de medicina o de ciencias naturales, muchos por la Escuela de Minas de Freiberg, mientras que otros habían estudiado la teología luterana o habían vivido largo tiempo en familiaridad con los místicos católicos. (...) el más extraño e inquietante de los "físicos románticos" fue sin duda Johann Wilhelm Ritter, sabio místico de corta vida que fue amigo íntimo de Novalis y en torno al cual se formó una verdadera secta. Temperamento profundamente desequilibrado, presa de singulares fenómenos nerviosos, sujeto a un demonio interior que le dictaba, en un estado entre el sueño y la vigilia, chocarrerías y frases chuscas, Ritter representa, en las ciencias y en la filosofía romántica, mas o menos lo que Novalis representaba en la poesía hasta su muerte precoz y su leyenda póstuma los hacen afines. Sin embargo, el "joven físico" era un ser infinitamente más turbio que Novalis, e incapaz de esa transfiguración de sí mismo y del mundo por la cual el autor de los Himnos a la noche se supo liberándose de su propia erudición.

Como éstos son la mayor parte de los sabios que, en pos de los poetas, inscribieron, en una concepción del mundo renovada por los mitos, su apoteosis del sueño. Para comprender el lugar de la elección que le asignan, tenemos que esforzarnos por entender, no digamos su sistema (ya que estos grandes investigadores desordenados lo que hubo fue más bien intenciones e intuiciones, más bien una nostalgia de sistema que un sistema), sino el ritmo la orientación de su pensamiento.

La naturaleza es, pues, un organismo animado y no un organismo divisible en sus diversos elementos. No se trata aquí de una simple comparación con la vida animal, sino de una intuición esencial, común a todos los que obedecen a la necesidad de reducir la multiplicidad de las apariencias a una Unidad fundamental. Si se la considera en el tiempo, la naturaleza aparece como un ciclo infinito en que toda existencia individual nace y muere, sin tener sentido más que por su subordinación al conjunto. En el espacio, la naturaleza abarca todos los fenómenos, cada uno de los cuales refleja y reproduce simplemente la vida total. Bajo la influencia de las teorías galvanistas, se considera la vida como una especie de circuito cósmico en que "los organismos individuales no son más que remansos que interrumpen la corriente para intensificarla. Lo que posee de vitalidad el individuo en cuanto tal lo toma de la vida universal, y es preciso que un trabajo continuo de asimilación y desasimilación -cuyos límites extremos son el

nacimiento y la muerte- restablezca incesantemente el circuito interrumpido y encañe la corriente" (Ritter). 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 Baader-; 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."

Por consiguiente, la vida es la única realidad, y el movimiento eterno se identifica con lo divino. Pero este flujo eterno de la vida no carece de dirección, no se confunde con una fuerza ciega. "Todo lo que es perfecto en su especie debe elevarse por encima de su especie y convertirse en otra cosa, en un ser incomparable" (Goethe). El proceso evolutivo tiene una orientación, y el progreso de las vidas individuales permite creer que la vida entera se dirige hacia un fin último.

Aquí se insertan, en esta filosofía, las meditaciones sobre la Unidad primordial y la multiplicidad de los seres separados, por las cuales debe explicarse el estado actual de la naturaleza y de la humanidad.

La percepción de la unidad es una premisa que los románticos aplican al mundo exterior, pero que tiene su fuente en una experiencia absolutamente interior y propiamente religiosa. Este punto de partida es el de los místicos de todos los tiempos y de todas las escuelas, para quienes el dato primitivo es la unidad divina, de la cual se sienten excluidos y a la cual aspiran a volver por el camino de la unión mística. Los pensadores románticos, discípulos de los naturalistas y de los místicos, tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno de la unidad perdida, y, para llegar a ella, recurrirán a mitos inspirados todos en la idea de la caída.

La existencia separada es un mal: debe de tener su origen en un error, en un pecado que destruyó la armonía de los principios. "Toda existencia individual no es más que un reflejo incompleto del Todo, una tentativa imperfecta de representar en su pureza la Idea absoluta de la vida que, sin embargo, no puede ser realizada sino por la naturaleza en su totalidad", escribe, como naturalista puro, Christoph Wilhelm Hufeland. Pero Baader, pensador religioso, insiste en el estado anormal, "violento", en que se encuentra actualmente la naturaleza.

El proceso universal representa un estado intermedio entre la unidad original y la unidad recuperada. La humanidad, como todo lo que existe, comienza por olvidar la unidad de los orígenes; pero "cuando el desarrollo llegue a su término, volverá a sí misma y recordará esta unidad" (J. J. Wagner).

Y los románticos no se cansan de evocar la lengua primitiva, a partir de la cual se había diferenciado las diversas lenguas, la religión original, la sociedad, cuya disociación ha creado las creencias múltiples y los Estados. No sólo la historia de las especies animales y de la naturaleza entera, sino también la historia de la humanidad en su conjunto y la vida de cada uno de nosotros tendrán su explicación dentro de este mito: en cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura, al mismo tiempo que un principio de individuación y de separación. Pero como la sola unidad es real, es inevitable la marcha de la vida hacia la reintegración. En nuestro universo sensible, todas las cosas tienen una significación simbólica y son el reflejo, mitad luminoso y mitad oscuro todavía, de la realidad suprema. En todas las jerarquías de la creación se encuentra esta doble naturaleza de las cosas en forma de lucha entre dos tendencias contrarias.

