



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

EL SIGLO XIX

LITERATURA ROMANTICA

VOLUMEN 6

Lectulandia

Esta Historia de la Literatura Universal pretende acercarnos a las diversas producciones literarias mediante una exposición clara pero rigurosa de sus correspondientes tradiciones. Habiendo optado por el estudio a través de las literaturas nacionales, al lector se le ofrece, al tiempo que mayor amenidad y variedad, una estructuración más acorde con los criterios de divulgación que presiden la obra. No se olvida, por otra parte, agrupar las diferentes tendencias como, menos aún, insertarlas decididamente en su determinante marco histórico.

El idealismo individualista que había comenzado a expresarse en la Literatura del siglo XVIII eclosionó en la primera mitad del XIX en el posiblemente primer movimiento literario con conciencia de tal: el Romanticismo. Muchos tópicos quedan aún por desterrar sobre este período, especialmente idealizado tanto por su propia naturaleza como, sobre todo, por informar aún, querámoslo o no, nuestra misma sociedad y la idea que en ella nos hacemos de la Cultura. Con el Romanticismo, el Arte —todo Arte— será Verdad, y la carencia de toda norma y medida la única regla a seguir, en un decidido avance de los presupuestos de la Literatura de nuestro siglo XX.

Lectulandia

Eduardo Iáñez

El siglo XIX: Literatura romántica

Historia de la literatura universal - 6

ePub r1.0

jaleareal 14.05.16

Título original: *El siglo XIX: Literatura romántica*

Eduardo Iáñez, 1991

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A mis Compañeros y Alumnos durante el
Curso 90-91 en el I.F.P. «Murgi» de
El Ejido (Almería)

El siglo XIX: Romanticismo

Introducción a la literatura romántica

El Romanticismo ha sido uno de los períodos culturales cuyas producciones literarias han despertado en los últimos tiempos mayor interés por parte de los críticos e historiadores de la literatura, sin que por ello exista todavía un pleno acuerdo sobre su verdadero origen y desarrollo; sí podemos afirmar que la ideología romántica informa la práctica totalidad de la literatura actual, hasta el punto de que nuestros gustos lectores —es más: nuestra propia idea de la Literatura— hayan quedado determinados en buena parte, querámoslo o no, por el idealismo individualista e irracionalista característico del Romanticismo: el ideal del Artista y del Arte como compromiso entre Revolución, Moral y Estética había comenzado a fraguarse ya a finales del siglo XVIII, tanto a raíz del sentimentalismo inglés y francés como, sobre todo, debido a la extraña revuelta entre Clasicismo y Romanticismo en el «Sturm und Drang» alemán. El origen del Romanticismo se halla, por tanto, en una amalgama ideológica cuyas raíces podemos localizar en el siglo XVIII —un siglo, en consecuencia, menos racionalista de lo que cabría suponer—; por otro lado, tal amalgama, junto a la desigual incorporación de los países europeos al nuevo movimiento romántico, posibilitó su diversidad de acuerdo con las distintas culturas europeas. Esto quiere decir que, además de resultar difícil determinar el origen del Romanticismo en base a su configuración ideológica, también lo es por su peculiar implantación en los diferentes países: así pues, podríamos hablar de diversos «Romanticismos» cuya validez quedaría confirmada, paradójicamente, por configurarse cada uno de ellos como excepción a la «regla» romántica —que en realidad nunca llegó a proclamarse y cuya existencia en todo momento fue negada por los autores románticos—. Al hacer su ley de la libertad, de la carencia de sujeción a norma alguna, el Romanticismo se convirtió en el primer movimiento literario con conciencia de tal, representando en algunos países —aunque no en todos, y menos aún en los más estrictamente «románticos»— una auténtica ruptura con los modelos precedentes y, en todos los casos, la primera formulación válida de la mentalidad contemporánea occidental. Desde el Romanticismo, la intuición, la sensibilidad y la espiritualidad se han convertido en el terreno abonado para la producción literaria y, de este modo, la cultura contemporánea ha abandonado la tendencia racionalista por la que se había guiado desde el siglo XV, retornando, por el contrario, a posiciones irracionalistas conectadas con el medievalismo en el que con tanta frecuencia habría de inspirarse el Romanticismo.

El irracionalismo idealista, en tanto que configurador de la nueva ideología,

decidió al hombre romántico a desconfiar de cualquier forma de pensamiento absoluto; los intelectuales se convirtieron de este modo en pensadores escépticos y descreídos en extremo, y la desconfianza racionalista —típica del XVIII— degeneró, en manos de los románticos, en una actitud tal de inseguridad que se llegó a negar toda realidad fuera del propio «yo» o de las impresiones que «lo otro» —el mundo exterior— produjeran en el sujeto: la consecuencia última de tal pensamiento fue un subjetivismo tan extremo que, con los autores románticos, podemos hablar por vez primera de la actitud de egotismo, cuando no de desquiciado exhibicionismo, característica de los artistas del siglo XX. Convencidos de que formaban una élite intelectual, una verdadera casta, los artistas románticos se convirtieron en iconoclastas por naturaleza, y su pensamiento radicalmente individualista se propagó con rapidez a otras clases sociales —preferentemente a la burguesía—, en la consideración de que el nuevo lenguaje literario, a pesar de estar basado naturalmente en las peculiaridades de cada autor, creaba la posibilidad de una comunidad universal afirmada en la sensibilidad con la que ya estaba familiarizada la burguesía desde el siglo XVIII.

El concepto de «individuo» que surgía de las necesidades expresivas del Romanticismo concuerda, a grandes rasgos, con el nuestro actual, y desde este siglo XIX se basa en formas de pensamiento claramente deudoras de la ideología burguesa: la persona, el hombre-individuo que será sujeto y objeto del arte contemporáneo, es en realidad una imagen del burgués prototípico de la nueva sociedad; si su figura surgió problemáticamente en el XVIII como resultado del enfrentamiento de las clases medias con el autoritarismo absolutista, en este siglo XIX, en pleno Romanticismo, el individuo configurará una forma de ser segura de sí misma, en ocasiones problemática socialmente pero, sobre todo, plena de conflictos espirituales: la absoluta desconfianza en todo, unida a la segura función social que los jóvenes autores creen desempeñar, empujarán finalmente a sucesivas generaciones románticas a posturas tradicionalistas y conservadoras a partir de lo que había sido el liberalismo burgués de sus antecesores; en este sentido, los románticos nos pueden parecer en ocasiones ilustrados rezagados que no hubieran llegado a tiempo a la primera revolución burguesa —la Revolución Francesa será para muchos de ellos el ideal incumplido— y que, por el contrario, debieron asistir y sufrir la Restauración monárquica: pensemos que, si la burguesía había ganado la primera batalla en el asedio al poder, casi inmediatamente su misma facción conservadora hubo de invalidar política y económicamente algunos de sus logros, por lo que, a partir del XIX, asistiremos a la progresiva conformación de la fracción intelectual como conciencia crítica de su propia clase —la cual no parece estar dispuesta a dejar participar a tal sector crítico en las tareas de gobierno—.

A principios del siglo XIX, la revuelta conservadora, unida a la extracción noble de todavía buena parte de los autores románticos, se tradujo en la recuperación del

prestigio perdido por parte de la clase aristocrática y, sobre todo, en la filiación de las nuevas generaciones románticas a determinadas formas de burguesismo; en algunos países especialmente desarrollados —es el caso de Alemania, Inglaterra y Francia—, tal burguesismo va a dar lugar a la aparición de nuevas formas de producción artística como medio de expresión de una progresivamente mayor conciencia de la función de intelectual en el seno de una sociedad conflictiva: de modo incipiente y confuso durante este período romántico, asistiremos a los primeros enfrentamientos entre el artista y la sociedad burguesa —resultado, a su vez, de la condición de «artista libre» característica del XVIII— o, a veces, al enfrentamiento entre sectores de intelectuales, cuya consecuencia más inmediata será la aparición del Realismo decimonónico no ya como técnica literaria, sino como medio para expresar una decidida toma de postura ideológica del artista frente a su sociedad. Por lo que se refiere a los autores románticos, el recelo frente a un sistema político a cuya formación —o, al menos, a su configuración ideológica— ellos mismos han contribuido, se traduce en la absoluta desconfianza para con una patria y una sociedad por las que no se sienten comprendidos; es sintomático, en este sentido, el hecho de que pocos fueran los románticos conformes con su propia situación en suelo patrio; la denominación de «emigrado» se hizo usual en todos los países europeos —e incluso en Norteamérica, como en Hispanoamérica la de «proscrito»—, puesto que raro fue el autor que no intentase superar, mediante la fuga a otras latitudes, su propia condición: mientras que los escritores nórdicos abandonaban su patria para incorporarse a formas de vida mediterráneas, los meridionales huían al norte de Europa para ponerse en contacto con fórmulas de convivencia social más avanzadas. En el caso de autores ingleses y alemanes, los cuales no se trasladaban a ciudades meridionales impelidos por razones políticas, sino simplemente anímicas, esta fuga hacia otras formas de civilización respondía a su necesidad de expresar de algún modo su rechazo de cualquier forma de vida establecida.

La más característica de las formas de fuga del mundo circundante por parte de los románticos quizá sea la histórico-literaria; sin embargo, el historicismo no es tanto una forma de evasión como, por el contrario, el resultado del compromiso con la ideología romántica, superando las formas de pensamiento racionalista bien en el espacio —con lo que aparece el tema exótico: el Mediterráneo y Oriente, sobre todo—, bien en el tiempo —con el característico retorno a la Edad Media—; en ambos casos, tal fuga suponía una mirada idealmente nostálgica al presente y al pasado —y, a través de ellos, al futuro—, así como la suspensión de las formas de pensamiento racionalista y la puesta en funcionamiento de otras en las que la espiritualidad y la sensibilidad primaban sobre el intelecto. Por ello, el afán historicista propio de los escritores románticos supuso un primer paso hacia una plena comprensión de la historia como proceso dinámico: el pasado es, para el Romanticismo, germen del futuro, y su conocimiento resulta inexcusable para la integración de la historia individual con la colectiva; de ahí su interés no por los grandes hechos históricos,

sino por la cotidianeidad del pasado, con lo cual la literatura romántica consigue plasmar algunos de los mejores cuadros de la historia occidental; del mismo modo que, desde esta perspectiva, la aparición de diversas formas de costumbrismo y de tradicionalismo literario también responde a la necesidad de analizar el presente a la luz de la vida cotidiana y, sobre todo, a la luz de la vida del pueblo, verdadero motor de la Historia.

Hasta aquí, hemos dejado de lado la cuestión de la mirada nostálgica que el Romanticismo lanza hacia cualquier realidad: en su relación tanto consigo mismo como con lo otro, el autor romántico no puede dejar de sentir la nostalgia como forma de conocimiento dinámico, puesto que enfrenta al «yo» con su propio medio a la vez que tamiza la relación entre el sujeto y el objeto: efectivamente, la nostalgia es el velo necesario, la perspectiva ideal para la consideración de cualquier realidad, puesto que el mundo no puede ser analizado sino desde el «yo» y éste impone un modo nostálgico —filosóficamente neoplatónico— de considerar la realidad; todo es susceptible de ser romantizado, como afirmara el poeta alemán Novalis, «si se da a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido y a lo finito una significación infinita». En definitiva, el idealismo irracionalista presupone una fe que desbarata desde principios del XIX buena parte de los logros del racionalismo moderno; aunque el Positivismo de la segunda mitad del XIX logre recuperarlo para la ciencia y cierta corriente filosófica, lo cierto es que el Romanticismo había puesto ya las bases del idealismo irracionalista y espiritualista que ha logrado derribar, hasta nuestros días, toda norma de comprensión del arte —el Arte como Fe será magistralmente teorizado por Kierkegaard, el crítico del Romanticismo—: si desde el Clasicismo la Verdad había sido Arte, a partir de la ideología romántica el Arte será Verdad, puesto que la belleza es verdadera —toda belleza individual, sin norma ni medida, como efectiva profesión de fe seudorreliigiosa—; aunque por medio quede el Realismo burgués decimonónico, estamos, ya decididamente, en la línea que nos lleva hacia las formulaciones del arte del siglo XX, cuando el esteticismo sea, por fin, refugio último del artista.

1. El Romanticismo: mito y realidad histórica

El Romanticismo inglés tiene una voz casi estrictamente poética, hasta el punto de confluír en el primer cuarto del siglo XIX algunas de las mejores figuras de la lírica universal. Se explica así el actual marbete conciliador de «románticos» cuando en realidad las preocupaciones literarias, sociales y políticas de estos poetas los llevaron con frecuencia a acres enfrentamientos: la historia literaria, lastrada precisamente desde este siglo XIX con grandes dosis de idealismo subjetivista, ha contribuido poderosamente a la mitificación de la vida y la muerte, la obra y la ideología del poeta romántico —especialmente de los románticos ingleses—, estereotipado en una figura semiheroica en la que se funden vitalismo, malditismo, activismo político y gruesos trazos de sensibilidad exacerbada. De esta forma, los poetas románticos ingleses ponían en práctica, de forma perfecta, la idea de la «genialidad» teóricamente esbozada en Alemania a finales del siglo XVIII por el *Sturm und Drang* y finalmente encarnada en Schiller y Goethe. Afortunadamente, la crítica y la historia literaria actuales están desmontando el aparato idealista que había contribuido a sostener esta falsa imagen del Romanticismo inglés, para afinar los rasgos distintivos entre los diversos autores y, sobre todo, para aclarar el panorama de una época cuyo monolitismo es más que dudoso. A grandes rasgos, deberíamos comenzar por una matización sobre el aspecto pretendidamente rupturista de la poesía romántica; pensemos en concreto que la «sensibilidad» de estos autores no hubo de resultar tan novedosa como hoy suponemos, pues en realidad había ido ganando terreno en la literatura europea —concretamente, en la inglesa y francesa— desde finales del siglo XVIII.

En Inglaterra, como ya dijimos (Volumen 5, *Epígrafe 1 del Capítulo 7*), la sentimentalidad encuentra campo abonado en la novela, el género moderno por antonomasia en la nueva estructura social de la Inglaterra capitalista y burguesa de mediados del siglo XVIII; en poesía, el descubrimiento de la individualidad supone la superación de la norma y su sustitución por la emotividad, pero —al menos en un primer momento, representado por Wordsworth y Coleridge— siempre sin tonos estridentes, tardíamente incorporados al Romanticismo inglés de la mano de los poetas «malditos» Byron y Shelley, en cuya vida tanto ha obrado la literaturización a

la que ellos mismos la condenaron. La característica politización de la vida nacional en este período se debe particularmente al progreso técnico y a la consiguiente modernización de las ciudades donde se configuró el perfil de la nueva clase burguesa capitalista. A esta politización de la vida nacional contribuyeron poderosamente los escritores en su enfrentamiento con las clases dominantes, ideológicamente ancladas en posturas desfasadas frente a las exigencias de la sociedad contemporánea; de forma determinante la poesía puso entonces al descubierto las contradicciones de su momento histórico, adhiriéndose a los movimientos revolucionarios —políticos y religiosos— de la Inglaterra de principios del siglo XIX: la Revolución Francesa y la Independencia de los Estados Unidos de América fueron su inspiración más notable, así como puntos de referencia para una generación que aspiraba a una toma del poder como clase capacitada para el gobierno. Este movimiento revolucionario, tintado política y religiosamente, se había iniciado ya a finales del siglo XVIII y había encontrado eco en autores como el revolucionario, profético e incomprendido William Blake; en esta línea se insertarían los primeros poemas de Wordsworth y Coleridge, como más tarde los de lord Byron, Shelley y Keats, autores emblemáticos del Romanticismo inglés. Sin embargo, la guerra entre Inglaterra y la Francia «revolucionaria», así como las medidas represivas del gobierno Pitt, confinaron a estos autores al ostracismo, cuando no al reaccionarismo: en general, este segundo momento en la producción de los poetas románticos ingleses está dominado por sentimientos de soledad e incompreensión vital, abocados ocasionalmente a la vía escapista, que han pasado a la historia literaria como característicos del Romanticismo, cuando en realidad sólo lo son de una segunda fase.

Como conclusión, podríamos afirmar que el Romanticismo inglés logró llevar a cabo una «revolución» simple y estrictamente literaria: en el corto período de unos treinta años, aproximadamente, los jóvenes autores experimentaron novedades estéticas y filosóficas, engarzadas por otro lado en los conceptos de «sensibilidad» e «individualidad» acuñados a finales del siglo XVIII (llámese exaltación pasional, primitivismo, medievalismo o experiencia subjetivada, en una línea claramente deudora del siglo anterior, aunque llevada a su plenitud y consagración por estos románticos). En definitiva, no debió de existir en Inglaterra, al igual que en otros países europeos, una conciencia de ruptura, y menos aún debió de existir esa intención, que, a lo sumo, se limitaría a lo meramente estético: la controversia entre «Clasicismo» y «Romanticismo» —fundamental en la teoría literaria alemana, de donde surge— fue ignorada en Inglaterra, un país que, sin traumas ni conflictos, había realizado su «revolución» social prácticamente un siglo antes de que Francia propusiera el lema del nuevo poder burgués.

2. Los poetas «lakistas»

La crítica literaria actual tiende a hacer desaparecer las tradicionales agrupaciones por escuelas de la poesía romántica; a pesar de ello, en la lírica inglesa de la primera mitad del siglo XIX pueden localizarse sin ninguna dificultad, si no dos tendencias poéticas, al menos sí la producción de temas y formas poéticas por parte de dos generaciones bien diferenciadas.

La primera de ellas se denomina tradicionalmente «lakista»: son los llamados «poetas de los lagos» (*lake*, en inglés), región inglesa en la cual aparecen los dos primeros genios del Romanticismo nacional, Wordsworth y Coleridge, de cuya colaboración surge *Lyrical Ballads* (1798), el poemario que sentó las bases desde las que se configuró la poesía romántica inglesa posterior. Estos dos poetas, junto a algunas figuras menores que siguieron sus pasos, están muy alejados de nuestra actual idea del poeta romántico —un mito literario en cuya construcción participaría activamente la segunda generación romántica inglesa, concretamente Byron y Shelley—. Los «lakistas» pasaron de sus iniciales ideales democratizadores, basados en los principios de la Revolución Francesa, a una decidida defensa de la política conservadora; estilísticamente responden más al equilibrio neoclásico que a las patéticas estridencias románticas; y, en cuanto a los temas, siguieron la tendencia al paisajismo descriptivo —en tanto que «estado del alma»— inaugurado por prerrománticos como Thomson o Burns.

En definitiva, la poesía romántica inglesa se configura, al menos en sus inicios, como decidida continuación —nunca, en Inglaterra, como «revolución»— de la poesía de finales del siglo XVIII: sus características son, por tanto, la verosimilitud imaginativa y cierta renovación expresiva, aunque aquilatadas siempre en la concreción, la sobriedad y la sencillez, según comprobaremos en la obra de Wordsworth y Coleridge.

a) Wordsworth

La vida de William Wordsworth (1770-1850) se cifra en pocos sucesos dignos de ser reseñados: nació en Cumberland, en la región de los lagos, donde encontró no sólo refugio vital, sino también un fértil arsenal para su propia sensibilidad poética; sin embargo, los acontecimientos más trascendentes de su vida tuvieron lugar preferentemente fuera de Inglaterra: en Francia, donde se entregó al ardor republicano y democratizador y al amor de Anette Vallon, de la que tendrá una hija; en Suiza e Italia, por donde viajó y de cuya cordillera alpina haría símbolo de su primer sentir romántico; y en Alemania, recorrida en compañía de su hermana y de Coleridge, el poeta y amigo con el que había trabado relación en el St. John's College de Cambridge, donde ambos se habían educado.

Los comienzos poéticos de Wordsworth tienen mucho que ver con la

configuración del Romanticismo en Alemania; concretamente, Wordsworth inicia su producción con *Esbozos descriptivos* (*Descriptive sketches*, 1793), una colección de poemas líricos dedicados a ofrecernos una versión subjetivada y sentimental de su viaje por los Alpes, el lugar donde los «críticos suizos» habían puesto, aún en pleno siglo XVIII, las primeras y todavía tímidas bases del idealismo poético romántico; ya desde este primer libro, la poesía de Wordsworth tenderá a una continua labor de transformación, en clave individual, de su propia experiencia de la naturaleza, proporcionándonos así un sentimiento del paisaje característicamente romántico. La insistencia sobre la función de la propia conciencia poética en la transformación de la naturaleza será a partir de entonces uno de los pilares de la poesía de Wordsworth, quien, una vez vuelto a Inglaterra, no sólo reconstruirá la experiencia del viaje a los Alpes, sino también su propio sentimiento del paisaje inglés, interpretándolo en clave idealista romántica en *Un paseo vespertino* (*An Evening Walk*), que toma como anécdota su excursión a la región inglesa de los lagos.

Junto al paisaje —y, sobre todo, junto al mito de los Alpes, emblema del Romanticismo anglogermánico—, aparece en Wordsworth el tema, igualmente emblemático, de la Revolución Francesa, si bien hay una distancia considerable desde su inicial postura de adhesión, que motivó su estancia en Francia, hasta el posterior rechazo del Terror; quedó, sin embargo, de este afán libertario y democratizador, un idealizado rastro «revolucionario» que encontraría eco en *El preludio* (*The Prelude*) y que pasaría, más tarde, a autores románticos más jóvenes cuya única vivencia de la Revolución Francesa estaría mediatizada, precisamente, por estos versos. De *El preludio* cabría decir que fue su obra magna inconclusa, no publicada en vida del poeta: dedicado a su amigo Coleridge, intentaba ofrecer, desde una perspectiva en gran medida autobiográfica, una visión total del hombre y de la naturaleza a partir de las impresiones de un poeta retirado a su tierra natal. El aliento de *El preludio* alcanza, desde luego, logros más reseñables que el de una simple biografía en verso: se trata, sobre todo, de una muestra del empeño de Wordsworth por hacer de su propia experiencia una verdad humana universal, sin renunciar por ello al tratamiento de una vena más o menos anecdótica; a partir de ella intenta construir una vida en clave imaginativa, no como reelaboración de su propia existencia, sino como lectura de la configuración y desarrollo de su imaginación poética, de la que hace así sujeto y objeto del arte. Dada la envergadura del tema tratado, *El preludio* fue concebido posteriormente por Wordsworth como introducción a un poema más amplio del que sólo conocemos las dos primeras partes: *El recluso* (*The Recluse*) y *La excursión* (*The Excursion*), que, sin embargo, no alcanzan la altura poética y la hondura psicológica del primero de ellos.

La obra más influyente de Wordsworth sería, como ya adelantamos, *Baladas líricas* (*Lyrical Ballads*, 1798), compuesta junto a su amigo Coleridge; ambos quedaron prendidos por el idealismo filosófico tras un viaje a Alemania y, a su regreso, publicaron anónimamente *Baladas líricas*, un conjunto de composiciones —

cuatro de ellas de Coleridge, el resto de Wordsworth— precedido por un interesante prólogo teórico redactado por Wordsworth, que venía a justificar la nueva expresión poética. Había, pues, algo de experimento poético en *Baladas líricas*: por una parte, la verosimilitud que se le confería a los aspectos más clara y arquetípicamente «románticos» del libro; por otra, el lenguaje medio que se incorpora decididamente a la dicción poética, y que en gran medida había sido ya ensayado por precedentes como Burns o Crabbe; efectivamente, la intención de Wordsworth y Coleridge no era tanto la de lanzarse a la búsqueda de nuevas formas de expresión como la de intentar una renovación de las ya existentes, sin renunciar por ello a una toma de posición que implicaba al poeta en la reforma tanto del arte como de la sociedad de su tiempo; no es de extrañar, por ello, que el prefacio de *Baladas líricas* tuviera claras resonancias políticas, aunque quizá más morales e idealistas de lo que muchos hubieran deseado. De cualquier forma, la reclamación por parte del poeta de una parcela de poder para los artistas, la exigida libertad de criterios y su compromiso por las gentes sencillas, de las que toma prestado su lenguaje, están ya claramente presididas por la estética romántica y orientadas hacia una nueva concepción de la poesía decididamente cercana a la de nuestros días.

Baladas líricas conoció sucesivas ediciones hasta llegar a la definitiva de 1802, donde Wordsworth remata la exposición de sus ideas teóricas; efectivamente, el libro casi interesa más como «manifiesto» romántico que como poemario, dada su escasa originalidad temática —ceñida al recurrente análisis del «yo» del poeta—; por el contrario, las ideas de Wordsworth sobre la expresión poética encierran grandes dosis de originalidad que le deben buena parte de sus logros al idealismo filosófico alemán: para Wordsworth la expresión poética nace de un proceso de interiorización y reflexión sobre la emoción (así pudo hacer de la poesía «emotion recollected in tranquility», «emoción recordada en tranquilidad»); totalmente alejado de la emotividad dieciochesca, el sentimiento será una verdad universal, una categoría moral —al estilo kantiano— mediante la cual todos los seres humanos entran en comunión entre sí y con la naturaleza; para ello se servirá Wordsworth en *Baladas líricas* del lenguaje común, en un ansia de nivelar la dicción poética, de acercarla al ritmo de la prosa y, así, conseguir un ansiado decoro lingüístico.

b) Coleridge

Desde niño, maravillaron la fantasía desbordante y el carácter introspectivo de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), que le granjearon importantes amistades en su juventud —precisamente con el poeta y republicano Robert Southey intentó fundar en Pennsylvania una utópica sociedad igualitaria—; quizá por ello Coleridge sea, frente a Wordsworth, más un teórico de la poesía que un creador literario, como si su misma naturaleza, reflexiva a la vez que utópica, lo hubiese confinado a tal condición. A él se le debe una de las máximas expresiones de la poética romántica —

además de las *Baladas líricas*—, una *Biographia literaria* que es en realidad un ensayo subjetivo e impresionista sobre la psicología de la creatividad y la estética literaria no sólo ya propia o de su época, sino de la literatura en general y de la tradición inglesa en particular (fue Coleridge, junto con el ensayista Hazlitt, uno de los grandes «redescubridores» del genial Shakespeare).

En Bristol, adonde se había trasladado para subsistir con ruinosas empresas literarias, conoció personalmente a Wordsworth, con el que colaboró en la composición de las *Baladas líricas* (1798); en ellas incluyó Coleridge uno de su poemas fundamentales, *La rima del viejo navegante* (*The rime of the ancient mariner*). Esta composición cautivó desde su publicación a los lectores, como sigue sucediendo hoy, pues su exquisita belleza, que nadie le puede negar, encierra un contenido entre simbólico, esotérico y mágico no siempre totalmente inteligible; nos encontramos, efectivamente, ante un poema de belleza «irracional», esto es, estrictamente romántico: asombra en Coleridge la penetrante descripción de la naturaleza en su faceta más mágica y primitiva, desplegando convincentemente las fuerzas telúricas que el poeta —y el lector— capta por medio de la intuición, nunca de la razón. La figura del protagonista, el viejo marinero errante en un barco fantasma y condenado a relatar de país en país su propia culpa y desgracia, le pudo surgir a Coleridge tanto de un sueño obsesivo como de su propia preocupación por el tema del pecado y la expiación —personificado en Caín— y del influjo de la novela *The Monk*, de Lewis, donde se retoma la figura del Judío Errante; así pues, aparte de su belleza poética, Coleridge nos expone en *El viejo marinero* sus propios sufrimientos, sus dudas, ofreciéndonos una parábola imaginativa de la existencia humana —no sólo como culpa y expiación, sino, sobre todo, como viaje hacia el misterio, hacia una nueva vida alejada de la moral a la vez que purificada—:

*msman steered, the ship moved on
er a breeze upblew;
iners all 'gan work the ropes,
hey were wont to do;
ised their limbs like lifeless tolos.
e a ghastly crew.*

[«El timonel asió la rueda, el barco navegaba, / mas no soplaba brisa alguna; / los marinos comenzaron a manejar las cuerdas / allí donde a cada cual le correspondía; / como herramientas sin vida alzaban sus miembros. / Éramos una tripulación terrorífica»].

Aunque indefectiblemente unidos por la trascendencia de sus *Baladas líricas*, la distancia que separa a Wordsworth de Coleridge es considerable si tenemos en cuenta que este último quedaría paulatinamente relegado a la condición de teórico de la poesía, frente a la condición de creador que buscó desde sus primeras obras. Su

tendencia a la teorización se acusó tras su viaje con Wordsworth a Alemania, de donde volvería anegado por el idealismo filosófico allí imperante, y a cuyo estudio se dedicó en un segundo viaje. En 1807 abandonó definitivamente la creación poética, aunque no la literatura, a la que se dedicó como teórico en su *Biographia literaria*, una especie de autobiografía en clave poética —esto es, haciendo vida de la poesía— donde desarrolla sus ideas sobre la literatura y, en concreto, sobre la poesía; en esta biografía poética de Coleridge se deja sentir en gran manera la influencia del pensamiento literario alemán, sobre todo en lo que refiere a la teoría del «genio» que ya fuera formulada por —y personificada en— Goethe. De esta obra proviene, en gran medida, la propia imagen, un tanto distorsionada, que hoy tenemos sobre Coleridge: intelectual más que poeta, buen conocedor de la filosofía y la estética de su tiempo, influyente en la vida cultural y política..., Coleridge da la impresión de ser un «poeta a medias», una promesa sin cumplir.

Parece como si en la producción de Coleridge sólo se pudieran esperar ramalazos de genialidad, explosiones vitales y poéticas en medio de períodos de esterilidad y hastío intelectual y moral, vital en suma. Clara muestra de ello es otro de sus mejores poemas, *Kubla Khan*, inconcluso por una razón que el mismo poeta explica y que no puede dejar de sorprender: alucinado por los efectos del opio, el poeta contempla en sueños no sólo la realidad que pretende describir, sino el poema mismo —esto es, su disposición, sus versos, sus expresiones...—; una vez despierto comienza a «copiarlo», pero una visita inoportuna lo distrae y después es completamente incapaz de escribir una línea más. Dejando aparte la anécdota, está claro que Coleridge, por cualquier razón —y, posiblemente, por efectos de la droga—, comenzó *Kubla Khan* como una visión maravillosa que fue incapaz de rematar:

*Idu did Khubla Khan
y pleasure-dome decree:
Alph, the sacred river, ran
caverns measureless to man
o a sunless sea.*

[«En Xanadu Kubla Khan se hizo construir / una solemne cúpula de
placeres: / donde Alfa, el río sagrado, discurría / por cavernas
inconmensurables para el hombre / hasta un mar sombrío»].

Christabel (1817), el último de sus grandes poemas, también inconcluso y compuesto al estilo de las antiguas baladas que se habían recuperado a finales del siglo XVIII, se acerca mucho a lo que hoy llamaríamos, sin reservas, «relato de terror». Coleridge hace en esta ocasión una inquietante y fascinante lectura del mito de la bella y la bestia: en *Christabel* la bella no va a poder con la bestia, sino que va a ser poseída por ella, pues, evidentemente, para Coleridge el mal, lo monstruoso, es mucho más atrayente que lo bello.

Posiblemente Coleridge escogiera una vía poética mucho más «romántica» — según hoy la entendemos— que el propio Wordsworth; pero se traducía en un modo de composición poética mucho más difícil de coherenciar y mantener que la de su amigo. Su inquietud intelectual le empujó a localizar la poesía en el campo de lo sobrenatural, lo mágico, aunque ordenado y explicado por la inteligencia del poeta; sin embargo, sus poemas, guiados por una inteligencia fascinante, ponían en entredicho los fundamentos mismos de la realidad, dislocándola hasta tal punto que el poeta pareció incapaz de conciliar mundo y magia, realidad y misterio, aunque abrió así el camino posterior para la novela de imaginación a la que tan magistral remate daría Poe, algunos de cuyos relatos presentan claras concomitancias con los poemas de Coleridge.

3. Los poetas «satánicos»

Frente a los poetas «lakistas», los componentes de la segunda generación de poetas románticos ingleses presentan una actitud vital que podemos considerar ya decididamente romántica. Mientras que sus predecesores habían llevado a sus máximas posibilidades la poética neoclásica, siguiendo en gran medida los presupuestos de la llamada poesía prerromántica, estos poetas «satánicos» —Byron y Shelley, fundamentalmente— encarnan una forma totalizadora y vital de asumir su propia condición de artistas, adoptando actitudes que habremos de reconocer en literatos posteriores y basadas, fundamentalmente, en el «dandismo» y el «malditismo».

Los poetas «satánicos» viven su propia vida, en definitiva, en clave estética; esto es, hacen arte de su propia vida, como un todo inseparable al que están condenados por su condición de «genios». Llevan a la práctica, por tanto, la teoría del genio elaborada en Alemania y difundida por Inglaterra de la mano de diversos críticos — entre los que sobresale el también poeta Coleridge—. Su vida y obra es un grito de rebeldía e inconformismo frente a una sociedad ante la que adoptan posturas elitistas («dandismo») y que termina por estigmatizarlos con la incomprensión («malditismo»); el resultado último de la puesta en marcha de tales actitudes artísticas y vitales será el «satanismo» esto es, la actitud de rechazo de la moral establecida y la exaltación de una vida estética regida sólo y exclusivamente por la propia genialidad.

Inconformistas, iconoclastas e irreverentes, su actitud escandalosa y licenciosa — incluso en el terreno amoroso— les valió una inmediata y bien merecida aureola legendaria, pero también una buena dosis de incomprensión; cabría preguntarse, sin embargo, hasta qué punto no era ésta una incomprensión buscada y deseada, en la cual existió mucho de lo que hoy denominamos, peyorativamente, «literatura» —¿no pretendían estos poetas, en definitiva, la literaturización de su propia vida?—. Por

ello, tanto Byron como Shelley responden a la perfección a la idea tópicamente formada sobre el «héroe/poeta romántico», pues precisamente contribuyeron con su efímera vida a la construcción de tal mito literario: los dos —junto a Keats, muy cercano a ambos— murieron jóvenes a causa de enfermedades «malditas» tanto como ennoblecedoras (Byron, de peste; Shelley, en un naufragio; Keats, de tuberculosis, la muerte romántica por excelencia); y todos renegaron de su propia patria y se lanzaron a la busca del exotismo y del primitivismo mediterráneo (por lo que ninguno de ellos muere en Inglaterra: Byron lo hizo en Grecia, combatiendo por su independencia; Shelley naufragó frente a las costas italianas; y Keats dejó su último aliento en Roma, en plena Piazza di Spagna).

a) *Lord Byron*

I. **BIOGRAFÍA.** Si alguna vida responde atinadamente a la idea del héroe romántico, ésta es sin duda la de George Gordon, lord Byron (1788-1824), condenado desde su nacimiento a una vida singular y azarosa; su padre, con fama de loco e, indudablemente, libertino y dilapidador, murió siendo él muy niño y dejó a su hijo y esposa, descendiente de los Estuardo, en una situación lamentable; educado por una institutriz inquietante, el ambiente de la casa materna fue desequilibrado, dado el carácter neurótico de su madre.

La muerte de un tío suyo lo convirtió en lord Byron a los diez años y pudo estudiar en Cambridge; allí practicó deporte a pesar de su cojera y participó de la licenciosa vida amatoria —tanto heterosexual como homosexual— de la Universidad, provocando escándalos que lo acompañaron toda su vida —y entre los que sobresale, sin duda, el incesto con su hermanastra Augusta Leigh—. Realizó un largo viaje por Italia y Grecia y, a su regreso, tras diversos lances y escándalos amorosos, se casó —sorprendentemente— con una virtuosa mujer; participó en la vida política como miembro, por nobleza, de la Cámara de los Lores, donde sus extravagantes intervenciones levantaron un inmenso revuelo que se unió a su fama literaria y sexual; por fin, el divorcio de su esposa le valió infames acusaciones de las que se defendió abandonando su patria («Si esto es cierto —respondía el poeta—, yo soy indigno de Inglaterra; si es falso, Inglaterra no es digna de mí»). A partir de 1816 se confinó en Italia —donde trabó amistad con Shelley, cuyo cadáver incineró— hasta 1823, cuando pasó a Grecia, en cuya lucha por la independencia murió en 1824.

II. **OBRA POÉTICA.** La obra de Byron no es tan característicamente romántica como podría hacer suponer su leyenda vital; sin embargo, está marcada por la extrapolación de su proyecto literario a su proyecto vital, como si Byron hiciese de su poesía, más que vida, un ideal de vida; en este sentido, el desenfreno del Byron-hombre sería un intento de realizar al Byron-poeta que aparece en sus escritos: la presencia constante en su obra del héroe romántico, maldito, incomprendido e irreverente, medida de sí

mismo y de todo, respondería así a un ideal de vida que Byron pretendió realizar en sí mismo. De este modo, Byron está muy cerca de la idea de la utilización de la literatura como propuesta moral que propugnara la Ilustración neoclásica, aunque el poeta inglés transforme el sentido de la moralidad al entenderla como negación de la tradición y las convenciones, basando su ideal de vida en un vitalismo activo y desafiante del mundo moral establecido.

No es por ello de extrañar que, poéticamente, Byron deba ser recordado ante todo por sus sátiras de madurez, obras en las cuales, en medio de un clima de serenidad extraño a su vida, expone su visión del mundo en una clave irónica que más debe al siglo XVIII inglés que al tópico romántico; plenas de reminiscencias autobiográficas, estas obras nos revelan el sentimiento de amarga inadaptación entre el ideal y la realidad que caracterizan la visión romántica del mundo, aunque su molde y su estilo prosaico y juguetón remitan a cánones neoclásicos. De entre estas producciones sobresale, junto a *Beppo* (1818) y *La visión del Juicio* (*The Vision of the Judgement*, 1822), una de sus obras más personales, *Don Juan* (1818-1824): en este caso no importa que la obra esté inconclusa, pues en realidad en *Don Juan* lo de menos es el argumento, tenuemente dominado por la presencia del protagonista; interesa, por el contrario, la utilización del personaje como trasunto, también irreverente y amatorio, de un modo amoral y anticonvencional de considerar la vida; en definitiva, *Don Juan* es una obra personalísima en la que se funden sorprendentemente patetismo, sentimentalismo, humor e ironía en una conjunción magistral, aunque a veces la historia sea un mero soporte de ideas propias de Byron sobre sucesos contemporáneos.

Como obras más representativas del estilo romántico —quizá lo menos conseguido de Byron— deberemos citar *Horas de ocio* (*Hours of Idleness*, 1807), su primera obra, cuya crítica motivó una respuesta por mano del joven poeta en *Bardos ingleses y gacetistas escoceses* (*English Bards and Scotch Reviewers*, 1809). La primera obra es un poemario melancólico y sentimentaloides que apunta ya la orientación autobiográfica propia de la producción de Byron, mientras que la segunda inicia la vertiente satírica que habría de explotar en su madurez, aunque sus apreciaciones críticas sean más que discutibles. Parecida orientación romántica parece seguir su *Childe Harold* (1812-1818), una de sus obras más populares y que contribuyó a la creación de su leyenda vital, pues en ella expone de forma pseudobiográfica su «peregrinación» por Europa, en un relato no exento de interés por descubrir en gran medida el tópico del paisaje mediterráneo a partir del Romanticismo; dividido en cuatro cantos, *Childe Harold* da forma al ideal de vida escapista, entre enfermizo y morboso, propio del Romanticismo europeo, alternando con espléndidas descripciones, evocaciones históricas y literarias, meditaciones y relatos de hechos contemporáneos. Algo muy similar sucede con sus «romances» (de ahí el término «romántico»), narraciones en verso que tienen por motivo leyendas exóticas frecuentemente enmarcadas en países orientales, y deudoras en gran medida

de la novela «gótica» precedente (véase, en el Volumen 5, el *Epígrafe 7.b.* del *Capítulo 5*); indudablemente, fueron las producciones más difundidas de Byron fuera de las fronteras inglesas, de modo que leyendas como *Giaour*, *El prisionero de Chillon* o *Mazeppa*, inspiradas en visiones idealizadas del amor y la libertad, contribuyeron poderosamente a la difusión del ideal romántico.

Poco recordados hoy día, sus poemas dramáticos *Manfred* (1817) y *Caín* (1821) responden a categorías literarias extrañas a los países anglosajones; la idea temática de *Manfred* debió de inspirarse en la primera parte del *Fausto* de Goethe, ofreciéndonos un complejo personaje byroniano desafiante de su propio destino y de la muerte. Por su parte, *Caín* es un «misterio», género dramático de corte religioso emparentado con nuestro «auto sacramental»; lo novedoso en este caso es que *Caín* nos ofrece una lectura diametralmente opuesta a la cristiana sobre la Creación y la aparición del mal en la tierra, resultando de ello una suerte de anti-Génesis con triunfo final del caos.

b) Shelley

I. VIDA Y VALOR LITERARIO. La vida de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) no alcanzó tanta notoriedad como la de su amigo lord Byron, aunque responde en casi todo al tópico del ideal romántico. Nacido de una familia rica e influyente, estudió rutinariamente en Eton y más tarde en Oxford, de donde fue expulsado por defender públicamente el ateísmo en *La necesidad del ateísmo* (*The Necessity of Atheism*); casado tempranamente con Harriet Westbrook, se separó de ella y ésta se suicidó. Casado más tarde con Mary Wollstonecraft, la autora de *Frankenstein*, realizó con ella un largo viaje por el continente, especialmente por Suiza e Italia, en cuyas costas entre Lerici y Livorno zozobró su barca en medio de una tempestad.

Nos hallamos con Shelley ante una corriente poética que casi podríamos decir enfrentada a la de un Coleridge o un Wordsworth; Shelley intenta superar de forma rigurosa el subjetivismo aporreado por el que transitaba la poesía inglesa, para tomar decidido partido por un Romanticismo más social y humanamente comprometido, que sabe combinar sabiamente influjos materialistas e idealistas, concepciones morales e irreligiosas, para dar lugar, en un corto espacio de tiempo, a nuevas formas de pensamiento revestidas, sin embargo, de moldes clasicistas (y así su interés por las culturas clásicas mediterráneas, su pensamiento paganizante y su recuperación de formas literarias propias de una mentalidad neoclásica, enlazando de este modo con el origen primero del Romanticismo en Alemania).

II. LA OBRA DE SHELLEY. Su poesía se caracteriza por su tono profético, en una línea muy similar a la propuesta para la labor poética por William Blake (en el Volumen 5, *Epígrafe 5* del *Capítulo 7*): el arte poético es entonces un medio de comunicación humana con un fin moral, como es el de la propagación de un ideal de vida concreto.

Por ello, el inconformismo y, hasta cierto punto, la irreverencia de los poemas de Shelley nos parecen hoy más sinceros y reposados que la actitud ególatra de un Byron, concretamente por su clara filiación idealista: para Shelley, el mundo está bien hecho, aunque los comportamientos humanos —injusticia, tiranía, crueldad...— lo han corrompido; sólo una vida vivida amorosamente es capaz de redimir al hombre de su condición y ponerlo en comunión con la belleza absoluta, según una idea que debe mucho a cierto neoplatonismo del que no carece toda la tradición romántica por su tendencia idealista.

Sus obras de juventud revelan de forma clarísima el carácter de estos ideales humanitaristas, que ponen en relación a Shelley con el Romanticismo político liberal —al estilo del propuesto por el alemán Schiller (*Epígrafe 3 del Capítulo 12 del Volumen 5*)—. Así podemos comprobarlo en *La reina Mab* (*Queen Mab*, 1813), una obra de tono escéptico e intención anticristiana que más denota su filiación ateísta que un determinado credo humanitarista; algo similar sucede con *La revuelta del Islam* (*The Revolt of Islam*, 1817) donde, más que la anécdota histórica, importa el carácter simbólico de la obra como justificación de la revuelta frente a la tiranía. Más sintomática de su posterior orientación sería *Alastor o el espíritu de la soledad* (*Alastor, or the spirit of solitude*, 1816), un poema alegórico con cierta carga autobiográfica en el que un joven poeta busca por Oriente el ser perfecto hasta desilusionarse y languidecer en una caverna.

Sin embargo, la mejor expresión de este ideal seudoprofético y moral de su poética la explota Shelley con su partida a Italia, donde descubre —como ya hiciera Goethe— la cultura clásica como forma de entendimiento con el mundo: para Shelley, el descubrimiento directo —y también indirecto, vía Renacimiento— de la Antigüedad supone la adopción de un ideal neoclásico que lo lanza decididamente al ideal romántico —a pesar de nuestra actual tendencia a enfrentarlos como movimientos diametralmente opuestos—. En Italia, Shelley descubre el mundo pagano y la percepción platónica del mundo, como también el simbolismo y la alegoría; su ideal de acción será sustituido entonces por un «imperativo moral» de corte neoclásico basado en la necesidad del «deber-ser». Será entonces cuando alcance su máxima expresión el tema clave de la salvación moral del hombre por su propio esfuerzo —y no por un Dios lejano que concede la gracia—, como resume excelentemente su drama lírico *Prometeo desencadenado* (*Prometheus Unbound*, 1820); en un molde de indudables valores líricos, Shelley, que adecua este mito, muy querido por la literatura romántica, relata el encadenamiento de Prometeo por Júpiter y su posterior liberación como resultado del rechazo de cualquier clase de tiranía.