Así, pues, lo que en Fichte era una dialéctica pura, proceso del espíritu humano y del conocimiento, se convierte, para Schelling y los filósofos de la naturaleza, en la ley, en el principio de la evolución. El ritmo fundamental de la naturaleza es exactamente el del esquema dialéctico: toda "polaridad", toda lucha de fuerzas antagónicas y complementarias, que sólo existen la una contra la otra, se resuelve en una síntesis superior. La nueva realidad que así nace se encuentra, a su vez, en relación de polaridad con otra tendencia vital; de ahí una nueva síntesis, o bien, en la naturaleza, una nueva especie más elevada.

Entre todas las parejas de tendencias que constituyen la vida se establece una vasta analogía: al ritmo del día y la noche corresponden, en otros planos, las oposiciones de los sexos, los principios de la gravedad y de la luz, de la fuerza y de la materia, etc. Pero una gran fuerza recorre toda la vida cósmica, ligando entre sí, y con el conjunto, a todos los seres existentes; esta fuerza, bajo la influencia de los descubrimientos magnéticos, recibe el nombre de simpatía.

Puede verse por ello hasta que realidad concreta llevaron los románticos la idea ocultista de la analogía; esta acción misteriosa toma todas las formas posible de la magia y en particular de la mística de los números. Cálculos

infinitos y sutiles ponen en relación la forma geométrica de los cristales con la marcha de las constelaciones, la circulación de la sangre, la reproducción de las células animales, los periodos geológicos o las etapas de la vida humana. Los números han representado siempre este papel en toda filosofía de la unidad y de la universal analogía; representan una fórmula espiritual, tanto de los cuerpos como de las almas, un principio de traducción y de equivalencias infinitas.

Las ideas románticas sobre el proceso de la evolución cósmica encontraron fácilmente su expresión en este lenguaje. El Uno primitivo engendra la Dualidad, fórmula de la ley de polaridad que rige todo proceso natural. Geométricamente, el círculo y la elipse corresponde a al Uno y al Dos, y la elipse tiende a reunir en uno solo sus dos focos para reintegrar el círculo primitivo.

Apoyándose esta interpretación de la Trinidad y de la Elipse, y al mismo tiempo en los guarismos tradicionalmente atribuidos por el ocultismo a los diversos seres -cinco a la planta, siete al animal, nueve al hombre, etc.—, J. J. Wagner (en su Filosofía matemática), y Wilhelm Butte (en su Aritmética de la vida humana) se esforzaron por deducir las relaciones que regulan a la vez las estaciones, las grandes eras astrales, el crecimiento de los vegetales, la multiplicación de las especies animales, la estructuras de las flores, la gama de los colores y de los sonidos. En todas partes se encontraban períodos análogos, y la estructura del universo entero se concibió como algo esencialmente rítmico. De ello se dedujeron concordancias entre los diversos órdenes de sensaciones, correspondencias entre las artes, y un Novalis no fue el último en asimilar las formas de la música a la de la arquitectura, las leyes de los colores a las de la prosodia. Sabida es la suerte que en Baudelaire y su descendencia iba a tener esta estética de las correspondencias.

Los "panvitalistas" modernos han tratado de echar mano de esta filosofía y de encontrar en ella los elementos de una doctrina semejante a la suya, que sería, por lo tanto, una religión de la Vida, opuesta al Espíritu (considerado como una fuerza extraña y hostil al proceso sagrado de la naturaleza). Esto es violentar curiosamente el pensamiento de los románticos. Porque si los románticos hablan de una vida universal que liga todas las existencias individuales, no hay que olvidar que, para ellos, el proceso evolutivo va de una armonía original hacia una armonía recuperada, y sobre todo que el principio de la vida se asimila al espíritu; y éste, lejos de ser un intruso o un huésped de última hora, devuelve poco a poco la naturaleza a la armonía en que primitivamente estuvo con él.

Con la concepción neoplatónica del animal-universo renace la idea de un alma universal omnipresente, principio espiritual de todas las cosas, el cual son emanaciones o aspectos las almas individuales. Esta última es la fuente de donde manan a la vez la realidad espiritual el cosmos. Entre el plano trascendental de las ideas y el plano de la naturaleza no hay ya un abismo, sino un lazo común. La naturaleza se asimila a una acción inconsciente de esta alma que se hace consciente en el espíritu humano, y que es la unidad indivisible, considerada bajo su aspecto creador. Es, con relación a la naturaleza, lo que el artista con relación a su obra. "Las cosas están en Dios como pensamientos que Él piensa. . . Reflexionemos sobre nosotros mismos y veremos que es así", decía ya un pensador anónimo del Renacimiento. El universo es otra manera de ser de la unidad, que, en vez de concentrarse en sí misma, se manifiesta y se desarrolla.

Para la mayor parte de los pensadores fue difícil escapar a la tentación panteísta, o cuando menos hacer inteligible la diferencia que quisieran establecer entre su pensamiento y el panteísmo. No se cansan de repetir que, si Dios está en todo, es al mismo tiempo el único ser verdadero no como algo exterior al universo (presente en Él, desde luego), sino como su principio de vida, su centro, su alma. Indudablemente, Dios no puede renunciar a manifestarse y a conocerse a sí mismo en las cosas; pero no por ello hay una identidad entre Todo cósmico y Dios.

¿Cuál es el puesto del hombre en este universo? Como todas las creaturas, el hombre es el símbolo, la imagen del Todo. Pero ocupa en él un lugar privilegiado. La gran analogía que rige la organización interna de la naturaleza hace del hombre, según la tradición ocultista, el microcosmo en que se refleja y resume el macrocosmo. Partiendo de la teoría del conocimiento, los filósofos de la naturaleza establecen el principio de que no podemos conocer sino aquello cuya analogía llevamos en nosotros mismos.

"El hombre es la punta extrema, la corona de la evolución natural; debe comprender en sí cuanto le ha precedido, como el fruto comprende todas las partes anteriores de la planta. El hombre debe representar, en pequeño, el mundo entero". Tal es la fórmula que Oken, el menos místico de nuestros pensadores, da de la preeminencia humana: el hombre se encuentra en el término de una evolución y, por consiguiente, lleva en sí toda la

multiplicidad de ésta. Pero, va en su diario de juventud, Baader había pasado con toda espontaneidad de esta dignidad del hombre, puramente biológica todavía, a una imagen poética y religiosa. El hombre, según él, no sólo "es un ser viviente en todo instante y nunca hay en él nada aislado ni separado del universo, pues todo es uno, todo vive en uno", sino que además refleja en sí mismo la totalidad de la naturaleza y en ella encuentra a Dios. La analogía que hace de cada existencia separada un símbolo del organismo total tiene su correspondencia en la analogía que hace de nuestro espíritu el símbolo completo del universo; la naturaleza entera es un audaz poema cuyo sentido, siempre el mismo, se manifiesta bajo apariencias siempre nuevas. Es una gran fábula que, en cada uno de los momentos perecederos del tiempo, se acerca a su moraleja, que una, espléndida y admirable. Dichoso el mortal a quien un presentimiento ha traído algún conocimiento de esta magna significación, y que se ha estremecido al recibirlo. Le ha sido dado contemplar lo Invisible bajo sus velos... La ley natural del hombre...lo destina a percibir la voz de Dios, que resuena en todas las naciones, a leer y descifrar los jeroglíficos divinos. El hombre mismo no puede hacer otra cosa que acto poético: adivinar, sentir y presentir en la naturaleza el gran ideal de Dios y, luego, por el acto y la palabra, imprimir en todo lo que esta en el y fuera de el su ideal íntimo, que es la copia mutilada, impura y como desfigurada del ideal divino.

El hombre, microcosmo, imagen reducida del mundo revelado, es también, según la expresión de Ennemoser, un *microtheos*; algunos de sus actos, y en particular el acto poético, son reflejo de la acción divina. En este sentido puede haber una justificación de la existencia separada, que originalmente es un malo. Steffens iluminó este importante momento dialéctico en perfecta lucidez:

El misterio de la naturaleza...está expresado en su totalidad en la forma humana. El hombre ha sido producido desde el fondo más remoto pasado del planeta; lleva en sí, como su destino propio, todo el destino del planeta, y junto con este, el destino del universo infinito...La historia entera del mundo dormita en cada uno de nosotros.

Tal es el orden natural de sucesión de los fenómenos y de las especies, en cuyo vértice el organismo físico del hombre, su forma misma, representa el punto de perfección en que culmina al proceso evolutivo. Pero, por otra parte, el mismo mundo exterior es un aspecto de nuestro ser interior. Ese gran diálogo del Todo consigo mismo, que se desarrolla en cada uno de nosotros de una manera particular y definida, este es el verdadero misterio.

El espíritu del hombre, criatura separada, es el espejo más puro del universo y del Alma Universal. Más aún, esta Alma no puede llegar a la conciencia y conocerse a sí misma sino en su imagen, que es el alma humana; pero no hay (y aquí interviene la ética religiosa propia de Steffens) en el alma tal cual es, inculta y abandonada, sino únicamente en el hombre que ha sabido llegar a ser lo que ya es. Lo que debemos hacer es habituar nuestro oído para percibir el diálogo interior del Todo consigo mismo, alcanzar en nosotros mismos las regiones inconscientes, que son las de la semejanza divina.

De esta manera se justifica la existencia individual, que antes parecía condenada por esta mística de la unidad. Sin el hombre, sin su manifestación propia en el hombre, el Espíritu, dicen Schelling y sus amigos, no podría ser consciente de sí mismo: en efecto, no puede manifestarse y verse sino en aquello que es su imagen. Sólo que el hombre ha perdido su pureza de imagen divina: en su caída ha arrastrado a la naturaleza entera, y ésta, para su mirada enturbiada, no es ya el claro discurso simbólico de los orígenes. Pero si Dios ha creado el universo, manifestación suya, quiere que, en el término de la evolución, regrese a Él este universo; y, para que el retorno sea posible, es preciso que el hombre vuelva a ser "lo que ya es". Al salvarse de sí mismo, será el agente de la reintegración de todas las cosas, el redentor de la Naturaleza.

Gracias a este lugar otorgado al hombre y gracias a esta esperanza de un retorno a la armonía primitiva, Baader, Schelling y otros pensadores dieron a las concepciones "vitalistas" de Herder una orientación teocéntrica que se modificó profundamente. Mientras que para Herder el flujo de la evolución era eterno, infinito, y la naturaleza (dentro de la cual comprendía la historia) era la única manifestación divina, los románticos, inspirándose en Hamann y en los mitos ocultistas, restituyen al hombre, con tal de que sepa conquistarlos, unos poderes soberanos.

Este extraño destino del hombre que podría redimir a la naturaleza y conducir a buen término su evolución, no es, sin embargo, la expresión de un "orgullo de la criatura" que se confiere a sí misma la dignidad suprema. No hay que olvidar que la historia del mundo empezó con una edad de oro, en que el hombre dispuso de poderes mágicos muchos más vastos, y que la caída fue obra del hombre mismo. Tal es la significación de uno de los mitos más

singulares y más comúnmente admitidos entre los románticos: el del andrógino. Baader fue el primero que volvió a este mito, que se encuentra, bajo diferentes formas, en Filón el Judío, en Escoto Erígena y en Boehme. Según él, el hombre, inicialmente criatura sin sexo, quiso procrear sin Dios y "se imaginó" en la naturaleza animal. Dios, entonces, creó a Eva para impedir que el hombre cayese al nivel de las bestias.