El sentido simbólico de la poética de madurez de Shelley encuentra su dimensión teórica y reflexiva en una de las más esclarecedoras producciones del Romanticismo inglés: *Defensa de la Poesía* (*Defense of Poetry*, 1820). Shelley desarrolla en ella una exposición del carácter comunicativo de la poesía, si bien esta comunión entre poeta y lector no debe hacerse sino por vía del símbolo: la complejidad del mundo de las

ideas —en una filiación claramente platónica— aconseja al entendimiento su expresión por medio de un significado imperecedero pero inteligible a la vez, de modo que la intuición del poeta se comuniquen con la del lector y ambas con la belleza del mundo; idea teórica que ya había intentado Shelley llevar a la práctica en composiciones del tipo *Himno a la Belleza Intelectual* (*Hymn to Intellectual Beauty*, 1816) o *Mont Blanc*. Pero, curiosamente, su ideal poético logra su forma maestra en su elegía a Keats, *Adonais* (1821), que no solamente da forma a los sentimientos de amistad y admiración que lo unieron a este poeta, sino que además le permite reflexionar sobre la validez y la perdurabilidad de la labor del poeta:

*...e a dome of many-coloured glass,
...the white radiance of Eternity,
...death tramples it to fragments...*

[«La vida, como una cúpula de cristal multicolor,
mancha la blanca refulgencia de la Eternidad
hasta que la Muerte la quiebra pisoteándola...»].

4. Keats

a) Biografía

John Keats nació el 31 de octubre de 1795 en Londres, hijo de un caballero de postas que lo envió a un colegio de Enfield, donde vivían sus abuelos; con ellos se educará desde 1804, cuando muere su padre, aunque al año siguiente debe abandonar el pueblo a causa de la muerte de su abuelo. En 1810 también su madre muere de tuberculosis, quedando Keats y todos sus hermanos bajo la tutela de un comerciante, quien decidió que John practicara como cirujano; éste, por el contrario, estaba ya inclinado hacia el ejercicio de la literatura, animado en buena medida por su amigo y discípulo Charles C. Clarke, que lo inicia en la lectura de buena parte de los modelos románticos: Shakespeare, Milton, Spenser y Tasso. Sin embargo, Keats no renuncia a su vocación médica, y en 1815 se traslada a Londres para ejercer como sanitario; mientras tanto sigue leyendo frecuentemente, ahora a los primeros románticos ingleses: Chatterton, Burns y Wordsworth.

Sus primeras publicaciones datan de esta época, y se deben en buena medida al apoyo recibido del periodista y literato Leigh Hunt, de *The Examiner*, también Shelley confía en el joven poeta —que ya ha abandonado su carrera profesional por la literaria—, pero su ayuda no basta y la publicación de un primer libro de poemas resulta en un rotundo fracaso; sin embargo, Keats ha logrado hacerse de un círculo de influyentes amistades literarias: no sólo Hunt, sino también Hazlitt, Wordsworth y

Lamb están interesados en la obra del joven.

A partir de 1817, John Keats trabaja incansablemente en su obra; a pesar del apoyo de relevantes poetas y teóricos del momento, no puede evitar la virulenta crítica hacia las composiciones de esta época, y concretamente a *Endimión*, lo que amarga su carácter tanto como la muerte por tuberculosis de su hermano y la aparición, cuando realizaba un viaje por la región de los lagos, de los primeros síntomas de la enfermedad en sí mismo. Sus recursos económicos escasean, y sólo la ayuda de su amigo Clarke puede animarle a seguir proyectando obras como *Hyperion* o sus *Odas*. Para intentar frenar el avance de la enfermedad, se traslada a Italia y, declinando la invitación de Shelley para vivir en Pisa, se instala en Roma; allí muere, junto a la Plaza de España, el 23 de febrero de 1821.

b) Poesía

La producción poética de Keats queda un tanto al margen del desarrollo del Romanticismo inglés para enlazar, en realidad, con los movimientos poéticos de principios del siglo XX; su poesía, subjetivista e individualista, no rechaza la realidad circundante, aunque ciertamente la contempla como símbolo de una «irrealidad» trascendente que recuerda en mucho a la del posterior movimiento simbolista. Sus obras tienden, desde sus inicios, a la búsqueda de una dicción poética ajustada hasta la pureza, a la vez que orlada por cierto misterio simbólico que ha contribuido a la transfiguración de Keats como un poeta inadaptado e incomprendido por la sociedad de su época; así se manifiesta en sus primeras obras, *Sueño y Poesía (Sleep and Poetry)* e *Isabella*, adaptación de un cuento de Boccaccio.

Pero la primera de las obras más ambiciosas de Keats fue *Endimión (Endymion)*, romántico trasunto de la búsqueda de la Belleza por parte del alma; la alegoría conforma el sentido de todo el poema, y el exotismo e —incluso— el barroquismo onírico de que Keats hace aquí gala no nacen sino de la necesidad de expresar una «realidad-otra» que el poeta no ha sabido aún seleccionar poéticamente; sentimentalmente recargado —hasta el amaneramiento—, *Endimión* lanza al joven poeta a la búsqueda de una forma de expresión que, en este caso, se pierde en el narrativismo, pero cuyo sentido último va a dar forma al característico lirismo keatsiano. De cualquier forma, al hacer Keats del tema erótico un trasunto de la vida humana como aspiración al conocimiento, a *Endimión* se le reserva el derecho, en la literatura inglesa, de pertenecer ya, decididamente, a una «metaliteratura» casi del siglo XX y de talante casi «maldito»:

‘Happy gloom!
Paradise! Where pale becomes the bloom
That by due; where silence dreariest
articulate; where hopes infest;

*those eyes are brightest far that keep
their lids shut longest in a dreamless sleep.
O spirit-home! O wondrous soul!
How art thou wont to save the whole
From its own depth. (...)*

[«¡Feliz tiniebla! / Paraíso oscuro donde se marchita por fuerza la flor
/ de la salud; donde el más lúgubre silencio / es el más pronunciado;
donde las esperanzas dan tormento; / donde sus ojos son, con mucho, los
más luminosos para mantener / sus párpados cerrados el más largo lapso
en un sueño sin sueños. / ¡Oh, feliz hogar del espíritu! ¡Oh, maravillosa
alma! / Preñada de tal cueva, que todo lo guareces / en tu propio fondo»].

Una idea muy similar guía la composición de *La caída de Hiperión* (*The fall of Hyperion*, 1819), un largo poema narrativo inacabado en el que Keats nos presenta la derrota de los antiguos titanes por los nuevos dioses, portadores y concedores de la belleza. En el mismo año compone Keats una de sus mayores cimas, las *Odas* por las que hoy se le considera uno de los más grandes poetas de la literatura inglesa; aparte de gozar de una perfección formal que roza la consideración de «poesía pura», estas cinco odas —«Oda a Psique», «Oda a un ruiseñor», «Oda sobre la melancolía», «Oda sobre una urna griega» y «Oda sobre la indolencia»— suponen la plena consolidación del más puro lirismo keatsiano: regularidad y simplicidad estrófica, diafaneidad y transparencia, sentimentalismo idealizado y comunicación con el mundo son las notas más características de una poesía que aún hoy cautiva a muchos lectores; sus temas estrictamente humanos —el amor, la melancolía, el tiempo y el dolor— están tamizados por una fina sensibilidad plenamente contemporánea que intenta descubrir en las cosas el símbolo, el disfraz que oculta su verdadero ser; por ello, existe en la poesía de plenitud de Keats una continua tendencia a una tensión constructiva y resolutoria entre vida y muerte, realidad e ideal, pasión y destrucción..., como si todos estos contrarios fuesen, en su contraposición, la clave de la vida humana, trágicamente aceptada como necesaria limitación de la imaginación y la intuición:

*She lives with Beauty -Beauty that must die;
And whose hand is ever at her lips
Says adieu; and aching Pleasure nigh,
Says to Poison while the bee-mouth sips:
The very temple of Delight
Melancholy has her sovran shrine,...*

[«Ella vive con la Belleza —Belleza que debe morir—; / y con la
Alegría, cuya mano está siempre en sus labios / diciendo adiós; y cerca
del doloroso Placer, / que se torna en Veneno mientras su boca de abeja

sorbe: / ¡Ay!, en el mismísimo templo del Goce / la velada Melancolía tiene su trono soberano...»].

En estos años de seguridad expresiva compuso Keats un gran número de poemas más; entre ellos sobresale *Lamia*, irreprochable formalmente, donde vuelve a desarrollar un tema similar al de *Endimión* (el desencanto ante la belleza ilusoria), pero con una seguridad y rotundidad que antes no había alcanzado. Entre los poemas breves, sobresalen los sonetos compuestos entre 1817 y 1820, que junto a otras composiciones pudo ver publicados —como antes los *Poemas* (1817) y el *Endimión* (1818)— antes de su muerte.

c) *Valoración actual de Keats*

En definitiva, Keats fue, pese al rechazo de su obra por la crítica contemporánea, el más lúcido, y también el más moderno, de los poetas románticos ingleses; su poesía, a veces apretada y conceptual, posee la carga lírica suficiente como para hacer desconfiar de su pretendida asepsia poética, llegando a una «pureza» que sólo años más tarde fue entendida: el Keats-poeta no porta en sí al Keats-hombre, sino que más bien lo esconde, como esconde su producción toda la belleza de la realidad circundante; por ello, Keats es el menos romántico de los poetas ingleses, el menos anecdótico, como su poesía es la menos vitalista: es la suya una poesía esencial, que se desnuda de lo accesorio formal y temáticamente. Por esta razón, la crítica y la creación literaria del siglo xx ha entroncado con su producción por su sentido poético absoluto, nunca circunstancial: en la obra de Keats está, más que una idea del mundo, el mundo en sí, pero trascendido, idealizado, purificado de su circunstancia; un mundo, en definitiva, experimentado como plenamente bello, al que parece confiar —más que a su propia voz— la expresión de sí mismo. Enemigo del empirismo, del racionalismo, del subjetivismo y de cualquier clase de moralismo, pone así las bases de una poesía radicalmente inconformista y creadora de sí misma, y nunca recreadora de una realidad ilusoria.

5. **Otros poetas románticos**

Curiosamente, de todos los grandes poetas románticos de los que hasta aquí hemos tratado, sólo lord Byron gozó de cierta celebridad entre sus contemporáneos —como ya hemos dicho, más por su propia actitud vital que por los logros de su poesía—; incluso precursores tan poco «revolucionarios» como Wordsworth y Coleridge encontraron serias dificultades para el reconocimiento de su producción, mientras que la obra de una serie de poetas que hoy consideramos «menores» frente a los grandes maestros románticos gozaron de una difusión que hoy nos parecería

desproporcionada. En líneas generales, estos poetas, más que seguir la línea de poesía intuitiva que propuso el Romanticismo, explotaron el sentimentalismo según había sido entendido por algunos neoclásicos —siguiendo el estilo de Thomson o Goldsmith— o por los prerrománticos —especialmente Burns y Cowper—.

Robert Southey (1774-1843), que puede adscribirse a los poetas «lakistas», es uno de los grandes perjudicados por la historia literaria a causa de su enemistad personal con Byron, cuyos ataques lo han relegado a un plano que realmente no le corresponde. Sus poemas, que sobresalen por su descriptivismo, nos ofrecen una técnica depurada que sigue en lo posible los criterios de sencilla dicción poética que propugnara Wordsworth. Sus primeras composiciones presentan rastros del burguesismo prerromántico de la época precedente, dejándose notar de forma efectiva la influencia de Thomas Gray (Volumen 5, *Epígrafe 2.c. del Capítulo 7*); más tarde sus composiciones se orientaron hacia efímeras modas románticas, como la balada al estilo germánico, de la que fue uno de los mejores cultivadores; igual fama le ganaron sus «romances épicos» de tono medievalista, como *Juana de Arco* o *Rodrigo*.

El poeta irlandés Thomas Moore (1779-1852), amigo de Byron, también logró gran celebridad por su aplicación a las modas románticas; cultivador del «romance épico», prefirió los ambientes orientales, que le permitían cierto barroquismo expresivo de intención sensualmente erótica, fórmula que funcionó con resonante éxito en *Lalla Rookh* (1817). Moore cultivó con éxito también los metros cortos, dominados con gran maestría pero con cierto distanciamiento; en este terreno sobresale por sus *Melodías irlandesas* (*Irish Melodies*, 1822), verbalmente conceptuosas pero cargadas de una fuerte emotividad nacionalista.

La prosa inglesa en el Romanticismo

1. El ensayismo: crítica literaria

El siglo XIX va a conocer una gran diversificación del campo literario como medio de expresión de la literatura misma; hasta este momento, la literatura ha necesitado del tratado teórico para pensar sobre sí, pero el gran hallazgo del Romanticismo en este terreno será el de la estricta subjetividad de lo literario y, por tanto, el descubrimiento de múltiples formas para la expresión de las ideas literarias. El interés por la crítica y la teoría literaria no era, de todas formas, nuevo, sino que había nacido con la plena definición de la conciencia burguesa en el siglo XVIII precisamente en Inglaterra, donde tal clase se había servido de un nuevo género, el periodismo, para la difusión de los ideales burgueses ilustrados; siguiendo tal tendencia, los románticos tratarán los asuntos literarios, culturales, sociales e ideológicos en general no sólo desde determinados moldes formales, sino que se servirán de otros anteriores —el ensayo—, les darán forma moderna —por ejemplo, a la autobiografía— o incluso los harán surgir de la confluencia de otros —por ejemplo, la crítica impresionista—. Se produce de esta forma la especialización de cierto sector de la clase culta como «intelectuales», pensadores teóricos y críticos de la sociedad y la cultura de su tiempo, con una conciencia de profesionalización y especialización que tiene sus orígenes en el siglo XVIII; resultado igualmente de esta especialización del saber literario, tanto como de su asociación a una clase burguesa altamente politizada, es la formación de «bandos» de intelectuales —generalmente agrupados en sectores conservadores y liberales— que proliferarán a partir de principios del siglo XIX.

a) Hunt

Uno de los máximos representantes de la crítica más liberal, padrino indiscutible de los grandes poetas del Romanticismo inglés, fue Leigh Hunt (1784-1859); periodista y poeta, fundó, entre otras, la revista *The Examiner* (1808-1821), en cuyas páginas dio cabida a la obra de Byron, Shelley y Keats, aparte de prosistas como Lamb y Hazlitt. Su valor fundamental es la decidida incorporación del impresionismo subjetivista a la valoración estético-literaria, revelándose como un crítico intuitivo y perspicaz, a la vez que riguroso en sus personalísimos planteamientos. Sobresale,

además, por algunos ensayos de tema familiar en los que recrea a la perfección motivos costumbristas que habrían de desembocar en la gran escuela del Realismo inglés.

b) *Lamb*

Precisamente en el género del ensayo familiar descolló otro de los grandes prosistas románticos ingleses, Charles Lamb (1775-1834), quien supo conjugar la imaginación libresca con el sentimentalismo y cierta retórica irónica muy característica de su ensayo; sobresale por sus *Ensayos de Elías* (*Essays of Elia*, 1820-1823) y sus *Últimos ensayos de Elías* (*Last Essays of Elia*), donde la amplia galería de personajes es en realidad un trasunto del propio autor y de personas de su ámbito familiar y de amistades, de forma que la compleja personalidad del autor, siempre presente en el ensayo, le confiere a éste una forma sinuosa alejada del tono conversacional. Por su sentido de la medida y de la discreción, además de por un humor distanciante, Lamb es incapaz de mostrarse sinceramente en su obra; por otra parte, el estilo, demasiado ecléctico, recoge influencias anteriores que elabora y dispersa hasta tal punto que dificultan aún más, si cabe, su comunicación directa con el lector.

Charles Lamb también cultivó la novela, el teatro y la poesía, y llegó a escribir una serie de cuentos infantiles de clara filiación moral burguesa; también fue asiduo colaborador de revistas como *The Examiner* o *The Quarterly Review*, aunque su crítica literaria posea menor valor que la de Hunt; por el contrario, hoy pueden leerse con cierto interés sus *Muestras de poetas dramáticos ingleses que vivieron sobre el tiempo de Shakespeare* (*Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare*), donde nos ha dejado una melancólica y romántica visión de la Inglaterra isabelina, así como un curioso análisis de los comportamientos de sus personalidades literarias.

c) *Hazlitt*

Las características fundamentales de los ensayos de William Hazlitt (1778-1830) son en casi todo contrarias a las de Lamb, sobresaliendo aquél por el rigor de su crítica, la seriedad y cientifismo de sus planteamientos y su combatividad ideológica; fue, sin duda, el mejor crítico de su época —o, al menos, el más cercano a lo que hoy entendemos como «intelectual»—, aunque sus principios políticos radicales, y los prejuicios que éstos conllevaban, malograron en más de una ocasión su perspectiva crítica. Colaborador de los más prestigiosos periódicos y revistas de su tiempo (*The Examiner*, *The Edinburgh Review*, *The Times* y *The London Magazine*), recopiló buena parte de los artículos políticos, artísticos y literarios aparecidos en ellos en

colecciones como *La Mesa Redonda* (*The Round Table*), *La charla de sobremesa* (*Table Talk*) y *El hablador llano* (*The Plain Speaker*), sobresaliendo en ellos títulos como «El placer de odiar» («*The Pleasure of Hating*»), «Sobre el sentimiento de inmortalidad en la juventud» («*On the Feeling of Immortality in Youth*») o «Sobre el vivir para uno mismo» («*On Living to One's Self*»).

Fue Hazlitt, también, uno de los teóricos más empeñados en la recuperación del pasado nacional por medio de la recreación histórico-literaria; muy interesado por el teatro, en obras como *Los personajes de las obras de Shakespeare* (*The Characters of Shakespeare's Plays*, 1817) y *La literatura dramática de la época isabelina* (*The Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*, 1820) indagó en los principios, las técnicas y la vida dramática del teatro clásico inglés para intentar así una recuperación del gran espíritu dramático nacional: en este sentido, Hazlitt recibe la influencia de los teóricos románticos alemanes —sobre todo de A. W. Schlegel—, quienes habían recogido la herencia del interés del *Sturm und Drang* por el teatro de Shakespeare; peca Hazlitt, sin embargo, como otros críticos ingleses románticos, de un exceso de novelización y literaturización de la época áurea del teatro inglés, minusvalorando, por el contrario, sus valores escénicos. Para su época tuvo también grandes interpretaciones culturales, artísticas y literarias, especialmente de conjunto: sus libros *Mi primer conocimiento de los poetas* (*My first Acquaintance with Poets*, 1823) y *El espíritu de la época* (*The Spirit of the Age*, 1825) revisten interés por la agudeza de sus apreciaciones sobre personalidades de su tiempo, aunque les sobren el calor conceptual y el partidismo que nos pintan a Hazlitt como uno de los más radicales pensadores contemporáneos.

2. Prosa de creación

Aunque el siglo XVIII había dejado muestras en Inglaterra de la más incipiente novela burguesa, el peso de la prosa en la tradición anterior, así como el mismo uso de ésta para fines seudonarrativos, determinarán la aparición en el Romanticismo de fórmulas híbridas, a caballo entre lo estrictamente novelístico y lo más eclécticamente narrativo. En consecuencia, los autores que se sirvieron de este medio de creación literaria, hicieron de la prosa su medio expresivo, sin alcanzar por ello su producción la categoría de novela: se trata, más bien, de un género libre por definición, en el que concurren elementos librescos, culturales y autobiográficos; un género en el que Inglaterra va a dar grandes cultivadores y que se continuará de forma preferente entre los últimos años del XIX y los primeros del XX, originando algunas de las más curiosas producciones de este siglo.

a) *De Quincey*

El más curioso de los ensayistas románticos ingleses es, sin duda, Thomas De Quincey (1785-1859), cuya actitud vital y producción literaria preludia el decadentismo de la poesía posterior —Baudelaire fue uno de sus grandes admiradores—; su obra se caracteriza por la exploración en alucinados estados de conciencia, influido en buena medida por la escuela de poesía «lakista» —concretamente por Coleridge—, en una continua búsqueda de nuevas formas de expresión para una existencia entre lo divino y lo maldito. Aunque intentó zafarse de la droga, en la que buscó remedio para sus males y terminó siendo fuente de placentero dolor, curiosamente su obra es una lúcida y alucinante exploración de sus efectos físicos y psicológicos, que intentó emular más tarde con la experiencia intelectual metafísica.

Por ello, el libro más popular de los de De Quincey fue *Confesiones de un consumidor inglés de opio* (*Confessions of an English Opium Eater*, 1821 y 1856); en él nos refiere con pasmosa sinceridad sus inicios en el mundo de la droga, los efectos en forma de pesadillas —quizá la parte más deslumbrante del relato— y su abandono del hábito; lo más destacable del libro es, sin duda, la nueva forma, entre experimental y barroca, que le proporciona a la expresión de esta vivencia, posibilitando así la incursión en nuevas formas narrativas que van a ser puestas en práctica años más tarde. Intención parecida, la exploración en formas de conciencia alienantes y oníricas, tiene su *Suspiria de profundis*, donde entre lo alucinado y lo metafísico reflexiona sobre aspectos existenciales —conocimiento, Dios, dolor, muerte...— enmarcados en un ámbito misterioso y mágico muy influido por el *Kubla Khan* de Coleridge (*Epígrafe 2.b. del Capítulo 1*).

Entre el resto de sus obras sobresale su *Autobiografía*, un intento de rememoración de la infancia como estadio de conciencia primigenio —en una vía muy similar a la de poetas como Blake o Wordsworth—; pero el grueso de su producción lo constituye una serie de volúmenes donde se recopilan sus trabajos periodísticos: en el campo de la crítica, De Quincey fue voluble y caprichoso —aunque respetuoso siempre con los «lakistas», de los que nos ha dejado una estampa inolvidable en *Recuerdos de los poetas ingleses de los Lagos* (*Reminiscences of the English Lake Poets*)—; se le debe recordar sobre todo por su labor de difusión del idealismo alemán de carácter más irracionalista, claro prelude de actitudes intelectuales estrictamente contemporáneas: Kant, Jean Paul y Schiller fueron algunos de sus maestros, e incluso muchos de sus artículos juegan ya con ese escepticismo criticista tan kantiano que habrá de presidir la liquidación del siglo XIX y los albores del XX. En lo formal, De Quincey oscilaba entre lo ampulosamente retórico y la trivialidad más desnuda, respondiendo en todo momento a los caprichos de su propio carácter —que sobresale por la agilidad, el humor (a veces macabro) y la pasión—; aun así, se le debe reconocer su labor de búsqueda de nuevas formas de expresión, así como la disciplina interna a la que sometía su escritura.

b) Peacock

El Romanticismo más arquetípico, tanto social como culturalmente, encuentra su crítico más lúcido en Thomas Love Peacock (1785-1866), gran continuador de la prosa satírica inglesa tan en boga en el siglo anterior. Como muchos de los más capaces intelectuales ingleses contemporáneos, Peacock se sirve de un molde que podríamos denominar novelístico para la expresión de su disconformidad con los modelos de comportamiento de su época: entre lo irónico y lo conversacional (de «diálogos dramáticos» se ha calificado a sus obras), estas «novelas» arremeten contra la política conservadora —en forma de leyenda céltica en *Las adversidades de Elphin* (*The misfortunes of Elphin*)— y el oportunismo político en general (*Headlong Hall*), contra la moda literaria de los romances caballerescos —*La doncella Mariam* (*Maid Mariam*)— y de la novela gótica —*La abadía de la pesadilla* (*Nightmare Abbey*)— y contra la misma familia, la educación —*Granja Gryll* (*Gryll Grange*)— y la concepción de la sociedad en general (*Melincourt*). Igualmente, y a pesar de ser amigo de Shelley, fue uno de los más mordaces críticos de la poesía inglesa contemporánea en *Las cuatro edades de la Poesía* (*The four ages of Poetry*, 1820), a la que Shelley respondió con su *Defensa de la Poesía*.

c) Landor

El menos romántico de los cultivadores del género fue Walter Savage Landor (1775-1864), una especie de neoclásico rezagado que con su esteticismo sobriamente clasicista fue muy influyente en autores posteriores; expulsado de Oxford por sus ideas republicanas, vivió largo tiempo en Italia hasta su muerte en Florencia. Admirador de la Antigüedad clásica —compuso, junto a poemas en inglés, otros en latín, generalmente de erudición arqueológica—, prefirió el género del diálogo como había sido entendido en Roma y Grecia, y según había sido continuado por el Renacimiento y el Neoclasicismo europeos: según tal molde compuso sus *Conversaciones imaginarias* (*Imaginary Conversations*, 1824-1853), donde recrea imaginativamente unos diálogos ficticios entre personajes de la Antigüedad, ya sean históricos, literarios o míticos; aunque no es desdeñable su emotividad en la reconstrucción del pasado —en una filiación claramente romántica—, interesa sobre todo por la verosímil subjetividad que sabe imprimirle, por el vivaz reflejo de la psicología de los personajes.

3. Novela inglesa romántica

Tras el gran momento de la novela moderna inglesa en el siglo XVIII, los caminos que hubo de seguir el género fueron bastante confusos hasta la época victoriana,

cuando la narrativa —especialmente por mano de Dickens— se hizo del molde realista como inherente al género; hasta entonces, y coincidiendo con el desarrollo del Romanticismo, la novela se halló en una encrucijada de la que en pocas ocasiones supo salir con éxito. A principios del siglo XIX, la narrativa inglesa se limitaba a continuar servilmente los moldes de más éxito del siglo anterior: la novela de terror («novela gótica») y la patética novela sentimental (véase, en el Volumen 5, el *Epígrafe 7 del Capítulo 5*). Esta fórmula fue la de mayor éxito en los inicios del siglo XIX, viniendo a explotar la vía de producción novelística de menor altura literaria; por el contrario, quedaron en dique seco los logros de un Fielding: su serenidad y equilibrios narrativos sólo fueron seguidos, en cierto modo, por la novelista Jane Austen, cuya producción acaso sea la más lograda de estos primeros años del XIX. Sin embargo, las más «románticas» de las novelas de esta época habrían de salir de la pluma de un autor menos exigente, pero mucho más prolífico y con una mayor deuda para con el Romanticismo: Walter Scott, el iniciador de la gran novela histórica inglesa.

a) Jane Austen

La producción novelística de Jane Austen (1775-1817) se caracteriza por lo restringido de su campo de acción y observación; su obra se mueve en un estrecho ámbito familiar, aunque por otra parte sabe hacer de él un microcosmos de las relaciones humanas y un lugar idóneo para la observación de la personalidad y la moral de sus heroínas, sobre las que se centra el peso del relato. Su consideración de la vida familiar y social como modo de comportamiento ético pone a Jane Austen en directa relación con la mejor narrativa del siglo XVIII inglés, contribuyendo de este modo al desarrollo de la novela contemporánea como medio de estudio de la personalidad humana; para ello vuelve a centrarse en el tema amoroso, para el que esta autora prefiere un enfoque «ortodoxo»: el motor y el fin de la acción habrá de ser en todo momento el matrimonio, y si de hecho a las pocas páginas de la novela el lector sabe ya que, efectivamente, ése será el final de la obra —un final siempre feliz—, por otro lado el encanto y el valor de la obra de Austen se halla en la convincente disposición del entramado de relaciones; su sobrio sentido de la narración —casi clásico— sabe atraer el interés del lector sin necesidad de una intriga especialmente sugestiva, del mismo modo que cierto estudiado distanciamiento con respecto a sus personajes —traducido ocasionalmente en una leve ironía— sabe imprimirles a éstos independencia con respecto a la autora y buenas dosis de verosimilitud psicológica.

A pesar de responder, según hemos visto, a ciertas categorías de la época —individualismo, subjetivismo y sentimentalismo—, Jane Austen se inició en la novela con dos obras que criticaban los géneros en boga a principios del XIX: la novela «gótica» en *La Abadía Northanger* (*Northanger Abbey*, 1805; no fue publicada hasta

1818) y la novela sentimental en *Sentido y sensibilidad* (*Sense and sensibility*, 1811). Ninguna de las dos puede calificarse en realidad de parodia, sino que más bien son un intento de superación de ese tipo de narraciones, mediante la eliminación de los elementos más tópicos; sin embargo, la obra de Austen desemboca, finalmente, con ciertas características propias de su estilo, en el género sentimental.

Su primer gran éxito —aunque la crítica siempre fue reticente con su obra— vendría con *Orgullo y prejuicio* (*Pride and Prejudice*, 1813), posiblemente la más popular de sus novelas; en ella dispone un universo familiar que se mueve entre la madre casamentera, la joven e inteligente Elizabeth Bennet, el orgulloso Darcy y un clérigo adulator. Quizá lo más significativo de esta novela sea el excelente análisis de la incorporación de la mujer a la vida social a través del ámbito familiar; efectivamente, Jane Austen, una astuta narradora, no deja de instalarse en un campo hasta cierto punto combativo al presentarnos a una protagonista cuyo dominio del fin de la acción narrativa —el matrimonio— supone, hasta cierto punto, un cambio en el funcionamiento de la vida social: su disposición al matrimonio (prejuicio, contra el orgullo de Darcy) no supone sólo la incorporación a una moral adulta, sino también a relaciones maduras en lo afectivo, lo social, lo económico, etc.

Las siguientes novelas de Jane Austen no gozaron contemporáneamente de tanto éxito como *Orgullo y prejuicio*, aunque literariamente poseen una más atinada construcción narrativa; gana entonces su obra en profundidad, y el estudio de los personajes femeninos resulta ahora mucho más humanizante: *Mansfield Park* (1814) y *Persuasión* (1817) pertenecerían a esta segunda «época», y aunque la primera ofrezca un argumento folletinesco poco convincente, sin embargo en ambas se muestra mayor convencimiento y complejidad en el desarrollo del proceso psicológico, así como un mayor grado de conciencia en las protagonistas, desapareciendo, por ello, el final feliz. En este grupo sobresale *Emma* (1816), posiblemente la obra maestra de Jane Austen, que también gozó de un éxito inmediato; con un final narrativamente muy discutible, en esta novela se nos presenta la historia de Emma, una joven inteligente, culta, bienintencionada y segura de sí misma que ocupa el centro del universo de Highbury, un pequeño pueblo de la campiña inglesa; su arrogancia le hará cometer error tras error y por ello, a pesar de su labor de casamentera en su círculo de amistades, ella misma está a punto de quedarse soltera, a no ser por la intervención de la autora, que, casi inexplicablemente, la «salva» mediante la boda con Mr. Knightley, el único personaje que, por sus virtudes, puede emparejarse con Emma.

b) Walter Scott

Las producciones novelísticas más sintomáticas del Romanticismo inglés salieron de la pluma de Walter Scott (1771-1832), cuyas novelas alcanzaron en su época el mayor éxito; hoy prevalecen, a caballo entre las lecturas infantiles y de adolescencia,

como fruto de uno de los grandes narradores en lengua inglesa, y pese a determinadas carencias formales y estructurales: si a sus personajes les falta profundidad y verosimilitud y a los ambientes les sobra truculencia romántica, por el contrario sus novelas atraen al lector por el fuerte dinamismo que Scott sabe imprimirle a una acción fulgurante.

Nacido en Edimburgo, Scott pertenecía a un clan familiar burgués anclado en la más conservadora vida escocesa; su conocimiento del país y de sus antiguas tradiciones, así como el empeño que puso en recuperarlas y magnificarlas, lo sitúan junto a otros autores escoceses —principalmente poetas: Thomson, Macpherson, Collins, Burns (véase el *Capítulo 7* del Volumen 5)— empeñados desde finales del siglo XVIII en la formación del espíritu nacionalista (recuérdese que Escocia se había unido a Inglaterra en 1707). Por otro lado, como burgués adinerado, Walter Scott puso su hacienda a disposición de la industria editorial inglesa, en el convencimiento de que por medio de ella habría de conseguir fama y fortuna —empeño en el que, muy al contrario, se ganó la ruina, a pesar de la buena venta de sus obras—.

Sus primeras obras fueron poemas narrativos, romances inspirados en las antiguas baladas germánicas y continuadores de la tradición prerromántica escocesa; su innegable valor lo puso a la cabeza de los primeros poetas románticos británicos, aunque bien pronto, sobre todo con la irrupción de lord Byron, la poesía tomaría otros derroteros. Además de editar colecciones de baladas populares, Scott supo imprimir a poemas originales como *El canto del último bardo* (*The Lay of the last Minstrel*, 1805) o *La dama del lago* (*The Lady of the Lake*, 1810) un mesurado sentimiento nacionalista, viveza dramática y descriptiva, de modo que las imitaciones no se hicieron esperar.

Pero el gran logro de Walter Scott fue la creación de la novela histórica inglesa (treinta y dos de estas obras compondría desde 1814 a 1831); aunque actualmente se leen casi como novelas de aventuras, en realidad su valor literario descansa en la recreación histórica, demasiado romántica en ocasiones, pero mucho más consciente y razonada de lo que algunos críticos quieren hacer pensar. En 1814, relegando la poesía, publica Walter Scott *Waverly*, una obra que revolucionó la concepción novelística de la historia al abandonar las evidentes deformaciones de la novela gótica y apostar por una visión casi dialéctica de la historia inglesa; en ella presenta el conflicto jacobita de 1745 —un intento de restauración de los Estuardo— frente a la monarquía Hannover. Scott nos ofrece, en realidad, un enfrentamiento entre dos concepciones del mundo: una conservadora, nostálgica para con el pasado —en el que se inserta Escocia—, dominada por modos de relación feudales; y otra moderna, dominada por el capitalismo y la primera industrialización, que será —y así lo acepta, sólo racionalmente, pero no sentimentalmente, Walter Scott— la triunfante en la historia contemporánea inglesa.

Casi todas sus novelas reproducen, efectivamente, grandes conflictos históricos, de forma que el relato gane en profundidad y la intriga en dinamismo; sin embargo,

Scott prefiere héroes desconocidos a los grandes personajes de la historia: en ellos deposita todos los valores —con evidente carencia de verosimilitud psicológica— para que de este modo puedan prender fácilmente en la imaginación popular por un proceso de fácil identificación. También sobre el tema de las insurrecciones jacobitas compuso Scott una de sus obras maestras, muy leída incluso en nuestros días: *Rob Roy* (1817), donde el famoso bandido —el «Robin Hood» escocés— aparece desdibujado como mito nacionalista, y donde domina la figura de Frank Osbalistone, encargado de analizar la situación y el ánimo del pueblo escocés tras la unión con Inglaterra, logrando así una visión, desde una óptica inglesa de comprensión, de la realidad escocesa. Menos logradas históricamente, pero de mayor éxito en nuestros días, son las novelas de tema inglés, generalmente basadas en el enfrentamiento con los normandos; se trata de obras de planteamientos más novelescos, que responden a la mitología de la caballería medieval: entre ellas sobresalen *Ivanhoe* (1819) y *Quentin Durward* (1823), la primera ambientada en Inglaterra y la segunda en Francia, donde Scott reivindica los valores de la virtud caballeresca feudalizante frente al incipiente absolutismo moderno.

Formación del Romanticismo alemán

1. El Romanticismo en Alemania

La evolución del Romanticismo en Alemania resulta compleja, cuando no contradictoria, debido a la gran vitalidad con que el movimiento se desarrolló en aquel país, acaso el único reducto de auténtico Romanticismo europeo junto con Inglaterra —que le debe buena parte de su poesía romántica al pensamiento idealista alemán—.

La vitalidad del Romanticismo alemán se inicia no en este siglo XIX, sino en el último tercio del XVIII, cuando el movimiento «Sturm und Drang», entre 1767 y 1785, rompe con el pensamiento ilustrado (véase el *Capítulo 12* del Volumen 5); curiosamente, esta avanzadilla romántica nace a su vez de una reinterpretación característicamente germánica del clasicismo y tiene como máximos representantes a Schiller y Goethe, «traidores» ambos al Romanticismo y magistrales exponentes del Clasicismo alemán. En este confuso panorama, el Romanticismo, como antes el movimiento prerromántico «Sturm und Drang» supone la plena nacionalización de la literatura alemana, que alcanzará su mayoría de edad gracias a los postulados irracionalistas y subjetivistas propios del pensamiento idealista romántico: Kant había rematado con su criticismo los residuos de la filosofía racionalista y, en pleno Romanticismo, Fichte se encarga de elevar la intuición a rango de categoría de conocimiento y al mundo a simple producto de la conciencia humana. De ahí que, en Alemania, el Romanticismo no sea tanto una revolución como la continuación del proceso que estaba dando forma a la Alemania contemporánea; la ininterrumpida controversia sobre lo que fuera el Romanticismo —que hizo afirmar a Goethe: «lo romántico es lo enfermo»— no es, pues, sino síntoma de la vitalidad que el movimiento poseía en Alemania, donde tomaba nuevas formas con el paso del tiempo.

A pesar de su efímera vida —al igual que en el resto de Europa—, el Romanticismo conforma la vida literaria alemana durante años y años; el problema de la dificultad de su definición, que explica la resuelta tendencia del Romanticismo alemán hacia la exposición teórica, es resultado de su propia pervivencia, hasta el punto de que sólo los últimos románticos —como Eichendorff— y los posrománticos —como Heine— serán capaces de comprender su verdadero alcance. Mientras tanto,

el movimiento cultural se debate gracias a su propia vitalidad entre extremos a veces contrapuestos y que dan origen a características dispares en el Romanticismo alemán.

La peculiar nacionalización del movimiento romántico en Alemania suponía la búsqueda de unas señas de identidad germánicas cuyos orígenes eran de difícil concreción dada la especial problemática histórica y política de Alemania; la Edad Media actuó como punto de referencia obligado para prácticamente todos los románticos alemanes, pero la carencia de una tradición realmente efectiva y el problema de la casi total inexistencia de antiguos documentos literarios germánicos hizo que los ojos se volviesen hacia otras tradiciones culturales en las cuales los románticos creían ver las posibilidades de un arte intuitivo a la vez que clásico: algunos de estos modelos ya habían sido puestos en funcionamiento por los prerrománticos —por ejemplo, Shakespeare—, pero otros surgieron con fuerza a principios del XIX gracias a la labor filológica de algunos de los teóricos del Romanticismo alemán: especialmente significativa fue la influencia española (Calderón y el Romancero, fundamentalmente) y la de la literatura popular de tradición anglo-germánica (no sólo baladas y leyendas, sino también cuentos, y sobre todo «cuentos de hadas» que han pasado, gracias al Romanticismo, al caudal de la tradición cultural europea).

Relacionada con la especial problemática histórica alemana está la cuestión de la religión; recordemos que, por sus tintes idealistas e individualistas, el movimiento romántico supuso en toda Europa una recuperación de antiguas formas religiosas; y que, a su vez, los intelectuales alemanes, al volver sus ojos a la historia política pasada y presente, veían en el protestantismo, por una parte, una forma revestida políticamente por el absolutismo más intransigente y, por otra, el resultado de la aplicación del racionalismo moderno al terreno de la religión; por ello, muchos de los intelectuales alemanes de principios del XIX —como también algunos de otros países europeos— adoptaron el catolicismo como forma a la vez ética y estética de vida, pues en él creían encontrar, conjugados, elementos tanto exotistas —por su dependencia de culturas mediterráneas— como sentimentales y, por fin, artísticos —por la propensión católica a servirse de medios de expresión sensorial—.

Por medio de la búsqueda del «espíritu del pueblo» (Volksgeist) —que dio origen a la ingente producción de tipo popular y tradicional característica del Romanticismo alemán— y por medio de la búsqueda de la propia espiritualidad individual —en clave seudorreligiosa, desde el catolicismo al pietismo protestantista—, los románticos alemanes creían estar dando respuesta a los interrogantes del pensamiento contemporáneo; pero las limitaciones inherentes al idealismo irracionalista llevaron a sucesivas generaciones románticas a la apatía y a la indiferencia, apareciendo otra de las características del Romanticismo alemán, propia de su última fase: el burguesismo. En buena medida, éste no abandona del todo a los escritores románticos alemanes, cuyo tradicionalismo, nacionalismo y religiosidad apuntaban ya claramente hacia el reaccionarismo característico de la última hornada romántica —en un

proceso que se repite con pocas variaciones en el resto de Europa—; aunque en gran parte de la literatura romántica inicial existía ya cierta velada defensa de los valores burgueses establecidos, ésta se hizo patente en los últimos momentos del Romanticismo alemán, cuando en la literatura se produjo una recuperación de los postulados del burguesismo ilustrado, aunque tintados ahora por matices nacionalistas: su tono más frecuente va a ser el familiarmente reposado y el neopopular —expresado, sobre todo, en forma de cuentos, el género redescubierto por los románticos alemanes—; pero en ocasiones (y podemos pensar en un genio tan peculiar y excéntrico como E.T.A. Hoffmann) puede dar por resultado una literatura que, habiendo aprendido de la libertad creadora romántica, roza la irreverencia, la parodia y la ironía en todos sus matices.

2. Introdutores del Romanticismo alemán

Las bases del pensamiento romántico alemán se encuentran en el revisionismo al que la filosofía germánica del XVIII sometió las bases mismas del conocimiento; Kant (1724-1804) y Fichte (1762-1814) fueron sus máximos representantes (véase, en el Volumen 5, el *Epígrafe 1.b.* del *Capítulo 12*) y su labor filosófica pondría las bases del pensamiento idealista romántico al desplazar su centro de atención de la razón a la intuición: convertido el mundo en un producto de la conciencia humana (el «Espíritu» sería poco más tarde el foco de la obra de Hegel, continuador y sintetizador de la filosofía idealista), el pensamiento alemán buscó su razón de ser en el Infinito —lo inaccesible a los sentidos, la inteligencia y la palabra—, poniendo así las bases de una concepción por la cual la literatura era, más que una aptitud técnica o razonadora, una actitud del alma, una predisposición del espíritu humano a rozar los límites de lo inaccesible.

a) *Jean Paul*

Una de las más notables e influyentes figuras del Romanticismo en Alemania fue Friedrich Richter, más conocido por su seudónimo de Jean Paul (1763-1825); este curioso personaje es una de las más vitales representaciones del vago idealismo romántico germánico, aunque su trascendencia se deba más a su misma figura que al valor de su obra —de entre la que podríamos destacar las novelas *Hesperus*, *Fixlein* y *La edad de las locuras (Flegeljahre)*, donde se establece una curiosa contraposición entre verdad y realidad, tema que precisamente volveremos a encontrar en uno de sus más fieles seguidores, E.T.A. Hoffmann (véase el *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 4*)—.

Intuyendo que la realidad y el mundo subconsciente se unen por medio de invisibles pero indisolubles lazos, Jean Paul fue el primer autor romántico que intentó traducir y relacionar en su obra sus experiencias sensoriales y extrasensoriales. Su

producción, personalísima y subjetiva, constituye una válida indagación sobre las posibilidades de expresar la realidad por medio del sueño, en el convencimiento de que la imaginación artística encuentra su origen en el mundo onírico, lugar de cuya confluencia entre el mundo sensible y el invisible surge la verdadera comprensión de la realidad. El resultado de esta concepción seudomística del mundo es una obra donde se nos ofrece una vaga e irreal visión del mundo que cautivó a sus contemporáneos y que encontró su forma idónea en una especie de «cuentos mágicos» (Märchen) cuya simbología intentaba explicar las profundidades de la naturaleza y la historia del hombre.

b) *Teóricos románticos*

La llamada «escuela de Jena», formada gracias a la labor filosófica de Fichte, fue el primer foco difusor del Romanticismo en Alemania; desde ella surgió el primer avance de un pensamiento idealista sistemático y sus integrantes fueron los encargados de dar a la luz las primeras producciones conscientemente románticas del país —si exceptuamos el caso aislado, un tanto particular a la vez que magistral, de Hölderlin (*Epígrafe 3*), verdadero precursor y maestro del Romanticismo literario alemán—. Su labor fue, por tanto, fundamentalmente teórica y en ella predominó la reflexión, la sistematización y la asimilación; los moldes usuales de este tipo de producciones fueron, en consecuencia, el ensayo, el artículo e incluso la traducción y, cuando aparezcan obras estrictamente literarias, lo harán bajo fórmulas hasta cierto punto experimentales —en ocasiones disgregadoras de las categorías estéticas vigentes— que van a orientar a los más jóvenes sobre las reales posibilidades expresivas del nuevo movimiento cultural.