Antes de la caída, el hombre se reproducía por ramificación, como un árbol, y la diferencia de los sexos es una enfermedad de desarrollo, inherente a la condición de los individuos mortales.

La desobediencia de la criatura dio origen al Tiempo, el cual la tiene ahora prisionera, y junto con ella a la naturaleza toda. ¿Qué medios se le han dado, entonces, para que se atreva a tener la esperanza de redimirse, de liberarse del tiempo y abolirlo?

Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle aún sus orígenes; es preciso que redescubra, en la naturaleza misma, todo aquello que, oscuramente, despierta en el fondo de su alma la emoción de una semejanza sagrada; es preciso que se apodere de estos gérmenes adormecidos y que los cultive.

Y entre ellos, no son los menos preciosos aquellos cuya presencia misteriosa nos revela el sueño. Porque nuestra aparente lucidez actual es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no nos es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M.H. *"Natural Supernaturalism"*. New York: Norton & Co,
ABRAMS, M. H. *"The mirror and the lamp"*. Oxford Univ. Press.1971
BAKER, C. *The echoing green: romanticism, modernism and the phenomena of transference in poetry*. Princeton Univ. Press, 1984
BEGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. De esta obra resumimos el capítulo "la unidad cósmica". Editorial Fondo de Cultura económica, México, 1992.
BOURA, M. *The Romantic Imagination*. Oxford Univ. Press, 1969.
BUTLER, M. *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its backround 1760-1830*. Oxford Univ. Press, 1981
FOAKES, R.A. *Romantic Criticism 1800-1850*.London: Arnold, 1972.
GIES, D. *"Imágenes y la Imaginación Románticas"* incluido en *Romanticismo*. Atti del II Congreso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Università di Genova. 1982. pp. 49-59
GRANT, A. *A Preface to Coleridge*. Longman, 1973
GRELLET, F/VALENTIN, M.H. *An Introduction to English Literature*. Hachette, 1984
HAUSER, Arnold. *Historia Social de la literatura y del arte*. Barcelona: Editorial Labor. 1983.
JOHNSTON, K. R.(ed.) *Romantic Revolutions. Criticism & Theory* Indiana University Press, 1990.
Colección de ensayos de Geoffrey Hartman, Andrzej Warminski, Cynthia Chase, Gary Kelly, etc.
MILFORD, A.S. *The Oxford Book of English Romantic Verse*. OUP
POULLAIN, C. *"Romanticismo de Acción y Romanticismo de Evasión"* Iris, 2. 1981. pp. 163-202.
RAY, W. *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford, Basil Blackwell, 1984.
SEBOLD, R. *Trayectoria del Romanticismo Español*. Barcelona: Crítica, 1989.
WILLEY, B. *Nineteenth Century Studies*. Penguin, 1964

El Londres romántico: Arte, Nación y Ciudad
William Cowper 'The Task' (1784) Book III. Lines 826-48;
William Blake 'London' (1794)
William Wordsworth 'The Reverie of Poor Susan' (1797)
Lord Byron *Don Juan* (1822) Canto X. Verses 82-83.

Arte, Nación y Ciudad

Además de prestar atención al contexto histórico-político de la época –la Revolución Francesa, las Guerras napoleónicas y de su repercusión en Europa- resulta fundamental ahondar en la vinculación que se estableció entre el discurso político y el discurso literario, ambos como integrantes del discurso ideológico, entendiendo por éste no sólo la disciplina filosófica que surgió en el siglo XVIII y que tenía por objeto el estudio de las ideas y de las sensaciones, sino también el “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.”(DRAE). La ideología cumple básicamente dos funciones: una social, que unifica a la comunidad y otra individual, que orienta los modos de actuación de los integrantes de la comunidad. Ambas funciones legitiman la autoridad, siendo la relación con la autoridad la que otorga a la ideología su significado político (Apter 1964: 15-46). Es precisamente durante este siglo cuando el nacimiento del nacionalismo se manifiesta en la literatura nacional que incardina una poética de la territorialidad a través de la cual, los poemas, los himnos nacionales, las novelas y otras manifestaciones literarias se consagran a ensalzar la geografía con el propósito de ser reconocidas como fuentes hegemónicas de la cultura nacional en proceso de construcción.

Aunque los intelectuales alcanzaron su punto culmen durante los siglos XVIII y especialmente el siglo XIX, su existencia se remonta a épocas anteriores. Por ejemplo, en la antigüedad se rendía honores a los poetas a los que se consideraba como videntes, profetas, intérpretes de mitos y portadores de gloria. Entre las antiguas comunidades germanas surgió un tipo de poesía clasista por oposición a la poesía comunal que no sólo se consideró propiedad exclusiva de la clase privilegiada, cerrada a influjos externos, sino que contribuyó a la creación de poetas profesionales al servicio de la elite dominante (Hauser 1988a: 148, 202-05).

Según Ángel Rama, durante el siglo XVI el núcleo de toda ciudad virreinal estaba invadido por una “ciudad letrada” que constituía el “anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes”, es decir, una legión de eclesiásticos, administradores, educadores, escritores e intelectuales (Rama 1984: 25).

Grosso modo se puede afirmar que las ciudades se hallaban subdivididas en una ciudad letrada compuesta por un elenco de intelectuales y en una ciudad real que abarcaba al resto de la población; ello se debió al abismo existente entre los que controlaban y usaban correctamente la palabra escrita que convirtió a la ciudad letrada en una “ciudad escrituraria” y los que sólo manejaban la palabra hablada, el grueso de los habitantes (Hauser 1988a: 41).