Los teóricos más importantes del grupo fueron, sin duda, los hermanos Schlegel, quienes sirvieron de obligado punto de referencia para la literatura romántica no sólo alemana, sino europea en general.

August Wilhelm Schlegel (1767-1845) acaso sea el menos original de los dos hermanos; su obra poética no pasa de la corrección y, aunque ágil, carece por lo general de calor y movimiento —aunque podríamos salvar su balada *Arión*—. Su repercusión en la literatura romántica alemana se debe, ante todo, a la fundación, junto a su hermano, de la revista *Athenäum* («Ateneo»), que se convirtió inmediatamente en portavoz de los nuevos ideales románticos; y a su labor de traductor, pues, conociendo a la perfección las diversas tradiciones literarias europeas, estudió a diversos maestros de la literatura —recordemos, como botón de muestra, sus estudios sobre Dante y sobre Calderón, novedosos por su intento de comprensión de los autores a través de su época—. Hoy día también se le recuerda por su excelente labor de traductor, especialmente por sus adaptaciones al verso alemán de las obras de Shakespeare, tan magistralmente insuperables que hizo de él un autor con sabor casi germánico.

Más compleja y completa resulta la personalidad literaria de su hermano, Friedrich Schlegel (1772-1829); filólogo, filósofo e ideólogo, como creador literario convirtió al Romanticismo —de forma extraña en Alemania— en un efectivo credo vital emparejado a veces con perdurables escándalos; así sucedió con dos de sus obras originales: su novela amorosa *Lucinda* (1799) proponía no sólo la exaltación del tema erótico en la literatura alemana, sino, además, formas de comportamiento sexual —amor libre y goce pleno y sin reservas— que todavía hoy siguen inquietando algunas conciencias; también su drama *Alarcos* (1802), buen ejemplo en Alemania del tormentoso y atormentado teatro romántico, armó tal revuelo que su representación hubo de ser suspendida. Su labor más trascendental para la historia literaria alemana se debe a su función de catalizador de la primera generación romántica; en torno a él se aglutinaron los autores del primer Romanticismo en Alemania, gracias concretamente a sus frecuentes colaboraciones en la revista *Athenäum*, dirigida por su hermano y que actuó como órgano decisivo para la formación de una conciencia de grupo coherente con los principios del Romanticismo. Gran trascendencia posterior encontraron también sus trabajos en el campo de la erudición y la crítica filológica: Friedrich Schlegel fue uno de los primeros eruditos interesados en el estudio del sánscrito —cuyo conocimiento habría de poner las bases de los estudios de la historia de las lenguas—; y, como su hermano August Wilhelm, fue un buen conocedor de la tradición literaria europea, a la que dedicó interesantes estudios en las personas de Dante, Petrarca, Shakespeare y Cervantes, en quienes veía representaciones ideales del espíritu intuitivo y subjetivo que, a través de la historia, se había venido manifestando en la literatura. También es interesante su aportación al estudio de las literaturas clásicas en su *Historia de la poesía de los griegos y romanos* (*Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*), sobre todo en lo que se refiere al contraste histórico y sociológico entre los modos antiguos y modernos de producción literaria.

c) Wackenroder y Tieck

Advertíamos antes que, por influjo de la filosofía idealista, el pensamiento literario alemán buscaba su razón de ser en lo inaccesible a la experiencia de los sentidos o de la razón; el arte pasaba a ser así una actitud del alma, que se lanzaba a la búsqueda de lo infinito impulsada por una especie de anhelo religioso.

Estas ideas encuentran excelente concreción en la obra de Wilhelm Wackenroder (1773-1798), quien hizo de la literatura una especie de credo religioso a la vez que un instrumento para la resolución del misterio absoluto. Acaso por ello sea difícil encontrarle a su obra un sentido estrictamente literario, pues Wackenroder se encargó de explorar la confluencia entre las artes como único medio para obtener una respuesta al misterio de la belleza del mundo. Sus *Efusiones de un monje profeso amante del arte* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796)

nacen así de la exploración, por medio de la literatura, en el mundo de otras nobles artes: si el arte es una religión, el goce artístico es comparable a una oración, deleitándose el autor en un recorrido por la historia de la música y la pintura que nos recuerda a modelos renacentistas italianos en los que se une la estética a la exaltación de la religión católica.

Wackenroder inició a su amigo Ludwig Tieck (1773-1853), también berlinés, en el cultivo de la literatura romántica; con anterioridad a este momento de influjo, Tieck, de familia culta ilustrada, había publicado ya dos curiosas novelas en las que confluían elementos de la Ilustración alemana e inglesa y características propias del prerromanticismo germánico: se trata de *William Lovell* (1793) y *Peregrinaciones de Franz Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798), esta última según el molde de «novela de formación» (Bildungsroman) que afirmara Goethe en su *Wilhelm Meister* —aunque ahora, en clave romántica, convirtiendo al protagonista en peregrino cristiano que hace del arte su misión—; ambas novelas nos ofrecen ya la principal característica de la obra de Tieck, cuyo eclecticismo le permite moverse entre la visión irónica propia del burguesismo ilustrado y la misteriosa atmósfera poética propia del primer Romanticismo alemán. Su contribución más decisiva a la literatura alemana fue la creación de un modelo de novela corta —muy cercana al cuento popular, por el que se interesaron otros autores de la época (véase el *Epígrafe 1* del *Capítulo 4*)— en el que confluían elementos realistas e idealistas; aprovechando tanto elementos del realismo burgués como otros claramente románticos, Tieck trascendió su propia experiencia para crear unos relatos de ambiente misterioso e irreal insertos en el sentimiento de la cotidianidad —recurso de imbricación entre fantasía y realidad en el que influyó grandemente la obra cervantina, que él mismo tradujo al alemán—. Su interés por el cuento como forma de expresión no se limita exclusivamente al campo narrativo (donde podríamos destacar la colección agrupada bajo el título de *Phantasmus*), sino que se extendió a otros géneros literarios que también ensayó: por ejemplo, la leyenda popular dio origen a una de sus obras más representativas, el drama *Vida y muerte de Santa Genoveva* (*Leben und Tod der heilig Genoveva*) —en el que pueden localizarse influencias de Shakespeare, otro de los autores por él traducidos—, del mismo modo que también pasaron a las tablas, bajo forma dramática, los cuentos *El gato con botas* (*Gestiefelten Kater*) y *Barbazul* (*Blaubart*).

3. Hölderlin, precursor y maestro

El talento creativo más admirable del Romanticismo alemán fue el poeta Friedrich Hölderlin, a quien el destino —su sino trágico, en clave romántica— quiso hacer pasar prácticamente desapercibido entre sus contemporáneos para depararle la gloria literaria tras su muerte después de una larga y pacífica enfermedad mental. A

Hölderlin le tocó ser maestro del Romanticismo cuando éste todavía no había tomado cuerpo teórico y cuando, por ese desarrollo tan peculiar de la literatura alemana, los grandes maestros «románticos» —nos referimos, claro está, a Goethe y Schiller— se habían retirado a unas posiciones clasicistas (de tono especialmente intransigente en el caso de Goethe) que no podían compartir la base de experiencia desde la cual partía la poesía de Hölderlin.

a) *Biografía*

Nacido en 1770 en Lauffen am Neckar, en Suabia, desde muy joven a Friedrich Hölderlin se le orientó hacia una carrera eclesiástica que inició en 1784; en el seminario estudió lenguas clásicas y allí comenzó a componer sus primeros poemas, alentado especialmente por la obra de Klopstock; le siguen lecturas más decididamente románticas de Schiller y, a través de él, de los prerrománticos ingleses Young y el falso Ossian. Por medio de la obra de Schiller y del ejemplo de Francia alcanza a comprender el valor revolucionario que habría de presidir el nuevo movimiento romántico, por lo que, paulatinamente, se aparta tanto de la ideología dominante como de la fe protestante.

Cuando en 1793 sale del seminario, Hölderlin decide no ejercer su ministerio y, para poder subsistir, recurre a ser empleado como preceptor; fueron entonces frecuentes sus traslados por el país y fuera de él —en Francia— a la búsqueda de familias pudientes que quisieran educar a sus hijos: en 1795, en Frankfurt, se enamora de Susette Gontard, esposa de su patrón y madre de cuatro hijos; correspondido por ella, «Diótima» —seudónimo poético de Susette— se convierte en el amor y auténtico motor de su vida, pero el poeta tuvo que abandonar en 1798 la casa de los Gontard, y a su amante sólo volvió a verla en unas cuantas ocasiones más.

En 1802 comienzan a aparecer los primeros síntomas de la enfermedad mental de Hölderlin, una locura entre infantil e ingenua que le acompañará, paulatinamente con mayor pertinacia, hasta su muerte; este mismo año muere Susette, noticia que al poeta le produce uno de sus más violentos ataques de locura. En 1805, cuando los médicos desisten de hacerle recuperar la razón, Hölderlin es internado en una clínica hasta que Zimmer, ebanista de Tubinga, se hace cargo de él en 1807 para llevarlo a su propia casa, halagado por poder cobijar al genio. Allí muere, en su inocente locura, en 1843, prácticamente olvidado —casi olvidado por sí mismo, que en los últimos años se hacía llamar «Scardanelli»— a pesar de que su obra había comenzado a ser tímidamente reivindicada por los nuevos poetas románticos a partir de los años 20 del siglo.

b) *La poesía de Hölderlin*

Por su carácter precursor, la obra de Hölderlin no fue plenamente entendida por sus contemporáneos; aun reconocida durante su período de locura, su poesía no ocupó en su momento el lugar que, en justicia, le hubiese correspondido. En la actualidad, a Hölderlin se le tiene por uno de los mejores líricos de la literatura alemana y en la literatura universal ocupa un lugar de honor entre los grandes artífices de la poesía contemporánea; en este sentido, muchos han aproximado su figura a la de Keats, el mejor lírico del Romanticismo inglés, igualmente incomprendido en su momento por sus compatriotas. Aunque muchos son los elementos que los separan, ambos han trascendido mejor que nadie su propia época por hacer una poesía esencial que se acerca en gran medida a lo que la «poesía pura» hubo de aportar a la lírica del siglo xx.

En la poesía de Hölderlin no vamos a encontrar, por tanto, la base teórica, idealista y metafísica, presente en la mayoría de los románticos alemanes; no hallaremos una idea de la poesía ni una idea del mundo, sino la poesía y el mundo en sí mismos, nunca circunstanciales, sino trascendidos por una experiencia presidida por la incomprensión, aunque nunca por el odio o el resentimiento. A Hölderlin podríamos definirlo, en este sentido, como el poeta de la evasión (él mismo afirmó que «el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona»); pero su fuga del mundo circundante no se realiza por una renuncia, sino más bien por una aceptación de su propio destino: la suya es una experiencia quebradiza que, trascendida en la poesía, implica tanto una aceptación de los límites impuestos como una decidida superación de éstos en una visión esencial del mundo. Para expresar este tema, eje de toda su obra, Hölderlin recurrió a imbricar su propia experiencia vital en el mito de la Grecia clásica; pero entendámonos: Hölderlin no hace del mito un refugio, un santuario, sino que lo acepta como modo de vida; en su obra no está el mundo, «su» mundo, sino «el» mundo en su totalidad, vivido por medio de un mito, el de la Grecia clásica, que en ningún momento será simple adorno o recurso técnico, sino una realidad trascendida. Así lo expresaba el propio poeta cuando, tras elogiar la belleza de los héroes y los dioses antiguos, afirmaba en su época de locura: «Entiendo a los hombres ahora que vivo lejos de ellos y en soledad». Sin olvidar en momento alguno al hombre, al ser humano problemático y limitado, Hölderlin pareció trascenderlo con su poesía en un ser semidivino e ideal: así lo entendió y expresó Cernuda, otro poeta de la Grecia ideal y excelente conocedor de la obra de Hölderlin: «Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal. (...) Y la misma dramática aptitud para participar, aun débilmente, en una divinidad caída y en un culto olvidado, convierte a esos seres mortales en seres semidivinos perdidos entre la confusa masa de los humanos. Tal fue el caso de Friedrich Hölderlin».

ch ist mir einst das Heilige, das am

*mir liegt, das Gedicht, gelungen,
amen dann, o Stille der Schattenwelt!
en bin ich, wenn auch mein Saitenspiel,
icht hinabgeleitet: einmal
1, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.*

[«(...) pero si un día alcanzó (el alma) lo sagrado, aquello / que es caro a mi corazón, el poema, // bienvenido entonces, ¡oh silencio del reino de las sombras! / Contento estaré, aunque mi lira / allí no me acompañe: por una vez / habré vivido como un dios, y más no hace falta»].

Decíamos antes que en la obra de Hölderlin existe tanto una aceptación de los límites como una superación trascendente de éstos; pues bien, se deja ello traslucir en la diafaneidad y transparencia de sus versos, en los cuales localizamos esa paradójica trabazón, tan característica del Romanticismo alemán, entre elementos clasicistas y emotividad romántica. De entre los poetas líricos alemanes de su tiempo, posiblemente sea Hölderlin el que confía más plenamente el peso de su verso a la intuición emotiva; su estilo, dominado por esa experiencia dolorosamente quebradiza a la que antes aludíamos, está cargado de cierto patetismo disciplinadamente comedido que sabe encontrar el equilibrio justo entre la continencia y la sincera expresividad formal.

c) Su obra poética

Como mejor representante del paso —al tiempo que unión— que en Alemania existe entre Clasicismo y Romanticismo, en Hölderlin vamos a encontrar una inusitada frecuencia de las formas estróficas clásicas: entiéndase, necesariamente adaptación de los esquemas griegos, y nunca fiel servilismo, que por otra parte sería imposible dados los distintos esquemas acentuales. Si la tradición del Clasicismo alemán prácticamente había determinado las formas estróficas clasicistas, Hölderlin logrará consagrarlas como propias de la literatura alemana: de este modo, en su poesía la forma pasa casi inadvertida, como si el clasicismo fuera en él categoría heredada.

Sus formas preferidas fueron la oda y el himno, este último aprendido de Píndaro e idóneo para esa exaltación de un mundo ideal del que la Grecia antigua sería motivo fundamental; podríamos citar *Patmos*, compuesto en la madurez de su autor, donde el poeta se proclama mediador entre los hombres y los dioses y hace de su palabra poética un oráculo puesto al servicio de la colectividad. Este tema vamos a encontrarlo magistralmente expuesto en una de las grandes obras de Hölderlin, su novela *Hiperión, o el eremita en Grecia* (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*),

donde el molde narrativo hace de soporte para una de las mejores manifestaciones universales de la prosa poética; todo en ella parece, pues, esencializado por la acción de la palabra poética, verdadera alma de un relato borroso e irreal cuya poesía redime necesariamente al mundo humano: la lucha por el amor y la libertad del protagonista, Hiperión, sólo encuentra sentido en la creación poética como lugar de verdad original y fidelidad a los designios divinos sobre el mundo.

También compuso Hölderlin poemas al margen de todo molde estrófico determinado, pero en los que sigue confiándose a una forma contenidamente clásica; podríamos recordar entre ellos la bella *Canción al destino de Hiperión* (*Hyperions Schicksalslied*), una dolorosa y lúcida composición en la que contrapone a la luminosa existencia divina la triste condición humana:

*schwinden, es fallen
lenden Menschen
igs von einer
ur andern,
sser von Klippe
pe geworfen,
ig ins Ungewisse hinab.*

[«(...) desaparecen, caen / los hombres resignados ciegamente, de hora / en hora, como agua / de una peña arrojada / a otra peña, a través de los años / en lo incierto, hacia abajo»].

Debemos recordar ahora que muchos de los poemas compuestos por Hölderlin lo fueron en períodos de mayor o menor lucidez durante sus dilatados años de enfermedad mental. Aunque en muchas ocasiones ciertamente fuera incapaz de concentrar su pensamiento, entre las producciones de esta época seguimos encontrando evidentes aciertos expresivos: es como si a Hölderlin le hubiese sido imposible desarrollar las ideas que le rondaban, sin que por ello le faltase la necesaria intuición poética; logra entonces determinados aciertos expresivos —su magistral técnica versificatoria no se resintió por la falta de lucidez—, a pesar de que a algunos de estos «poemas de la locura» les falte concreción final, como si su autor remontase un alto vuelo para dejarse caer repentinamente en la confusión:

*nischen sind, so ist das Leben prächtig,
nischen sind der Natur öfters mächtig,
icht'ge Land ist Menschen nicht verborgen
z erscheint der Abend und der Morgen.
nen Felder sind als in der Erndte Tage
stigkeit ist weit umher die alte Sage,
ues Leben kommt aus Menschheit wieder*

t das Jahr mit einer Stille nieder.

[«Esplendorosa es la vida, a la medida de los hombres, / a menudo más radiantes son éstos que la Naturaleza, / no se oculta a los hombres la esplendorosa tierra, antes con plenitud se muestran el anochecer y la mañana. // Abiertos están los campos como en los días de la siega, / con espiritualidad los cubre la vieja Leyenda, / y al hundirse el año en el silencio / a los hombres entrega nueva vida»].

4. Novalis

a) Biografía

Friedrich von Hardenberg, que habría de alcanzar la fama literaria con el seudónimo de Novalis, nació en 1772 en Oberwiederstedt, donde fue educado por su padre en un severo pietismo. Su iniciación en los principios del movimiento romántico se debieron a Bürger, uno de los principales poetas del «Sturm und Drang»; y a la Universidad de Jena, verdadero foco cultural del primer Romanticismo alemán, donde asistió a las clases de Historia de Schiller, primer maestro del futuro poeta; al año siguiente se matriculó en Leipzig, donde conoció y trabó una duradera amistad con Friedrich Schlegel, uno de los grandes teóricos románticos europeos.

Cuando finaliza sus estudios de Derecho, Novalis encuentra un puesto burocrático en la administración de Tennstedt, donde tiene su primer encuentro con Sophie von Kühn, a la sazón una niña de doce años, gran amor de toda su vida y a la que se promete en secreto. A partir de 1796, y gracias a nuevos estudios de química e ingeniería de minas, Novalis trabaja como funcionario de salinas; pero al año siguiente muere Sophie —con sólo quince años— y Novalis despierta como creador literario: al principio saldrán de su pluma publicaciones de carácter teórico, posiblemente por la influencia directa de la filosofía idealista —en estos años conoce a Fichte y a Schelling y visita a los «clásicos» Goethe y Schiller en Weimar—; pero desde 1799, su producción toma nuevos rumbos al contacto con los creadores de su época: Jean Paul, Herder (dos de los iniciadores del Romanticismo) y, sobre todo, Tieck, que ejercerá una influencia decisiva sobre Novalis. Su obra se inicia entonces en los caminos de la creación, logrando un inmediato reconocimiento e integrándose en el primer núcleo de románticos alemanes, con los que se reúne habitualmente. Fruto casi inmediato de este momento creativo, en 1800 salen a la luz las primeras ediciones de sus dos grandes obras, los *Himnos a la noche* y *Heinrich von Ofterdingen*, aunque no por ello abandona una brillante carrera de funcionario de minas que le supone la ocupación de un importante cargo en la Administración ducal de Turingia. Pero ya se habían dejado sentir los primeros síntomas de la tuberculosis,

enfermedad de la que Novalis muere en plena juventud, con ni siquiera veintinueve años, el 25 de marzo de 1801.

b) *Los «Himnos a la noche»*

La más perdurable de las obras de Novalis, la más leída hoy e influyente en la posterior lírica alemana son los *Himnos a la noche* (*Hymnen an die Nacht*, 1800), considerados resultado directo de los ideales propuestos por la primera generación romántica desde el foco difusor de Jena. Los *Himnos a la noche* constituyen, en este sentido, la celebración de una nueva metafísica subjetiva e intuitiva que encuentra en la noche el símbolo adecuado para su expresión: frente a la limitación que impone el día para la percepción de la realidad, la noche nos descubre el verdadero sentido del mundo y hace posible el retorno a una divinidad que el día ha corrompido:

mehr war das Licht
tter Aufenthalt
nmlisches Zeichen
hleyer der Nacht
Sie über sich
cht ward
fenbarungen
ararer Schoos.

[«Ya no fue la luz / la morada de los dioses / y el signo de los cielos. / El velo de la noche / pusieron sobre sí ellos; / la noche se hizo / el fecundo seno / de las revelaciones»].

Ante este descubrimiento, el poeta lanza un asombrado canto de júbilo —y de ahí la forma de «himno»— con el que celebrar esta nueva dimensión de la existencia. Nuevamente encontramos, por tanto, como decisiva en la configuración del Romanticismo alemán, la consideración de la poesía como una nueva forma de religión; sin embargo, en los *Himnos a la noche* no se trata de rescatar cultos heredados u ortodoxos, sino de descubrir, por medio de un caprichoso peregrinaje, las confluencias religiosas y culturales que resultan de una curiosa toma de contacto con diversos modos de relación con la divinidad: con leves y desdibujadas pinceladas descriptivas —las más de las veces carentes de convicción—, el autor nos lleva a la consideración tanto del paganismo clasicista como de la sabiduría oriental, pasando por cierto cristianismo de corte platónico e idealista. Estamos, en definitiva, ante un peregrinaje interior en el que poco importa la aventura, y sí el desarrollo vital y espiritual: como proceso de interiorización, el perfeccionamiento no es un ascenso — como en la mística cristiana—, sino un descenso hacia la oscuridad de la eternidad,

pues en el «yo» —según la filosofía idealista romántica—, en el centro del propio «yo» es donde se encuentra el centro del cosmos; en ese reino de la oscuridad, del misterio del hombre, se hallan las claves de lo ignoto del mundo, mientras que la luz —la razón, lo material— no hace sino estorbar su búsqueda:

*immer der Morgen wiederkommen?
die des Irrdischen Gewalt?
die Geschäftigkeit verzehrt
den himmlischen Anflug der Nacht.*

[«¿Ha de volver siempre la mañana? / ¿Jamás terminará el señorío de lo terrenal? / Desdichada actividad estorba / el celestial vuelo de la noche»].