Un caso ilustrativo de la simbiosis entre literatura y política fue la Inglaterra del siglo XVIII. Si antes de la Revolución Gloriosa, los escritores encontraron amparo en la Corte, después de la Revolución Gloriosa fueron los partidos políticos y los gobiernos dependientes de la opinión pública quienes actuaron como protectores culturales. Durante la monarquía (1689-1714) de Guillermo III (1650-1702) y la reina Ana I (1665-1714) el poder osciló entre los *Tories* y los *Whigs* quienes se vieron envueltos en una lucha por la supremacía política en la que no se escatimaron medios como la propaganda a través de la literatura. Los escritores se vieron empujados a ello por tres causas: por la inminente desaparición del mecenazgo, por la ausencia de un público numeroso que asegurara la venta de libros y por la carencia de una fuente de ingresos sólida. Jonathan Swift (1667-1745) y Defoe (1659/1661?-1731) fueron panfletistas políticos y concibieron sus novelas como dardos políticos; según Arnold Hauser, *Gulliver* (1726), sátira social y *Robinson Crusoe* (1719), novela pedagógica-social en la que se cantan las virtudes de la burguesía “son, en el sentido estricto de la palabra, propaganda política y casi nada más que propaganda” (Hauser 1988b: 204). En palabras del poeta romántico P. B. Shelley, los poetas son “the unacknowledged legislators of the world” (Shelley 2006: 74, 75).

Este solapamiento entre la cultura y la política no hace sino alumbrar las palabras de Foucault sobre la idea de que el poder y el saber “se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder” (Foucault 1996: 34). En *Las reglas del arte* (1992), Pierre Bourdieu ilustra a la perfección este argumento al mostrar la situación de los escritores franceses durante la segunda mitad del siglo XIX así como la evolución del término “intelectual”.

Se debe a los intelectuales la creación de una imagen de la nación como proyección idealizada de un conjunto de rasgos cuyo fin era también marginar la cultura foránea (francesa) mediante la promulgación de estereotipos para lograr la identificación del pueblo con las cualidades de una particularidad nacional marcada también por la recuperación de los héroes del pasado que se convierten en prototipos de una identidad inglesa construida sobre cinco rasgos esenciales: la inocencia, la honestidad, la franqueza, la independencia moral y la sinceridad, como puede verse por ejemplo en las obras de Walter Scott. El canon servía como filtro de las identidades auténticamente nacionales, proyectaba y codificaba un imaginario compartido por la nación que definía a los sujetos nacionales en el marco del presente y del futuro y en relación al pasado (M. Zavala 1993: 27-76). Los relatos nacionales giraron en torno a tres objetivos primordiales: conferir autoridad cultural, proporcionar un sentido de continuidad entre el pasado y el presente a través de modelos narrativos teleológicos y legitimar los contenidos ideológicos propios del poder estatal (Hutcheon 2006: 235-36).

En el primer capítulo de la obra *Masters of the English Novel: a Study of Principles and Personalities* (1909), titulado “Fiction and the Novel”, Richard Burton (1861-1940), declara que durante el siglo XVIII la novela emergió gracias al desarrollo de un sentido profundo del valor del individuo en relación con su entorno, motivado fundamentalmente por tres factores: los cafés, el nacimiento de la prensa y los teatros, a los que cabe añadir un factor de importancia secundaria, la influencia creciente de la mujer en la sociedad, como consumidora de novelas, como escritora y como baluarte de la familia. Todos ellos fueron esenciales, como señala también Ian Watt (1957) en el cultivo de las relaciones sociales, estrechando los vínculos entre los

individuos y favoreciendo la consolidación de la comunidad, coordenadas que se trasladaron al mapa de la novela. La novela constituyó una democratización frente a este orden antiguo y aristocrático que se centraba en personajes excepcionales como reyes, héroes o abstracciones alegóricas.

El nacionalismo repercutió notablemente en la literatura romántica, pero particularmente en la prosa como fenómeno de masas; en realidad, la construcción de la imagen de la nación como entidad global sirvió para satisfacer los intereses no de toda la sociedad británica sino de la clase media que aspiraba a liderar la sociedad. (Trumpener 1997: 165-68). La historia se ve reforzada en el cumplimiento de su misión nacional por la geografía o la naturaleza que despiertan un sentido de pertenencia e identidad, de unificación, de autenticidad y de autonomía (Smith 1986: 180-200).

Los enclaves visitados por los personajes literarios de las novelas, o retratados en los poemas, son un buen recordatorio de la nación como red de espacios inter-conexionados, símbolos a su vez del enlace entre las conciencias nacionales de los integrantes de la totalidad comunal, de la que el viajero es un valioso representante.

En *Atlas of the European Novel*, Franco Moretti trata de demostrar hasta qué grado la geografía determina la estructura narrativa de las novelas europeas y de cómo la selección de ciertas áreas conlleva la exclusión de otras, alumbrando la lógica interna de la narrativa que es a su vez la lógica de pensamiento del momento histórico concreto. La línea recta entre la novela y la geografía no es otra cosa que la concatenación entre la novela con la nación y viceversa.

En *Culture and Imperialism* Edward Said explica como los géneros literarios en general y la novela en particular, en calidad de artefacto cultural específico de la burguesía, se convirtió en un espejo del Imperialismo cuyo núcleo era Inglaterra y cuya periferia estaba conformada por las colonias. El Imperio y la cultura asociada con él se encargaron de enfatizar tanto la supremacía de la geografía como la ideología sobre el control de los territorios.

WILLIAM COWPER (1731–1800)



Crazy Kate, ilustración del poema *La tarea* por Henry Fuseli (1806-1807).