En los *Himnos a la noche*, esa búsqueda por parte del poeta se ve recompensada con el encuentro con la amada —Sophie, la joven prometida muerta—, que supone la unión y el hallazgo de las claves del mundo: el amor y el conocimiento, a los que se llega tras el descubrimiento de la belleza. Pero el poeta, que ha visto y habitado el reino de la noche —esto es, que ha llegado a la región del Espíritu, del aliento divino—, no quiere ya volver a la limitación de la luz, a la imposición de la materia, por lo que su único anhelo a partir de ese momento va a ser, por una parte, cumplir su misión profética y mostrar el camino hacia la oscuridad desveladora; y, por otra, intentar un desesperado regreso a la Noche —a la muerte como dadora de vida— en tanto que único medio de plena existencia espiritual:

*Her in der Erder Schoos
des Lichtes Reichen
Herzen Wuth und wilder Stoß
der Abfahrt Zeichen.
Namen in dem engen Kahn
sind am Himmelsufer an.
Gibt sey uns die ewge Nacht,
der ewge Schlummer, (...)*

[«¡Hacia abajo, al seno de la tierra, / lejos del imperio de la luz! / El furor de los dolores y su salvaje toque / es señal de alegre partida. / Llegamos en estrecha barca / rápidos hasta la orilla de los cielos. // ¡Alabada sea la eterna noche, / alabado sea el eterno sueño!»].

c) Otras obras

La producción literaria de Novalis se había iniciado con diversas producciones de

carácter teórico a cuya composición posiblemente le animara Friedrich Schlegel, quien posibilitó su publicación en la revista *Athenäum*; se trata de colecciones de aforismos, según una tendencia vigente en el saber de la época desde el XVIII, compilados bajo los títulos *Polen (Blütenstaub)*, *Flores (Blumen)* y *Fe y amor (Glauben und Liebe)*, compuestos todos ellos para 1798. Casi inmediatamente, Novalis intentará, esta vez por recomendación de Tieck, la literatura de creación, cuyos primeros resultados parecen ensayos de sus grandes obras; efectivamente, tanto los *Cantos espirituales (Geistliche Lieder, 1799)* como *Los aprendices de Sais (Die Lehrlinge von Sais, 1798)* pueden ser considerados como obras de aprendizaje, carentes de interés, aunque a tan sólo un par de años de la publicación de sus dos mejores obras: los *Himnos a la noche* y la inconclusa novela *Heinrich von Ofterdingen*.

Por lo que se refiere a *Heinrich von Ofterdingen*, obtuvo en su momento incluso mayor repercusión que los *Himnos a la noche*; aunque Novalis sólo llegó a publicar la primera parte de esta novela, sus contemporáneos vieron inmediatamente en ella el símbolo de esa búsqueda de lo ideal propia del alma romántica. Hoy día, sin embargo, no puede ser leída sino como síntoma del vago irracionalismo poético que anegó la literatura romántica alemana: como si de una especie de «cuento mágico» (Märchen) se tratase, en *Heinrich von Ofterdingen* confluyen elementos maravillosos, religiosos y mitológicos para dar sentido al símbolo de la búsqueda de una flor azul perteneciente más al mundo de los sueños que al real. El protagonista hace de esta búsqueda una especie de Cruzada personal y se encuentra de este modo encarrilado por un camino de perfeccionamiento que lo conducirá hacia el ideal por medio de la intuición, pues aunque no hay seguridad de que la flor azul exista, el solo convencimiento de que pueda ser encontrada —como si de un acto de fe se tratase— transforma tal ideal en realidad; la flor azul adopta finalmente la forma de una joven en la que el protagonista encuentra el amor puro y absoluto que ha merecido por su labor de perfeccionamiento espiritual en clave idealista (recuérdese en este sentido el precedente del *Wilhelm Meister* goethiano, y cómo se aparta el Romanticismo del ideal utilitarista propio del Clasicismo alemán).

1. Literatura tradicionalista

No ha aparecido hasta aquí la consideración de una corriente literaria que, iniciada en Inglaterra y en Alemania a finales del siglo XVIII, habría de encontrar sus máximas posibilidades expresivas a comienzos del XIX: la literatura tradicionalista nace en este momento en Alemania de la preocupación más o menos filológica por las antiguas manifestaciones culturales, que se había expresado durante el «Sturm und Drang» en la imitación de las viejas baladas germánicas.

La recuperación y difusión de tal literatura tradicionalista se realiza en Alemania desde el llamado «grupo de Heidelberg», integrado por autores que, metódica y pacientemente, revalorizaron los cuentos y canciones populares y la antigua poesía germana y los difundieron a la masa de la población por medio de publicaciones literarias periódicas. El problema que se plantea durante el Romanticismo es que esta literatura tradicionalista no deja de ser una atemporal interpretación en clave romántica, subjetiva e idealista, de lo que habían sido unas manifestaciones culturales concretamente determinadas por unas circunstancias totalmente extrañas al siglo XIX: así, encontraremos que entre los románticos es frecuente situar producciones individuales, de carácter culto, a la altura de otras tradicionales de origen popular; se trataba de conseguir el despertar de una conciencia nacional que ellos creían idéntica a la original, primigenia e inmutable en el devenir de los siglos y basada en lo que denominaron «espíritu del pueblo» (Volksgeist). En definitiva, no deberemos hablar tanto de una recuperación de la literatura tradicional como de una interpretación colectiva e histórica, marcada por el idealismo romántico, de lo que estos autores consideraban tradicional, y que nosotros deberíamos denominar tradicionalista por tratarse de una abstracción de la antigua cultura germánica —con una interesante confluencia de elementos del resto de Europa— en la que los románticos creían ver la actuación de un monolítico espíritu nacional.

a) *Brentano y Arnim*

La obra más ambiciosa y significativa de este tradicionalismo literario alemán fue fruto de la colaboración entre dos de los más activos integrantes del grupo de

Heidelberg: Clemens Brentano (1778-1842) y Achim von Arnim (1781-1831). Entre ambos realizaron una célebre recopilación en tres volúmenes de antiguos cantos populares alemanes, titulada *El cuerno maravilloso del muchacho (Des Knaben Wunderhorn)*, 1803 y 1808); en ella advertimos ya esa falta de rigor filológico que antes anotábamos, pues los compiladores retocaron y modernizaron la mayoría de las antiguas composiciones e incluso dieron cabida en el libro a poemas de autores contemporáneos insertos en esa vía de producción tradicionalista. El ensayo preliminar escrito por Arnim para encabezar *El cuerno maravilloso* puede resultar esclarecedor para comprender las razones de tan amplio criterio editorial: según Arnim, el canto popular tiene la virtud de establecer un nexo entre las gentes del pueblo y los hombres cultos, proporcionando de esta manera la necesaria comunidad del sentimiento nacional indispensable para la unión política de Alemania. En definitiva, a *El cuerno maravilloso*, que ejerció una poderosa influencia sobre poetas coetáneos y posteriores, no se le puede exigir rigor filológico, aunque por otra parte no se puede ignorar la amplia labor de investigación a la que Brentano y Arnim sometieron fuentes tanto orales como escritas.

De Clemens Brentano debemos recordar igualmente algunas de sus obras originales; resultado directo de su interés por los temas hispánicos, podríamos citar la comedia *Ponce de León*, que, pese a su tema español, está técnicamente influenciada por recursos escénicos shakesperianos; y unos interesantes *Romances del Rosario (Romanzen von Rosenkranz)* cuyo empeño catolicista parece más esforzado que convincente, pero que pueden quedar como buena muestra del interés de los románticos alemanes por la forma del romance español y como —posiblemente— mejor resultado de su adaptación a la lengua alemana; más reseñables nos parecen sus breves composiciones líricas sueltas, las mejores de ellas igualmente de asunto religioso, tema en el que supo obtener una expresión equilibrada y sincera.

El apellido Brentano debe aparecer en la historia literaria alemana por dos veces: la hermana de Clemens, Bettina Brentano —esposa a su vez de Achim von Arnim—, no sólo fue una de las primeras mujeres alemanas que expuso la necesidad de la emancipación femenina —junto a amigas suyas como Caroline von Günderode («el Werther femenino», como se le llamó en alguna ocasión)—; sino que, además, a Bettina le debe la literatura alemana una delicada pero valiente y sincera correspondencia epistolar con un Goethe ya viejo al que Bettina imaginó haber conmovido —aunque la mayoría de las cartas son, evidentemente, falsas—.

Menos hay que decir del resto de la producción de Achim von Arnim, que se orientó hacia la formación, a través de la literatura, de una conciencia nacional patriótica; éste fue el objetivo de la mayoría de sus producciones, que se mueven entre el ensayo y el terreno narrativo: sus relatos, extraños la mayoría de las veces —pero no más que el resto de las producciones del género en la Alemania romántica—, se acercan en ocasiones a la novela histórica según se entendía en el resto de Europa, logrando algunas de las mejores evocaciones de la Alemania reformista del siglo XVI.

b) Görres

Joseph von Görres (1776-1848) puede ser tenido por uno de los más curiosos y típicos representantes del Romanticismo alemán: de origen católico, su juventud estuvo marcada por los ideales revolucionarios aprendidos de Francia y fue el fundador del primer periódico político alemán, el *Mercurio renano* (*Rheinische Merkur*), un órgano de instigación antinapoleónica que le valió finalmente ser encarcelado.

Sus primeras obras se orientaron hacia el terreno especulativo a imitación de los Schlegel, asimilando los principios del irracionalismo filosófico de Schelling —discípulo de Fichte— y proyectándolos concretamente hacia el terreno religioso y el de las artes, en una extraña identificación característica del Romanticismo alemán —como demuestra en sus *Aforismos sobre las artes* (*Aphorismen ueber die Kunst*)—.

Su inclusión entre los tradicionalistas alemanes se debe a una obra que escribió animado por el ejemplo de Brentano y Arnim, a los que conoció en Heidelberg; su recopilación *Los libros populares alemanes* (*Die deutschen Volksbücher*, 1807) es, sin duda, una de las pocas obras que tratan de manera rigurosamente filológica la literatura tradicional alemana: la publicación de estos «libros populares» medievales la hace Görres en base a una seria comprobación de las fuentes originales, si bien debemos recordar que ya a finales de la Edad Media determinados autores interfirieron en estos libros, utilizados como fuente para la composición de obras cultas no sólo alemanas, sino del resto de Europa —especialmente Inglaterra—.

c) Los hermanos Grimm

Como si de una tentación se tratase, no podemos dejar de incluir a los hermanos Grimm —Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859)— en este apartado reservado a la literatura tradicionalista alemana: sólo por su recopilación de *Cuentos* (1812) merecerían ya un lugar en la historia literaria de Occidente, pues en ellos reproducen tradiciones no sólo alemanas, sino comunes a buena parte de Europa y que han llegado a nuestros días prácticamente con la forma que ellos fijaron; ingenuos y candorosos, estos *Cuentos* fueron pensados para niños y, aunque pertenecen a tradiciones bien definidas, los Grimm modificaron buena parte de su sentido para reinterpretarlos en clave idealista romántica.

Curiosamente, aparte de estos cuentos —cuyo público receptor infantil pareció imponer tal modificación—, la obra de los Grimm es una de las más rigurosamente científicas del tradicionalismo alemán: por ejemplo, intervinieron en la investigación sobre las fuentes que a Brentano y Arnim les servirían para la composición de los dos últimos volúmenes de *El cuerno maravilloso*; a la colaboración entre ambos hermanos se debe, además, un ambicioso e inmenso *Diccionario* que fue continuado tras su muerte; y, por su parte, cada uno de ellos se especializó en una parcela de

investigación cultural. Jacob fue uno de los precursores de los estudios de lengua comparada, sistema que sigue en su tratado de la *Gramática alemana*; se interesó por las manifestaciones del antiguo Derecho germánico en *Antigüedades del Derecho alemán* y, por fin, realizó una investigación sobre *Mitología alemana* tomando como fuentes los antiguos cantos y baladas medievales germánicos. Wilhelm orientó su actividad hacia un terreno más estrictamente folklórico: de 1816 datan sus *Leyendas alemanas*, en las que también colaboró su hermano, y ya antes había publicado una colección de *Cantos épicos, baladas y cuentos daneses*.

2. La prosa y el teatro en el Romanticismo alemán

A nadie se le escapa que el Romanticismo europeo —y especialmente el inglés y el alemán— hubo de dejar sus mejores frutos en el campo de la lírica. En el caso de Alemania, la narrativa y, sobre todo, el teatro, no gozaban de una tradición anterior realmente efectiva: la novela había encontrado su mejor expresión en el Barroco, pero no había sido continuada; y el teatro, desde la Edad Media, no había encontrado sino un maestro aislado en el Schiller clásico.

a) Kleist

I. OBRA Y PERSONALIDAD. En este panorama, Heinrich von Kleist (1777-1811) podría haber sido un excelente punto de referencia para los románticos alemanes de no ser por el insobornable orgullo creativo que le valió la indiferencia —cuando no el desprecio— de sus contemporáneos; genio aislado, se duda sin embargo, y no sin razón, de su real adscripción al Romanticismo: clásico por su formación, por su originariamente mesurado sentido de la creación literaria e incluso por convicción filosófica, fue Kleist uno de esos hombres empeñados en la búsqueda de una verdad que el Romanticismo disolvió ante sus ojos tras su lectura de la filosofía kantiana: la crítica de la razón que de ella se desprende, y la consiguiente instauración de una cosmovisión eminentemente subjetiva, parecieron conjurarse contra Kleist para destruir su concepción del mundo, firmemente asentada hasta ese momento en los principios del racionalismo. Esta crisis vital —y quizá no tanto el aparente motivo amoroso— le impelió a quitarse la vida junto a su amante, truncando así una carrera literaria que, aun sin éxitos, estaba seriamente encarrilada.

En la obra de Kleist podemos encontrar como tema recurrente la exposición de su propio drama vital: tanto en sus producciones teatrales como en sus relatos, es frecuente la presencia de fuerzas irracionales que asolan la vida de unos personajes zarandeados por el destino. En este sentido, pudiera parecer que su producción literaria responde inequívocamente a los presupuestos del Romanticismo; pero tengamos en cuenta que en realidad el autor nos ofrece una visión hasta cierto punto

disonante para con la percepción romántica del mundo; y que, por otro lado, las obras de Kleist se inician siempre con un tono reposado, equilibrado, estudiadamente clasicista y cuya validez, por repentina voluntad del autor —pero más por rabia que por coherencia con sus propias ideas—, se ve negada irremediabilmente para conducir a un final fatal e irreversible.

II. OBRA DRAMÁTICA. En el género dramático, el incontestable genio de Kleist no encontró eco alguno en su época; a él se le debe, sin embargo, una de las mejores comedias realistas de la historia alemana, *El jarro roto* (*Der zerbrochene Krug*, 1811), cuyos logros cómico-costumbristas hubieron de ser tenidos muy en cuenta para la creación de la posterior comedia burguesa decimonónica. Entre sus dramas más típicamente románticos sobresalen *Robert Guiscard*, de asunto histórico medieval; y, sobre todo, *Käthchen von Heilbronn*, que, por su simbología romántica (búsqueda del amor absoluto a través de una agotadora y significativa peregrinación), cautivó a algunos contemporáneos y escandalizó a los más conservadores. Igualmente reseñables son sus tragedias, especialmente *Penthesilea*, un efectista y efectivo drama pasional en el que potencia al máximo su sentido del clasicismo; y, por fin, la tragedia heroica *La batalla de Hermann* (*Die Hermannschlacht*), una sincera e inflamada llamada al levantamiento armado contra el opresor.

III. NARRATIVA. La aportación de Kleist a la narrativa fue igualmente decisiva para el desarrollo posterior del género en Alemania. Más aún que su dramaturgia, en los relatos de Kleist podemos localizar un atinado sentido del clasicismo narrativo que proviene de su admiración —compartida con otros contemporáneos— por la novela cervantina; de ella aprendió el alemán la técnica realista y, como Cervantes, gustó de insertar, sin renunciar a tal realismo, una nota fantástica pero verosímil traducida en la aparición de una fuerza irracional que lleva a sus narraciones a un fin trágico. Kleist recopiló sus relatos entre 1810 y 1811 y, frente al resto de la narrativa alemana —en la que se echan en falta buenas dosis de concreción: véase, por ejemplo, la producción de Hoffmann—, con ellos logró imponer un molde lo suficientemente abierto y amplio como para ser continuado posteriormente gracias a su validez general. Entre sus novelas cortas sobresalen *La marquesa de O...*, que por tratamiento liberal del tema amoroso pareció indecente a sus contemporáneos; y *Michael Kohlhaas*, quizá su mejor obra, una verdadera joya por su exquisitez artística e interesante por su planteamiento de la justificación de la rebeldía frente a la injusticia de una Administración ineficiente.

b) E.T.A. Hoffmann

Prometeico, complejo, extravagante, E.T.A. —Ernst Theodor Amadeus— Hoffmann (1776-1822) es uno de los grandes genios del siglo XIX europeo y su obra

quizá la más popular y perdurable de entre la de sus contemporáneos en Alemania; fue poeta, prosista —o narrador, según se concebía en el Romanticismo germano—, músico —tanto director de orquesta como compositor— y dibujante de tono sarcástico y humorístico. Su lugar entre el resto de los románticos alemanes es algo particular, pues si por un lado llega a la literatura más tarde que el primer núcleo de escritores, por otro se encargó de aportar al Romanticismo alemán —junto con Jean Paul, su maestro— ese sentido onírico e irreal que lo caracteriza.

Consecuentemente, su obra constituye un significativo síntoma de las aportaciones literarias del Romanticismo alemán, aunque, también por ello, puede resultar extraña —pero no menos sugestiva— a un lector no habituado al caprichoso idealismo dominante en la literatura germana contemporánea. El mismo ambiente del que necesariamente Hoffmann debía disponer para la composición de sus obras puede ayudarnos a comprender la originalidad de sus relatos: escribe de noche, se rodea de sus dibujos —caricaturas, autorretratos, monigotes de todo tipo—, se sienta junto al piano, al que saca algunos compases y, sobre todo, recurre frecuentemente al alcohol, creándose así la atmósfera sugerente y alucinante, fantástica e irreal que llevará magistralmente a sus relatos. Esta necesidad nace en Hoffmann de su propia percepción del mundo, cuya pobreza y limitación sólo pueden ser salvadas mediante la aspiración a un mundo misterioso e ideal del que nuestra realidad visible sería sólo un reflejo; quiere esto decir que sus relatos van a partir siempre de una inesquivable base real —tangiblemente real: Hoffmann podría situarse precisamente en la tradición realista satírica del xvii alemán—, pero que aquélla va a convertirse en mero trampolín para la proyección hacia un mundo onírico al que se llega gracias a una visión distinta, diferenciada —una visión «otra»— de nuestro mundo cotidiano. Por eso podríamos concluir afirmando que Hoffmann, como fino observador de la realidad y virtuoso de la fantasía, se limita a representar magistralmente nuestros propios demonios particulares, nuestros miedos y deseos más ocultos, resultando de ello una obra variable, metamórfica, cambiante según el capricho de una voluntad siempre cautivadora.

Como su propia obra pone de manifiesto, la personalidad de Hoffmann sufría de cierta tendencia a la esquizofrenia, por lo cual algunas de sus narraciones van a constituirse en medio de expresión de sus temores e intento de liberación de tal disfunción; por ello vamos a encontrar con frecuencia en su obra el tema del desdoblamiento de personalidad, con diversos matices y revestido de diferentes formas. Influido por los «goticistas» ingleses —concretamente, por Lewis y su novela *El monje* (1796)—, se acerca al relato de terror en *El elixir del diablo* (*Die Elixiere des Taufels*), donde el protagonista mantiene una dramática lucha consigo mismo y se debate en un mundo en el que batallan las fuerzas del mal y del bien. También plantean el tema del desdoblamiento de personalidad obras como *El doble* (*Der Doppelgänger*), esta vez con recursos cómicos tradicionales basados en la confusión entre dos personas idénticas; y *El vaso de oro*, cuyo protagonista debe afrontar una

existencia dividida por el doloroso conflicto entre la realidad y unas fuerzas misteriosas que no comprende.

Pero posiblemente presentan mayor interés en la actualidad aquellos relatos en los que Hoffmann parte de situaciones más cotidianas para dejar luego volar su imaginación y recrearnos en la formación de un mundo fantástico; son éstas sus obras más trabajadas, las que presentan un estilo inigualable por los valores artísticos de su prosa. Entre ellas sobresalen las recopilaciones de *Cuentos nocturnos (Nachtstücke)* y, sobre todo, los cuatro volúmenes de *Los hermanos de San Serapión*, donde recurre a la técnica tradicional de insertar los relatos como narraciones de seis amigos que se reúnen para referir divertidos sucesos; posiblemente uno de los mejores cuentos de esta colección sea «Las minas de Falún», con un convincente mundo de visiones alucinantes regidas por las obsesiones del autor. Por fin, su novela inacabada *Opiniones sobre la vida del gato Murr (Lebensansichten des Katers Murr)* une íntimamente la ironía y el humor a un fino, delicado e incurable sentido de la melancolía, dando así lugar a una de sus obras más personales; recurriendo a las memorias del protagonista —un maestro de capilla—, Hoffmann evoca en ella su propia biografía, cuyo sentido niegan las constantes intervenciones del gato Murr, que se ha servido del dorso de las hojas donde escribe su amo para expresar sus propias consideraciones sobre la vida: técnicamente insuperable en su calculada maestría narrativa, *El gato Murr* es una confesión íntima en la que, a pesar de todo, Hoffmann no puede renunciar a su visión irónica y superadora de la realidad.

3. La lírica: Eichendorff

Hay quien afirma que, perdidos los poetas románticos alemanes en las especulaciones metafísicas y en la creación de un mundo ideal, el único lírico que en la Alemania de principios del XIX merecería realmente tal calificativo sería Joseph von Eichendorff (1788-1857). Esto es, sin duda, exagerar las cosas, aunque por otra parte puede ayudarnos a medir la distancia que media entre aquél y el resto de los poetas románticos alemanes: lejos de toda abstracción, la poesía de Eichendorff es resultado directo e inmediato de una sensibilidad y percepción extraordinarias del mundo natural. Su lírica se caracteriza, así pues, por su sentimiento del paisaje, como si con él volviera el Romanticismo a sus orígenes en el paisajismo del XVIII; Eichendorff adopta ante la naturaleza una actitud reverente, casi religiosa, haciendo de ella un libro abierto para la lectura de un mundo en el que constantemente hallamos una trascendente presencia divina, aunque también sombras fugaces que pueden hacer estremecer al poeta:

*1 angenehmsten Wetter
alle Vögelein,*

*t der Regen auf die Blätter,
1 so für mich allein.
in mein Aug kann nichts entdecken,
er Blitz auch grausam glüht,
Wandern könnt erschrecken
riendes Gemüt.*

[«Cuando el tiempo es agradable / todos los pájaros cantan; / cuando repica la lluvia / canto yo para mí solo. // Pues no descubren mis ojos, / aunque arda el horrible rayo, / nada que en su marcha asuste / a un espíritu feliz»].

Aunque Eichendorff fue un buen conocedor de las teorías de su tiempo — participó activamente en empresas literarias junto a personajes como Görres y Friedrich Schlegel—, su connatural tendencia a la sencillez expresiva y su sincera emotividad religiosa, aprendida del catolicismo, le ganaron un reconocimiento popular casi inmediato, siendo uno de los autores de mayor éxito en su tiempo; por su tono sencillo, coloquial y afable, muchas de sus composiciones fueron adoptadas por el pueblo como propias, y todavía hoy está considerado como uno de los poetas más representativos del sentir típicamente germano.

4. Románticos menores

Zacharias Werner (1768-1823) fue uno de los dramaturgos de mayor éxito de principios del siglo XIX y su obra mereció los elogios del mismísimo Goethe, sobre todo por sus dos piezas más perdurables: el drama histórico *Martín Lutero* y su tragedia *El 24 de febrero*; hoy día esta valoración queda un tanto rebajada, aunque sus dramas pueden ser tenidos por los más característicamente románticos de su época por confiar a los elementos exteriores —y especialmente a un invisible destino trágico— todo el peso de la obra.

Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843), descendiente de una familia francesa emigrada a Prusia, frecuentó los círculos románticos y fue un escritor fecundo y de éxito del que hoy merecen recordarse sólo algunas obras: la amplia novela histórica de tema caballeresco *El anillo mágico*; su trilogía épica *El héroe del Norte*, donde intenta revivir las sagas legendarias con intención patriótica; y, sobre todo, su relato *Ondina* (*Undine*, 1811), verdadero cuento de hadas donde una ninfa sacrifica su propio afán de inmortalidad al deseo de fidelidad amorosa a un ser humano.

En el terreno poético, podríamos aún entresacar dos nombres levemente unidos por cierto sentimiento nacionalista: militar y poeta, a Theodor Körner (1791-1813) se le recuerda por su colección de poemas *Lira y espada* (*Lyre und Schwert*), uno de los

libros de poesía patriótica de mayor éxito del momento. También cultivó este género Ludwig Uhland (1787-1862), más reseñable por otro tipo de composiciones; aunque se trata de una figura menor con respecto a los grandes autores del Romanticismo, con él podríamos poner un brillante broche a esta época en Alemania. Nacido en Suabia, es la cabeza más visible de un grupo de poetas que hicieron de su región natal el tema fundamental de su lírica; su cuidado sentido de la sencillez formal, su gusto por el breve y realista cuadro descriptivo y su tendencia a la exaltación de formas de vida melancólicamente tradicionalistas le convierten en realidad en uno de los primeros representantes del «Romanticismo burgués» (Biedermeier) característico del Posromanticismo en Alemania.

1. Características del Romanticismo francés

Es curioso que la introducción del Romanticismo en Francia se deba a la adopción de una estética extranjera, cuando justamente allí se había iniciado a finales del siglo XVIII un movimiento prerromántico que tuvo en el ginebrino Rousseau su mejor exponente. En Francia, la Revolución de 1789 hubo de romper con prácticamente toda la cultura anterior para dar lugar a una cultura nueva, «revolucionaria» y democratizadora; sin embargo, el discurrir político, dominado por Napoleón, dio al traste con este proyecto y lo sustituyó por un Imperio personal ejercido con poder tiránico: en este contexto, sobre 1815 el Romanticismo surgió como respuesta reaccionaria y restauradora por parte de una avanzadilla cultural estéticamente progresista —según modelos alemanes— pero servidora de una causa políticamente conservadora; sólo a través de su propio desarrollo lograría el movimiento romántico francés adecuar la revolución estética —como ruptura del férreo Clasicismo de los siglos XVII y XVIII— a la revolución social, que desembocará, alentada por la ideología romántica, en las revueltas burguesas de 1848, fecha en la que podríamos localizar, acaso algo arbitrariamente, el fin del Romanticismo francés.

En resumen, el Romanticismo resulta en Francia de influencias diversas, tanto extranjeras como nacionales, y a pesar de ciertas contradicciones representó un ansia de renovación tanto estética —contra Clasicismo y Neoclasicismo— como política y social —haciendo efectiva la Revolución de 1789 y derrocando el poder napoleónico—; para ello se produjo una transformación de la cultura que en Francia revistió caracteres especialmente espectaculares: desaparecieron los salones y, para difundir los nuevos ideales, aparecieron los primeros periódicos de masas y los «cenáculos» —germen de las modernas reuniones de intelectuales en torno a una figura aglutinante—; al primero de ellos, dirigido por Charles Nodier, acudió habitualmente Victor Hugo y en él leyó en 1827 el Prólogo a su drama *Cromwell*, que se tiene por verdadero manifiesto romántico: proponía aquí un Arte que imitase la Naturaleza; y, puesto que ésta era libertad, el Arte debía ser expresión de tal libertad natural; desdeñaba, por tanto, el sometimiento a las reglas y la artificial división entre géneros, aunque por otra parte proponía un criterio de selección por el cual el Arte, imposibilitado para reflejar toda la Naturaleza, escogiera al menos sus elementos más

representativos. Se forma de esta manera un nuevo gusto, más amplio, cifrado en el individualismo del que ya hiciera gala Rousseau; de igual modo, la expresión se individualiza y, consecuentemente, se diversifica: desaparece la retórica uniformadora y aparece, posiblemente por vez primera en la literatura francesa, un lenguaje literario en todo idéntico al hablado, cuyo uso se extiende y permite el acceso de grandes masas a la literatura: el arte romántico cumplía así con el afán «democratizador» de la nueva cultura francesa.

2. Introdutores del Romanticismo

Tanto la teoría como la práctica del Romanticismo inicial hubieron de llegar a Francia de la mano de dos emigrados: la suiza madame de Staël, casada con un embajador sueco, continuamente exiliada de Francia; y Chateaubriand, viajero incansable que vivió la Revolución desde Londres y que regresó a su país para dominar la vida literaria y política con su tono conservador. Ambas figuras representan en Francia la transición al Romanticismo, abandonando en buena medida los precedentes prerrománticos nacionales y apostando por un Romanticismo de deuda extranjera.

a) *Madame de Staël*

Hija de un banquero ginebrino, Germaine Necker (1766-1817) se convirtió en madame de Staël por su matrimonio con el barón sueco de Staël-Holstein. Comprometida políticamente en varias ocasiones —fue una de las más contumaces enemigas personales de Napoleón—, en sus diversos destierros conoció prácticamente toda Europa; en Inglaterra publicó su obra más influyente, *Sobre Alemania (De l'Allemagne)*, 1810, donde expone los principios del Romanticismo y propone un acercamiento a la cultura alemana, de la que destaca como notas significativas el idealismo, el rechazo de las normas artísticas, el individualismo y su expresión literaria y la tendencia a la reflexión sobre problemas existenciales y religiosos. En definitiva, en *Sobre Alemania* no deberemos buscar una gran exposición de los ideales y la teoría románticos; tampoco existe una vehemente defensa de principios ni de sus manifestaciones artísticas; pero sí el buen juicio —como racionalista que era en el fondo— de una mujer que supo comprender el alcance de la nueva literatura y su peso en el desarrollo cultural de la Europa contemporánea.

Menos interesantes hoy día, debemos citar otras dos obritas de madame de Staël: la novela *Corinne* (1807) es una curiosa reivindicación feminista centrada en la aventura vital de la protagonista, una joven que renuncia a familia, fortuna y amor por vivir de acuerdo con su propio ideal social y estético; hay en la obra mucho de

racionalismo dieciochesco —quizá también exista algo de autobiográfico— y, como resultado, un excelente estudio, por encima de todo pintoresquismo, de la vida europea de principios del XIX. Su estudio *Sobre la literatura (De la littérature, 1800)* es un precursor avance de la crítica literaria social; en él expone la necesidad de desvincular el estudio de las letras de una norma inamovible, para proponer la consideración de los factores sociales e históricos como determinantes en el desarrollo de las correspondientes literaturas nacionales; de este modo, Staël sentaba las bases de la relatividad estética, y no sólo contempló la historia literaria desde una nueva perspectiva, sino que también apostó por una nueva literatura atenta a sus propias circunstancias.

b) Chateaubriand

La figura del vizconde François-René de Chateaubriand (1768-1848) hace en Francia de efectivo engarce entre los siglos XVIII y XIX; precursor del Romanticismo, su tendencia al más ingenuo sentimentalismo lo convierte en deudor de la tierna sensiblería dieciochesca (y, concretamente, de Rousseau y Saint-Pierre), del mismo modo que su altanería y su escepticismo individualista le debe mucho —casi paradójicamente— al espíritu voltaireano: independiente e imaginativo, buscó una fama literaria que sólo le llegó en su madurez para convertirse en punto de referencia obligado para el Romanticismo francés, pero más por sus valores estéticos que por los estrictamente ideológicos. Efectivamente, el pensamiento de Chateaubriand incomoda aún hoy al historiador de la literatura, pues fue el primero en hacer del cristianismo un modo estético de vida; su obra supone una curiosa conciliación entre espíritu cristiano y mundo moderno, precisamente en una época y en un país donde el laicismo estaba dando forma a una nueva sociedad; pero, a la vez, de Chateaubriand no podemos decir que sea un pensador riguroso, y mucho menos ortodoxo: sus ideas sobre el cristianismo no dejan de ser particularísimas, pues, careciendo de profundidad, están enraizadas en un dulzón sentimentalismo y en un moralismo individualista que adelantan decididamente cierta versión tradicionalista del Romanticismo europeo.

La práctica totalidad de la obra de Chateaubriand se estructura en torno a un título fundamental, el *Genio del Cristianismo (Génie du Christianisme, 1802)*, una oportunista apología de la religión cristiana justo cuando ésta comenzaba a restaurarse en Francia tras el fuerte momento laicista del siglo XVIII; filosóficamente, el *Genio del Cristianismo* es una obra endeble, cuya ortodoxia no soporta los envites ni siquiera de la lógica: por el contrario, interesa la yuxtaposición de una postura estética a la religiosa, la subordinación del arte al espíritu; Chateaubriand, que impregna de lirismo su consideración de la belleza espiritual —a través de las bellezas naturales, fundamentalmente—, sienta así las bases del idealismo romántico

en Francia.

Para demostrar la supremacía estética de la vida espiritual en clave cristiana y su validez filosófica como soporte de las nuevas obras literarias, el mismo Chateaubriand compuso dos novelitas que intercaló en el *Genio del Cristianismo*; ambas, a su vez, provenían de la desintegración de un proyecto más ambicioso, *Los Natchez*, una amplia epopeya americana basada en sus propios recuerdos —fantasiosos en no pocas ocasiones— sobre la experiencia de su estancia en Norteamérica. Así pues, no sólo originariamente, sino también por el argumento y la intención, *Atala* y *René* vienen a ser como dos caras de una misma moneda, un díptico sobre un tema único que sólo puede entenderse con una lectura global de ambas obras.

Aunque *Atala* apareció ya en 1801 como una obra independiente, su función en el seno del *Genio del Cristianismo* era demostrar la posible armonización entre naturaleza y pasión, por una parte, y sentimiento religioso, por otro: el indio Chactas relata a René una aventura de su juventud, consistente en el suicidio de Atala, joven india cristiana que lo había liberado de sus enemigos y que se había enamorado de él; al estar consagrada por su madre a Dios, prefiere morir virgen antes que realizar el amor al que se siente llamada. Por su parte, *René* es la confesión de las angustias del protagonista a Chactas: retirado junto a los indios, y casado con una indígena, su melancólico y fatalista estado de ánimo —con el que se identificaron rápidamente todos sus lectores— se debe tanto a la inadaptación con el mundo circundante como al recuerdo del incestuoso amor de su hermana, retirada a un convento. Curiosamente, ni el tema de ambas obras ni su enfoque exotista, ni siquiera el moralismo primitivista y seudoreligioso —en clave de tragedia cristiana—, eran nuevos para los lectores; fue, sobre todo, su estilo lírico y épico a la vez, como si subrayase la sencillez y la grandeza del amor imposible, lo que sorprendió a los contemporáneos, que dejaron sentir muy poderosamente la influencia de Chateaubriand.

Como obras igualmente derivadas del *Genio del Cristianismo* aparecieron, en 1809 y 1811, respectivamente, *Los mártires* y el *Itinerario de París a Jerusalén*; en la primera el autor intenta imponer en los relatos cristianos el elemento maravilloso y la nota pasional, aunque con escasa capacidad de convicción; en cuanto al *Itinerario*, es un libro de viajes cuyas descripciones, salvo en el caso de las culturas mediterráneas, resultan demasiado planas a pesar de haber recorrido Chateaubriand los paisajes descritos —precisamente, al volver por España, le impresionó Granada, donde ambientó su novela *Aventuras del último Abencerraje* (*Aventures du dernier Abencérage*, 1826)—.

Por fin, las *Memorias de ultratumba*, redactadas durante más de treinta años y publicadas sólo póstumamente en 1850, constituyen para muchos la mejor producción de Chateaubriand; se trata de una autobiografía donde el vizconde puso al servicio de la historia contemporánea tanto su peculiar óptica personal —de la que

nunca supo librar a su obra—, como posiblemente lo mejor de su estilo: al margen de la retórica clasicista, Chateaubriand demuestra en las *Memorias de ultratumba* su notable aptitud para la expresión de sus propios estados anímicos —así como su ineficacia en el retrato de todo aquello que no le concerniese directamente—; y así sabe trasponer en una prosa armónica (que le valió el sobrenombre de «El encantador») su propio relieve personal y el de la época que le tocó vivir.

c) *Teóricos románticos*

El particular desarrollo político de la Revolución Francesa conllevó la aparición de fuertes contradicciones sociales que se dejaron sentir de forma predominante en las artes; la ansiada democratización de las instituciones culturales y la esperada libertad de creación no siempre pudieron llevarse a cabo de la forma que habían sido imaginadas, y de ahí surgió la necesidad de teorizar y polemizar por escrito en torno a los nuevos condicionamientos artísticos.

El emigrado Joseph de Maistre (1754-1821) fue, desde Rusia, uno de los más acerbos enemigos de la Revolución; con su pensamiento reaccionario, expuesto en *Veladas de San Petersburgo* (*Soirées de Saint-Petersbourg*) y en *Del Papa* (*Du Pape*), defendió en todo momento los dos pilares fundamentales del Antiguo Régimen: la monarquía absoluta y el Papado. Heredero no ya del siglo XVIII, sino más bien del XVII francés, argumenta con lógica implacable y en un estilo rotundamente clásico la necesidad de un poder infalible tanto espiritual como temporal.

Por el contrario, Paul-Louis Courier (1772-1825) es un fiel continuador del liberalismo burgués del XVIII francés; como escritor, parece situarse en la línea de fino escepticismo y utilitarismo voltaireano, sobresaliendo su estilo por el atinado clasicismo, en vía satírica, del que sabe hacer gala en panfletos como la *Gaceta de la aldea*, la *Petición a ambas Cámaras* y la *Petición en favor de los campesinos*.

El más curioso de los libelistas franceses del XIX es, sin duda, Félicité-Robert de Lamennais (1782-1854), demócrata convencido, sacerdote angustiado —continuamente desautorizado por la Iglesia— y escritor influyente en algunas de las más revolucionarias personalidades de la Francia decimonónica. Su obra surge de la difícil conciliación entre creencias religiosas y políticas, dominado tanto por el catolicismo como por el progresismo democratizador: por ello, sus *Palabras de un creyente* (*Paroles d'un croyant*, 1833) intentan demostrar, sirviéndose de tonos y formas bíblicos —entre ingenuamente evangélicos y proféticamente apocalípticos—, el ideal democratizador que anima los Evangelios cristianos, en una primera expresión del socialismo humanitarista y utópico que ya estaba dando sus frutos en el pensamiento de Saint-Simon.

3. Una figura central: Victor Hugo

a) Vida y obra

Victor Hugo, nacido en Besançon en 1802, fue el tercer hijo de un matrimonio que pronto tuvo problemas conyugales: separados los padres cuando Victor contaba siete años, los hijos vivieron con la madre en París, donde se reunió con su amante. Victor Hugo dio inmediatamente muestras de su talento, y con sólo quince años de edad fue premiado por la Academia Francesa y pensionado por el rey; desde 1821 participó en la vida literaria de la época, fundando junto con sus hermanos el periódico *Le Conservateur Littéraire*; compuso obras en todos los géneros y, poco a poco, se convirtió en jefe de la escuela romántica francesa, lugar que nadie le discutió desde la fundación del combativo cenáculo en torno a Charles Nodier y, menos aún, tras la lectura del Prólogo a su drama *Cromwell* en 1827 y la representación de *Hernani* en 1829. Su obra crece, pero la desgracia se ceba en él cuando muere su hija Léopoldine en 1843; durante años deja de escribir y se dedica a la vida pública junto a la derecha francesa, desde la que se pasa a la izquierda republicana a partir de 1850.

Se produce una clara inflexión, a partir de este momento, en la vida y en la obra de Victor Hugo; su toma de partido por el pueblo le vale el exilio en las islas anglonormandas de Jersey y Guernesey, desde las que se inicia su época de madurez —la etapa del Hugo visionario, profético y esotérico—; el poeta se ha ganado la fama literaria y la estimación pública, pero a pesar de ello vive casi completamente aislado, como santuario viviente de otra época en plena efervescencia positivista y realista; en este sentido, fue Victor Hugo, por su papel y su longevidad, un nombre clave en la cultura y la política de su tiempo: testigo y partícipe de los cambios decisivos del siglo XIX, fue romántico y clásico a la vez, o quizá nada de ello. Aplaudido e imitado por los jóvenes autores, no cayó en los más manidos tópicos románticos y supo defender como solitario paladín la validez del Romanticismo en su país, sobre todo en lo que tiene de indagación en los misterios de la existencia y del mundo. Iconoclasta por naturaleza, rompió con todas las reglas para constituirse él mismo en norma a seguir, haciendo gala de su exacerbado egotismo y de su vanidad sin límites: la poesía es verdad, y no hay más verdad que la que existe en Hugo; contradictoria, patética, limitada..., su obra es un intento de comprensión del mundo mediante una voluntad prometeica, fallida a veces, pero sincera siempre.

Hay por tanto un buen trecho desde el poeta quinceañero al Hugo-total de la vejez; su amplia escritura ha ganado en diversidad y complejidad, como también en errores, que en su obra no son pocos; los temas se vuelven amargos, y su propio afán de amplitud le impide su progresión en el ideal de una poesía de la verdad, como si a su ambición temática y formal no le sucediera el correspondiente acierto expresivo. Visionario de un futuro al que se abre entre hastiado y esperanzado, el poeta intenta realizar en su persona una difícil conciliación entre la figura del pensador y la del

profeta, aspirando a un ideal de unidad creadora que no siempre ha sido entendido. Por fin, cuando el poeta vuelva del exilio en 1870 su obra final estará prácticamente ordenada, aunque no pulida: a partir de 1878, debido a una enfermedad cerebral, apenas podrá retocarla, por lo que, para algunos, esta última es la menos lograda de las etapas literarias de Victor Hugo; a caballo entre París, Bélgica y Guernesay, participa activamente en política hasta su muerte, en olor de multitud, en 1885.

b) Producción lírica

Pocos libros de la ingente producción lírica hugoliana son leídos actualmente sin intención erudita; de este modo, el monstruo de la poesía romántica francesa ve mermadas hoy las posibilidades de su influjo, si bien fue uno de los autores admirados por contemporáneos y sucesores inmediatos: su magistral sentido de la factura formal caracteriza a todos y cada uno de sus poemas, que carecen, por el contrario, de sentido de la medida, desproporcionando los temas en enfoques grandiosos pocas veces ajustados a lo exigido por la composición. Su pensamiento, poco profundo, se traduce en alardes imaginativos que, a su vez, quedan lastrados por lo alucinante y lo visionario, aunque se le deba reconocer cierta plasticidad sensorial premonitoria del «arte por el arte».

Precisamente a esta intención puede responder el primero de sus libros poéticos, inserto en la moda exotista romántica: en *Las orientales* (1829) encontramos ya todos los aciertos y las deficiencias de la lírica hugoliana, desde la falta de conocimiento de la materia que trata —pues, confiado en su inteligencia, Hugo solía menospreciar tanto sus fuentes literarias como la propia realidad— hasta la suplencia de esta escasez de profundidad por medio de una personalísima fantasía. Se abría así la época más claramente romántica de su producción poética, en la cual habremos de localizar, por lo general, sus composiciones menos logradas; entre los libros que Victor Hugo publicó hasta dejar de escribir durante más de diez años destacan títulos como *Las hojas de otoño* (*Les feuilles d'automne*, 1831); *Los cantos del crepúsculo* (*Les chants du crépuscule*, 1835); *Las voces interiores* (*Les voix intérieures*, 1837); y *Los rayos y las sombras* (*Les rayons et les ombres*, 1840): todos ellos presentan un tono similar y una diversidad de temas que evidencia la búsqueda de un camino poético por parte de su autor; así, encontramos desde la poesía política y la circunstancial hasta las composiciones de alcance universal, pasando por el canto a una naturaleza burguésmente domesticada. No por ello faltan poemas magistrales, que preludian las posibilidades del poeta de madurez:

*Illes qui gisaient dans le bois solitaire,
avant sous ses pas de s'élever de terre,
raient dans le jardin;
arfois, quand l'âme est triste, nos pensées*

ent un moment sur leurs ailes blessées,
; retombent soudain.

[«Las hojas que yacían en el bosque solitario, / se esforzaban bajo sus pies por elevarse del suelo, / por el jardín corriendo; / así, los pensamientos de nuestras almas entristecidas / inician breve vuelo con sus alas heridas / para caer de nuevo»].