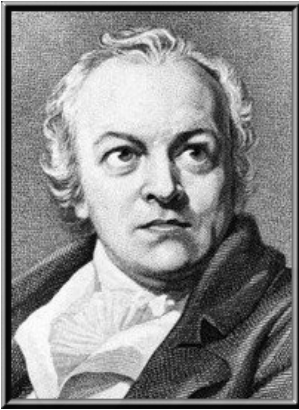
Cowper sufrió períodos de severa depresión, temores y dudas y encontró refugio en un ferviente Cristianismo evangélico, fuente de sus muchos himnos religiosos. Su último poema fue el melancólico *The Castaway* (El naufrago). Algunos de los poemas como *La tarea* (1784) afirman que “God made the country, and man made the town” (Dios hizo el campo y los hombres la ciudad), y exaltan la superioridad del campo sobre la ciudad típica del romanticismo. Obras completas en: <http://www.ccel.org/c/cowper/works/home.html> <http://www.gutenberg.org/browse/authors/c#a1270>

‘The Task’ (1784). Book III. Lines 826–48

[...] 'Tis the cruel gripe
That lean hard-handed poverty inflicts,
The hope of better things, the chance to win,
The wish to shine, the thirst to be amused,
That at the sound of Winter's hoary wing,
Unpeople all our counties, of such herds
Of fluttering, loitering, cringing, begging, loose
And wanton vagrants, as make London, vast
And boundless as it is, a crowded coop.
Oh thou resort and mart of all the earth,
Checquer'd with all complexions of mankind,
And spotted with all crimes; in whom I see
Much that I love, and more that I admire,
And all that I abhor; thou freckled fair
That pleases and yet shocks me, I can laugh
And I can weep, can hope, and can despond,
Feel wrath and pity, when I think on thee!

[...] Es la cruel gripe
Que inflinge la pobreza de enjutas manos endurecidas,
La esperanza de mejores cosas, la oportunidad de ganar,
El deseo de brillar, la sed de diversión,
Que frente al sonido del vetusto viento invernal,
Despueblan todas nuestras otras comunidades, de rebaños
revoltosos, merodeantes, rastreros, mendicantes, disolutos,
licenciosos vagabundos, que pueblan Londres, grande
E infinito como es, gallinero abarrotado.
¡Oh tú centro y mercado de toda la tierra,
accidentado con todo tipo de caracteres humanos,
Y manchado con todos los delitos, donde veo
Mucho que me encanta, y que admiro,
Y todo lo que aborrezco; moteada feria
Que me agrada y, sin embargo, me impacta, puedo reír
Y puedo llorar, esperar y abatirme,
Sentir ira y compasión, cuando pienso en ti!

WILLIAM BLAKE (1757–1827)



16-21 Broad Street, 1854; currently 48-58 Broadwick Street (Francis Sheppard, Survey of London, vol. 31, 2: 216).

Poeta, pintor, grabador y místico que nació en Broad Street, Golden Square, Londres, en una familia de *dissenters* de clase media nueva (su padre era calcetero). Desde una edad temprana Blake tuvo visiones. Sus padres alentaron su pasión por el dibujo y el grabado que le llevaba a copiar los grabados de las tumbas de los reyes y reinas en la Abadía de Westminster. La abadía de Westminster tenía a finales del XVIII un aspecto completamente distinto al actual, estaba adornada con armaduras, efigies funerales pintadas y trabajos de cera multicolor.

En 1779, a los 21 años, Blake pasó a ser estudiante de la Royal Academy en Old Somerset House (<http://www.britannia.com/history/londonhistory/oldsomhs.html>) A pesar de que su educación allí no requería ningún pago por su parte, tuvo que conseguir sus propios materiales de trabajo durante los seis años de aprendizaje. Allí se rebeló contra lo que consideraba como el estilo inacabado de pintores de moda como Rubens, defendido por Joshua Reynolds, primer presidente de la escuela.



Canaletto Old Somerset House



Blake conoció a algunos de los principales filósofos, artistas e intelectuales de su época, como el pintor John Henry Fuseli y la escritora y feminista Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, al padre de esta, el filósofo William Godwin, así como a Thomas Paine, que al igual que otros intelectuales tenía puestas grandes esperanzas en las revoluciones francesa y norteamericana. Mary Wollstonecraft llegó a ser una amistad íntima, compartían visiones similares sobre la igualdad de sexos y Blake ilustró su *Original Stories from Real Life* (1788).

Las opiniones de Blake sobre la opresión y la restricción de libertades se extendían a la Iglesia. Blake se consideraba un seguidor de la filosofía unitaria, y también manifestó ser 'jefe elegido' de la *Ancient Druid Order*. Sus creencias espirituales se evidencian en sus poemas como *Cantos de Inocencia* y *Cantos de experiencia* donde exalta la inocencia de la niñez y la represión de la vida adulta. Su poesía posterior desarrolla la idea de que la verdadera inocencia resulta imposible sin la experiencia, transformada por la fuerza creativa de la imaginación humana.

(2002). *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza editorial.

(1987). *Canciones de inocencia y de experiencia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bentley Jr., G. E. (2001). *The Stranger From Paradise: A Biography of William Blake*. Yale University

Blake: *An Illustrated Quarterly Newsletter*: <http://www.rochester.edu/college/eng/blake/>

William Blake Archive: <http://www.blakearchive.org/blake/>

'London', from *Songs of Experience* (1794)

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.
In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice; in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear
How the Chimney-sweepers cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls
But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots curse
Blasts the new-born Infants tear
And blights with plagues the Marriage hearse.

Vago por cada calle trazada,
Cerca de donde fluye el Támesis
Y en cada rostro que encuentro noto
Marcas de debilidad, de aflicción.
En el grito de cada hombre,
En el lloro de miedo de los niños,
En cada voz, en cada prohibición,
Oigo los grillos y esposas de la mente
Cómo lloran los deshollinadores
Horrorizados por la Iglesia ennegrecida
Y suspiran los desventurados soldados
Oigo correr sangre en las paredes del Palacio
Pero sobre todo en las calles a medianoche
Cómo la maldición de las jóvenes ramera malogra la
lágrima del recién nacido.
E infesta con plaga el coche fúnebre del Matrimonio.

El profeta Isaías fue el primero que identificó la corrupta Jerusalem con la figura de la prostituta:

“¿Cómo te has convertido en ramera, oh ciudad fiel? Llena estuvo de justicia, en ella habitó la equidad; pero ahora, los homicidas. Tu plata se ha convertido en escorias, tu vino está mezclado con agua. Tus príncipes, prevaricadores y compañeros de ladrones; todos aman el soborno, y van tras las recompensas; no hacen justicia al huérfano, ni llega a ellos la causa de la viuda” (Isaías 1:21-23).

"How the faithful city has become a harlot, she that was full of justice! Righteousness lodged in her, but now murderers. Your silver has become dross, your wine mixed with water. Your princes are rebels and companions of thieves. Every one loves a bribe and runs after gifts. They do not defend the fatherless, and the widows cause does not come to them." (Isaiah 1:21-23)



William Hogarth

A Harlot's Progress, plate 3, April 1733

Etching with engraving on paper

320 x 380 mm

Courtesy Andrew Edmunds, London

Tate Gallery:

http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/hogarth/modern_morals/harlotsprogress.shtm

La nación y la topografía, con sus ciudades y paisajes, se feminizan y masculinizan dependiendo del propósito al que se apela. Mientras las mujeres se encargan de la reproducción biológica, los hombres son los responsables de proteger y vengar a la nación. Esta imaginería erótica de la nación se forja fundamentalmente a través de dos procedimientos: metáforas e imágenes de la gloria nacional y del esfuerzo heroico masculino y metáforas de la agresión a las partes físicas y simbólicas de la nación como violaciones, invasiones o guerras, demostrando que los espacios femeninos “colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas” (Bhabha 2002: 21) reflejan la vulnerabilidad de la nación.

Para justificar la potestad de ciertas clases de seres sobre otros, Aristóteles recurre a la división del alma en una parte racional y otra irracional y al modo natural y lógico en el que la primera dirige a la segunda. En paralelo, esta estructura jerárquica determina la entrada exclusiva de los hombres en el ámbito político o *politika*, entorno de realización suprema de la masculinidad mientras que la inferioridad de la mujer en función de su divergencia sexual y natural la confina al ámbito doméstico, *oikonomika* y la cataloga como absolutamente dependiente del varón. Éste por tanto al ser dueño de la casa y ciudadano de la *polis* se convierte en un ser humano por excelencia mientras que la mujer es un ser humano inferior y por ello, deficiente, incompleto y sujeto a la obediencia de las normas (Lange 2003: 1-16; Spelman 2003: 17-30)

WILLIAM WORDSWORTH (1770–1850)



El prefacio de *Baladas líricas* (1798), colección de poemas que compuso junto con Samuel Taylor Coleridge, influyó de modo determinante en el paisaje literario de su época y constituye una especie de manifiesto romántico, suscribiendo la cercanía espiritual entre el hombre y la naturaleza y una gran sensualidad alejada de la razón fría ilustrada. Su poesía se ambienta en el paisaje rural de los lagos ingleses, es también “recollection in tranquillity”, literalmente, “recuerdo en la quietud” de experiencias personales vividas en la naturaleza que enriquecen al que vive constreñido por la realidad de la metrópoli industrial al evocar pasiones y emociones a través del **recuerdo**.

Wordsworth fue poeta laureado desde 1843. Vivió en Paris y el ambiente parisino lo llevó a abrazar los ideales anarquistas y libertarios de tantos pensadores rebeldes y revolucionarios de la época.

VV. AA. *Poetas románticos ingleses: Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*. Editorial Planeta, 1989.

Reul, Paul de. *William Wordsworth*. Estudio y antología (bilingüe). Traducción de Santiago González Corugedo. Ediciones Júcar. Col. Los Poetas n.º 32. Barcelona, 1982.

http://www.english-lakes.com/william_wordsworth.html

<http://www.poetsgraves.co.uk/wordsworth.htm>

<http://www.wordsworth.org.uk/>

‘The Reverie of Poor Susan’/ El sueño de la pobre Susan (1797)

At the corner of Wood Street, when daylight appears,
Hangs a Thrush that sings loud, it has sung for three years:
Poor Susan has passed by the spot, and has heard
In the silence of morning the song of the Bird.
'Tis a note of enchantment; what ails her? She sees
A mountain ascending, a vision of trees;
Bright volumes of vapour through Lothbury glide,
And a river flows on through the vale of Cheapside.
Green pastures she views in the midst of the dale,
Down which she so often has tripped with her pail;
And a single small cottage, a nest like a dove's,
The one only dwelling on earth that she loves.
She looks, and her heart is in heaven: but they fade,
The mist and the river, the hill and the shade:
The stream will not flow, and the hill will not rise,
And the colours have all passed away from her eyes!

En la esquina de la calle Wood, cuando se asoma la luz del día,
Planea un tordo que canta en voz alta, que ha cantado durante tres años:
La pobre Susan ha pasado por el sitio, y la ha oído
En el silencio de la mañana, el canto del Ave.
¿Es un toque de hechizo; lo que le apena? Ve
Una montaña que asciende, una visión de árboles;
Cantidades de brillante vapor se deslizan por Lothbury,
Y un río fluye por el valle de Cheapside.
Verdes pastos ve en medio del valle,
Por el que tantas veces ha tropezado con su cubo;
Y una pequeña casa rústica, un nido como de paloma,
La única morada de la tierra que ama.
Mira, y su corazón está en el cielo, pero se desvanecen,
La niebla y el río, la colina y la sombra:
El arroyo no fluye, y la colina no asciende,
Y los colores mueren ante sus ojos



Cheapside (calle del mercado en el Londres medieval) aparece, además de en este poema, en varias obras literarias. Entre ellas: La obra dramática de Thomas Middleton's *A Chaste Maid in Cheapside/Una doncella casta de Cheapside* (1613), En *Pride & Prejudice* (1813) de Jane Austen, donde en el capítulo 8 se comenta la dudosa reputación de las gentes de la calle.

GEORGE GORDON, LORD BYRON (1788–1824)



Thomas Phillips *George Gordon Byron* (1813)

Lord Byron. (2007). *Poemas escogidos*. Madrid: Visor libros

- - -. (1994). *Don Juan*. Tomos I y II. Madrid: Ediciones Cátedra.

Nicolson, Harold (2007). *Byron, el último viaje*. Madrid: Editorial Siruela.

Villena, Luis Antonio de (1995). *El burdel de Lord Byron*. Barcelona: Editorial Planeta.

Byron influyó en los autores románticos sobre todo por sus antihéroes, personajes que presentan gran talento y pasión pero aversión por la sociedad y las instituciones, rebeldía y comportamientos autodestructivos, frecuentemente ligados a la frustración por un amor imposible debido a los límites impuestos por la sociedad. Suelen tener un pasado oscuro y vivir en ocasional exilio.

El personaje del libertino seductor fue creado por Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla*, y ha servido de inspiración para autores y artistas como Antonio de Zamora, Molière (*Don Juan*, 1665); Samuel Richardson, (el libertino Lovelace en *Clarisa Harlowe*), Mozart, (la ópera *Don Giovanni*, 1787); Choderlos de Laclos, (el vizconde de Valmont en *Las amistades peligrosas*, 1782), José de Espronceda (Don Félix de Montemar en el *El estudiante de Salamanca*, 1840), José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1844), Alejandro Dumas, Azorín (*Don Juan*), etc.

Don Juan (1822). Canto X. Verses 82–83

A mighty mass of brick, and smoke, and shipping,
 Dirty and dusky, but as wide as eye
 Could reach, with here and there a sail just skipping
 In sight, then lost amidst the forestry
 Of masts; a wilderness of steeples peeping
 On tiptoe through their sea-coal canopy;
 A huge, dun cupola, like a foolscap crown
 On a fool's head—and there is London Town!
 But Juan saw not this: each wreath of smoke
 Appear'd to him but as the magic vapour
 Of some alchymic furnace, from whence broke
 The wealth of worlds (a wealth of tax and paper):

The gloomy clouds, which o'er it as a yoke
 Are bow'd, and put the sun out like a taper,
 Were nothing but the natural atmosphere,
 Extremely wholesome, though but rarely clear.

Una poderosa masa de ladrillo, humo y barcos,
 Sucio y oscuro, pero tan amplio como alcanza el ojo,
 con velas brincando aquí y allá
 A la vista, y luego perdido en medio del bosque
 De mástiles, un desierto de campanarios asomándose

De puntillas a través del dosel de un mar de carbón;
 Una enorme cúpula de color pardo, como un octavo de
 papel
 Sobre la cabeza de un tonto-y ahí está la ciudad de
 Londres!
 Pero Juan no vio nada de todo esto: cada bocanada de
 humo

le parecieron vapores mágicos



De alguna caldera de alquimia, de la que surgía
 La riqueza del mundo (una gran cantidad de impuestos y
 papel):
 La nubes sombrías doblegadas que lo emplazaban como un
 yugo y que apagaban el sol cual candela,
 no eran nada sino el ambiente habitual,
 extremadamente saludable, aunque rara vez despejado.

And hew out a huge mountain of pathos/ As Philip's son proposed to do with Athos.
 (Lord Byron, Don Juan, xii. 86)

Obras citadas

- Apter, David, ed. *Ideology and Discontent*. Canada: MacMillan, 1964.
- Bhabha, Homi K. "Diseminación, el tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna". *Naciones literarias*. Ed. Dolores Romero López. Traducción de Asunción López-Varela. Barcelona: Anthropos, 2006. 69-112.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Labor, 1988a.
- . *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 2. Barcelona: Editorial Labor, 1988b.
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés, eds. "Repensar el modelo nacional". *Naciones literarias*. Ed. Dolores Romero López. Traducción de Asunción López-Varela. Barcelona: Anthropos, 2006. 231-304
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.
- Lange, Lyndia. "Woman is not a Rational Animal: On Aristotle's Biology of Reproduction". *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*. Ed. Sandra G. Harding y Merrill B. Hintikka. Netherlands: Springer, 2003. 1-16.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. UK: Verso, 1999.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- Smith, Anthony D. *The Ethnic Origin of Nations*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Spelman, Elizabeth V. "Aristotle and the Politicization of the Soul". *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*. Ed. Sandra G. Harding y Merrill B. Hintikka. Netherlands: Springer, 2003. 17-30.
- Trumpener, Katie. *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*. New Jersey: Princeton University Press, 1997
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957
- El libro completo en <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=57955594>
- Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". *Breve historia feminista de la literatura española*. Vol. 1. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Ed. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1993. 27-76.