La mejor lírica hugoliana se halla en los libros posteriores a 1850; a partir de entonces abandona el poeta el intimismo anterior para dejarse absorber por una concepción religiosa del arte por la cual artista y mundo entran en comunión para confiar a la poesía la labor de ordenación del caos: entrevera así Victor Hugo filosofía, religión, historia y ciencia en una búsqueda de la Unidad que abarque Dios, hombre y mundo —con centro en la propia sensibilidad del poeta—. Se suceden a partir de estos años una serie de libros entre proféticos y visionarios en los cuales se nos muestra el Hugo de madurez, egocéntrico, contradictorio y un punto excéntrico —por ejemplo, en su época de prácticas espiritistas—; lastrados con todos los defectos y la grandeza de la lírica hugoliana, dos de estos libros, *Las contemplaciones* y *La leyenda de los siglos*, pueden contarse entre los más modernos que diera el siglo XIX francés, a pesar de sus evidentes carencias expresivas, debidas, como casi siempre en la obra de Victor Hugo, a la ampulosidad y al prosaísmo.

Las contemplaciones (1856) —según palabras del propio autor— «son las memorias de un alma, la vida misma que empieza con el alba de la cuna y concluye con el alba de la tumba»; son, por tanto, un intento de búsqueda del sentido pleno de la existencia, iluminada por dos fogonazos —nacimiento y muerte— entre los que transcurre una vida tenebrosa que se intenta iluminar por el uso de la palabra (el «Verbo» característico de la lírica hugoliana):

«*Is la nuit! jamais l'azur! jamais l'aurore!*
Is marchons. Nous n'avons point fait un pas encore!
Èvons ce qu'Adam rêva;
Ètion flotte et fuit, des vens battue;
Èstinguons dans l'ombre une immense statue,
Èvous lui disons: Jéhovah!»

[«¡Siempre noche! ¡Nunca azul! ¡Jamás la aurora! / Avanzamos. No hemos dado un paso siquiera. / Soñamos el mismo sueño que soñó Adán; / la creación flota y huye, azotada por los vientos; / en la sombra vislumbramos aquella inmensa estatua, / y la llamamos: ¡Jehová!»].

La intención que anima *La leyenda de los siglos* (*La légende des siècles*) no es muy distinta a la de *Las contemplaciones*, como puede comprobarse en las sucesivas

ediciones de 1859, 1877 y 1883; *La leyenda de los siglos* vuelve a ser una exploración de la luz desde la oscuridad, aunque expuesta ahora desde una perspectiva netamente histórica: afirma el autor que «los poemas que integran este libro no son, pues, otra cosa que las sucesivas huellas del perfil humano, de fecha en fecha, desde Eva, madre de los hombres, hasta la Revolución, madre de los pueblos». No es por ello de extrañar que *La leyenda de los siglos* fuese pensada como eje de dos obras que actuarían de Prólogo y Epílogo: los poemas incompletos *Dios (Dieu)* y *El fin de Satán* pondrían de manifiesto que la lucha entre bien y mal sólo puede ser trágicamente resuelta mediante el orden, la armonía que el ser humano posibilita por el progreso y la democracia; historia, filosofía, ciencia y religión quedan así definitivamente enlazadas como medio de redención del género humano e instrumento triunfante de la Unidad frente al Todo.

c) *Novela*

Menos interés tiene, literariamente, la producción novelística de Victor Hugo, pese a ser actualmente más popular que su poesía; algo tienen que ver en ello las adaptaciones cinematográficas de sus novelas, así como el hecho de que éstas se muevan más apropiadamente en torno a los tópicos de los géneros románticos; tal vía de producción narrativa siguen sus primeras novelas, *Bug-Jargal* (1821) y *Han de Islandia* (1822), hoy prácticamente carentes de interés.

Sin duda alguna, su novela más popular fue *Nuestra Señora de París (Notre-Dame de Paris, 1831)*, atinadamente inserta en el género histórico tan en boga en el Romanticismo europeo; su pobre trama truculenta —basada en el amor que suscita una bella gitana en un apuesto capitán, un depravado sacerdote y un bondadoso jorobado (el inolvidable y grotesco Quasimodo)— no ahoga el valor del impresionante retablo del París del siglo xv que Victor Hugo imprimió en sus páginas: la ciudad entera, y sobre todo sus personajes más miserables, están en *Nuestra Señora de París* en un cuadro abigarrado cuyo centro natural es la catedral de Notre-Dame, verdadera alma del relato.

Menos «legible» por su carácter de novela-total (con lo que ello significa en la producción hugoliana), *Los miserables* (1862) tiene en su dilatada composición —fue una de las obras más trabajadas por su autor—, un mucho de novela realista, si salvamos, nuevamente, las distancias que separan la realidad objetiva de la realidad hugoliana; los acontecimientos vuelven a leerse históricamente, pero actuando sobre la sociedad presente, como si Victor Hugo se propusiera una amplia labor de entendimiento con los decisivos tiempos que le tocaron vivir: el resultado es, como en muchas de las obras más ambiciosas del poeta, un caos en el que no siempre logra imponerse el orden, pero que cautiva y sobrecoge por su amplitud no sólo narrativa —sin renunciar a lo folletinesco—, sino también temática, filosófica, lírica e incluso épica. Victor Hugo aplica su genio visionario a la historia contemporánea y, como si

de un nuevo Redentor se tratase, hace de su protagonista, Jean Valjean, un mártir enviado para la consagración de una nueva sociedad basada en la justicia, la libertad y la democracia. En definitiva, estamos ante una obra en la que no se renuncia a cierto moralismo idealista que la acerca en buena medida, a pesar de su fecha de publicación, al Romanticismo europeo: el problema de la miseria como barrera frente al progreso, y la consideración de éste como generador de nuevas miserias, plantea una dialéctica que Hugo elimina de forma demasiado simplista e idealista, pero que adelanta ya las preocupaciones sociales de la novela contemporánea.

d) Teatro

El género dramático, posiblemente el menos reconocido hoy día en su producción, le reservó a Victor Hugo alguno de sus mejores momentos de éxito; de entre sus piezas dramáticas sobresalen las escritas en verso, no tanto por su sentido teatral como por la utilización del molde poético, por el que destaca sobre el resto de los dramaturgos románticos franceses. Por el contrario, la exposición de las acciones carece de habilidad; sus personajes resultan planos, cuando no simples; y la trama adolece de exceso de truculencia.

Aparte de *Cromwell* (1827), interesante sólo por el Prólogo que actuó como manifiesto del Romanticismo en Francia, merecen destacarse los dramas *Hernani* (1830) y *Ruy Blas* (1838); ambos están ambientados en España, aunque denotan el general desconocimiento que Victor Hugo poseía de nuestro país, tanto por sus tópicos como por sus evidentes errores históricos y geográficos y el falseamiento — desde una óptica francesa— de la personalidad española. *Hernani* presenta un tema amoroso con fondo histórico y político: Doña Sol ama a Hernani, un bandido perseguido por la justicia, y a su vez es amada por un noble tío suyo y por el rey mismo; ambos deciden deshacerse del proscrito, pero, una vez conseguido, la joven se suicida, así como su tío, desesperado por la muerte de su joven amor. *Ruy Blas*, por su parte, se sirve de una trama igualmente amorosa en la que el engaño ocupará un lugar central: un noble desterrado por la reina intenta vengarse de ésta haciendo pasar a su lacayo por cortesano; cuando la monarca se enamora de él, el vengativo noble le descubre la verdad, pero el lacayo, que realmente ama a su reina, lo mata y después él mismo se envenena.

4. La lírica en el Romanticismo francés

La lírica poseía en la Francia moderna una pobre tradición inmediatamente anterior; desde el siglo XVII, el ansia clasicista había ahogado toda inspiración y libertad líricas, y de hecho la poesía en general se había convertido en un simple molde formal constreñido por la limitación a unas reglas de las que no había podido

zafarse en casi dos siglos. Así pues, la labor fundamental de los poetas románticos, al margen casi de su valor intrínseco, será la búsqueda de nuevas formas, temas y perspectivas líricas; aun así, no sería exacto hablar de una «revolución» romántica, como tampoco sería justo minimizar la decisiva aportación de los líricos románticos para la conformación de la poesía contemporánea francesa.

a) Lamartine

Alphonse de Lamartine (1790-1869), perteneciente a la pequeña nobleza, hizo de la poesía su ocupación en horas de ocio; su verdadera vocación profesional fue la política: diplomático y diputado, su vehemente defensa de la democracia lo acercó a posturas izquierdistas que lo llevaron a la jefatura del Estado tras la revolución de 1848, pero su actitud moderada lo apeó del poder y lo confinó hasta su muerte a una pobreza de la que apenas pudo librarse con esporádicos y poco creativos trabajos literarios (traducciones, prosificaciones de su poesía original, narraciones de poca monta, etc.).

Las características fundamentales de su poesía lo acercan al vago sentimentalismo reflexivo de la primera generación romántica inglesa; su lírica es, por tanto, un detenido y depurado estudio de los sentimientos humanos, aunque no ceñido a su propia sensibilidad, sino llevado a un intento de universalización de los estados y movimientos anímicos. Este lirismo suave, carente de estridencias y aquilatado en la propia experiencia, cautivó inmediatamente a sus contemporáneos por verterse en una poesía límpida y diáfana que eliminaba los posibles restos del Clasicismo: *Meditaciones poéticas* (1820), su primer poemario, contenía ya composiciones de esta naturaleza, por más que aparecieran junto a ellas otros poemas de tono filosófico que se acercan a la lírica dieciochesca; el Lamartine de las *Meditaciones* juega con recuerdos y sensaciones directamente sentidas y experimentadas, pero veladamente traducidas en clave poética por medio de una fina melancolía, como claramente expresa el meditativo título del libro. Cuando en 1823 aparezcan las *Nuevas meditaciones (Nouvelles méditations)*, tanto Lamartine como la lírica francesa tendrán ya trazado el camino de sencilla reflexividad que va a guiar el género durante el Romanticismo: sinceridad, ingenuidad y espontaneidad serán sus claves en la lírica lamartiniana; la transparencia y la vaguedad le darán forma.

Pero Lamartine también intentó, con menor éxito, una poesía de mayores vuelos, más simbólica y filosófica: el resultado fue *Armonías poéticas y religiosas (Harmonies poétiques et religieuses, 1830)*, un exaltado canto de confianza en la Providencia y en un mundo bien hecho; aunque Lamartine no abandona el tono meditativo, lo combina ahora con formas de júbilo poético, convertidas en himnos cuyas grandiosas imágenes aportan nueva savia al Romanticismo francés, pero en las que se echa de menos la primitiva ingenuidad de sus poemas. Más ambiciosa aún fue la idea de un extenso poema narrativo que Lamartine no llegó a concluir; disponemos

sólo de *La caída de un ángel* (*La chute d'un ange*, 1838) y *Jocelyn* (1836). La primera de ellas puede darnos idea del proyecto lamartiniano: canto de tono épico y legendario, narra el amor de un ángel por una mortal; convertido aquél en hombre, es condenado a perecer para expiar su pecado por medio de nueve existencias sucesivas con las que el poeta iría dando forma a una especie de «historia de la salvación». *Jocelyn* fue concebido, justamente, como episodio de una de estas existencias; se trata de un idilio de tema entre erótico y religioso que nos ofrece una trágica historia de amor imposible entre una joven y el sacerdote Jocelyn. Como en *Armonías poéticas y religiosas*, Lamartine da entrada en estos poemas, y sobre todo en *La caída de un ángel*, a imágenes más amplias y complejas; el desarrollo del plan, que necesita de un simbolismo entre profético y apocalíptico, recuerda en ocasiones el pensamiento de otros románticos europeos —y, en Francia, de Victor Hugo— que hicieron de la imaginería y el estilo bíblicos su modo de expresión. En definitiva, mayor ambición en la composición, pero no por ello mejores logros en la poesía lamartiniana, que posiblemente tiene su expresión más actual en el fino y delicado tono meditativo de sus primeros poemas.

b) Vigny

La vida de Alfred de Vigny (1797-1863) estuvo en todo momento teñida por la desilusión; típicamente romántico, por su carácter tendía al idealismo, pero la realidad parecía enfrentársele tenazmente para producir en su ánimo el desengaño característico de su obra.

Su producción poética está integrada por dos volúmenes: *Poemas antiguos y modernos* (*Poèmes antiques et modernes*), con una primera redacción de 1826 y una segunda, definitiva, de 1837; y *Los destinos* (*Les destinées*), publicada póstumamente en 1864. En ambos se revela Vigny como un profundo pensador especialmente preocupado por la trascendencia, el sentido de la existencia y, sobre todo, por la función del poeta y la pervivencia de su obra literaria; de este modo, Vigny se convierte en uno de los primeros poetas que orientan la nueva postura del artista contemporáneo para con el arte y la sociedad, adoptando ante su sufrimiento una actitud que ya adelantábamos desengañada y que ahora podríamos decir modernamente estoica; quiere esto decir que Vigny se enfrenta a su dolor con un toque como de distinción, justamente convencido de que tal sufrimiento es debido a su propia conciencia de artista, a su posición superior con respecto a la sociedad, a la naturaleza y a Dios mismo:

*ergiquement ta longue et lourde tâche
voie où le sort a voulu t'appeler,
rès, comme moi, souffre et meurs sans parler.*

[«Haz enérgicamente tu larga y pesada tarea / en el camino al que la suerte haya querido llamarte, / y después, como yo, sufre y muere sin decir palabra»].

A pesar de ello, la obra de Vigny no desembocará en un afectado nihilismo ni en una fácil estridencia; por el contrario, el poeta encontrará en su poesía un medio de afirmación de la fe en su propio pensamiento, convencido de la posibilidad de comprender un mundo que se resiste a ello y que sólo puede ser expresado, en consecuencia, mediante el símbolo. Por ello, la lírica de Vigny resulta poco efusiva, pero sensible a pesar de todo: frente a otros poetas románticos, trasciende su propia experiencia por medio del símbolo, en cuyo uso descuella como precedente de Baudelaire tanto por su justeza imaginativa como por la transparencia y diafaneidad de las imágenes. Y, como a otros poetas románticos franceses —recordemos, por ejemplo, a Victor Hugo—, le interesó el poema filosófico; en su caso, Vigny sabe corporeizar la abstracción sin recurrir por ello a su propia experiencia; distante, el poeta logra medir y cuidar la composición para que el pensador no oculte al artista: el resultado son unas composiciones equilibradas pero intensas, de magistral depuración poética.

c) Musset

El parisino Alfred de Musset (1810-1857) nació en el seno de una familia aficionada a las letras y, por su formación, se resistió en un primer momento al empuje del Romanticismo; pero, una vez inserto en el movimiento, fue un escritor prolífico aunque desordenado, que a sus treinta años ya tenía compuesta prácticamente toda su obra poética. Ésta fue recopilada en dos volúmenes que recogían, respectivamente, sus producciones anteriores y posteriores a 1835: *Primeras poesías* (*Premières poesies*, 1829-1835) y *Poesías nuevas* (*Poesies nouvelles*, 1835-1852); esta división, que no es gratuita, se debe a un suceso fundamental en la vida del entonces joven poeta: su ruptura con la escritora George Sand (véase el *Epígrafe 6.b.*), con la que mantuvo unas tempestuosas relaciones durante tres años. A partir de ese momento, la lírica de Musset se hace esencialmente amorosa, construyendo un libro de recuerdos sobre los días de pasión, a los que se deben las sin duda mejores composiciones del poeta.

El primero de estos volúmenes, *Primeras poesías*, se desliza por una vía de producción poética extraña al Romanticismo francés; con una filiación hasta cierto punto dieciochesca, las *Primeras poesías* están dominadas por un tono burlón e irónico que puede recordarnos más a un lord Byron que al resto de los líricos franceses. Se frecuentan en estas composiciones los tópicos románticos, pero con cierto aire entre escéptico y paródico que instala en el lector la duda de si el propio autor confía en lo que está escribiendo; esta reserva anti-romántica se puede

encontrar ya en la primera de las composiciones de Musset, *Cuentos de España y de Italia (Contes d'Espagne et d'Italie)*, donde la cultura mediterránea vuelve a ser punto de referencia inexcusable para el exotismo romántico; más personales resultan poemas tan demoledores como *El espectáculo desde una butaca (Le spectacle dans un fauteuil)* —donde ataca sin piedad tanto a románticos como a clásicos— y *En qué sueñan las jóvenes (A quoi rêvent les jeunes filles)* —sarcástica burla de la potente imaginación novelesca de las jóvenes románticas—.

Claramente románticos, pero no por ello menos personales, son los poemas que integran el volumen de *Poesías nuevas*; como en su libro anterior, el autor no se esconde en sus composiciones y vuelca en ellas, sin reservas, sus sentimientos y sus pensamientos: aspiraciones e ideales amorosos, recuerdos, sensaciones..., todo lo personal tiene cabida, sin paliativos, en este libro amoroso en el cual encontramos algunas de las mejores muestras del lirismo de Musset: destaquemos sobre todo las cuatro *Noches (Nuits)*, la *Carta a Lamartine (Lettre à Lamartine)* y *Recuerdo (Souvenir)*, que integran la mejor expresión elegíaca de su amor y su crisis sentimental. Estas seis composiciones se funden como una sola para constituir un detallado estudio de su estado de ánimo: mientras que las *Noches* nos muestran sus intentos por superar la crisis, debatiéndose el poeta entre la desesperación, la resignación y la serenidad, la *Carta a Lamartine* y, sobre todo, *Recuerdo*, suponen la superación de tal sufrimiento por medio de la memoria, cuando el recuerdo de los días de felicidad produce mayor dulzura que el amor mismo.

5. La producción dramática

El género dramático posiblemente sea lo menos interesante del Romanticismo francés; a pesar de que el movimiento encontrase buena parte de su empuje en el «manifiesto» leído por Victor Hugo en 1827 como Prefacio a *Cromwell* (véase el *Epígrafe 3.a.*) y de que en la escena se entablasen las más duras batallas por el ideal romántico, no existen, sin embargo, grandes avances en lo referente a la producción teatral francesa de la primera mitad del siglo XIX. Y de este modo, aunque el Romanticismo se propusiera una renovación del género, la realidad es que los autores —casi todos provenientes de otros géneros— no hicieron sino entremezclar diversas formas o, en el mejor de los casos, continuar el psicologismo que ya encontráramos en el teatro burgués de finales del XVIII, incorporando, como nota novedosa, los elementos históricos y filosóficos que dominarán y caracterizarán la escena romántica.

a) Dumas

Alexandre Dumas (Alejandro Dumas padre, para diferenciarlo de su hijo) fue uno de los primeros románticos de la escena francesa con el estreno de *Enrique III y su corte* (*Henri III et sa court*, 1829); en ella se sirve ya de una intriga efectista y compleja, con continuos entrecruzamientos y acumulaciones que hoy pueden hacer sonreír, pero que sorprendían al espectador romántico. Su obra más significativa, posiblemente de las más sintomáticas del teatro romántico francés, es *Antony* (1831), donde nos ofrece la trágica historia amorosa de un personaje entre marginal, rebelde e idealista. Autor prolífico —memorias, numerosísimas novelas (*Epígrafe 6.c.*) y dramas—, Dumas padre descuella en el terreno dramático por la incorporación de una trama inteligente y una acción desbordante y generalmente violenta.

b) Vigny

Alfred de Vigny nos ofrece en su obra dramática las mismas preocupaciones que guían su lírica (*Epígrafe 4.b.*); interesado por cuestiones existenciales y, relacionadas con ellas, por la función y trascendencia del artista y de su obra en la sociedad, realizó un excelente estudio de la vida del poeta y su choque con la realidad en su drama *Chatterton* (1835). La obra, que literaturiza la vida del joven poeta suicida (véase, en el Volumen 5, el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 7*), supone en realidad una denuncia de la sociedad burguesa, a cuyas manos muere el artista para sacrificar su obra y el amor al orgullo de un silencio poético acusador; se trata de una obra de tesis prácticamente carente de acción, en la cual se confía el movimiento a la evolución moral y espiritual del protagonista enfrentado a una sociedad materialista.

c) Musset

De la poesía de Alfred de Musset (*Epígrafe 4.c.*) ya dijimos que guardaba ciertas reservas satíricas y costumbristas propias del moralismo burgués dieciochesco; existe, por ello, en su teatro cierto sentido de la medida del que carecen obras dramáticas contemporáneas, del mismo modo que su naturalismo psicológico, aunque revestido de cierto idealismo romántico, lo aleja del drama más característico de la época. Acaso por ello nos parezca hoy el teatro de Musset más cercano a nuestra sensibilidad, eliminadas por el poeta toda estridencia y exaltación, sustituidas por un delicado sentido del lirismo que revela una fina intuición poética.

Su producción dramática la recopiló bajo el título de *Comedias y proverbios* y, curiosamente, no se estrenó hasta 1847; antes de esa fecha, sus piezas teatrales, que no habían sido totalmente pensadas para la representación, habían aparecido en revistas, por lo que Musset debió retocarlas antes de llevarlas a los escenarios. La mayoría de estas *Comedias y proverbios* tienen, como su título indica, cierto afán moralizante: es el caso de *No hay que jugar con el amor* (*On ne badine pas avec*

l'amour, 1834), donde el jugueteo amoroso de dos jóvenes intrascendentes conlleva la trágica muerte de una enamorada inocente e ilusionada.

Su mejor obra dramática posiblemente sea una tragedia de corte shakespeariano, *Lorenzaccio*, de tema histórico-político: Lorenzo, primo del tirano Alejandro de Médicis, se ha corrompido en el servicio al poder; sin embargo, como resto de virtud abriga la esperanza de asesinar al tirano, a pesar de que, conociendo los mecanismos del sistema, sabe que su acción será castigada y el déspota sustituido por otro; aun así, realiza el asesinato para dejarse luego ejecutar resignadamente por los sicarios del gobierno.

6. Novela romántica francesa

El descubrimiento de la individualidad había permitido el desarrollo de la novela moderna desde mediados del siglo XVIII y, en Francia, había dado lugar a dos grandes corrientes narrativas centradas tanto en el análisis del sentimiento amoroso como en la expresión de los pensamientos propios; ambas formas habrían de ser continuadas en el Romanticismo, cuando la novela francesa conoce desde el cultivo de narraciones más o menos autobiográficas —que giran en torno al desvelamiento de la propia personalidad— hasta la objetivación realista donde se une a la observación la exposición más o menos consciente de una tesis —por cuyo camino, en pleno Romanticismo, se llegará a la novela realista—.

a) Novela psicológica

I. SÉNANCOUR. Casi a principios de siglo, en 1804, aparecía en Francia una novelita que, transitando por los caminos del género sentimental, sentaba las bases de un abierto Romanticismo: confesión personal y exaltada del «yo», sentimiento del paisaje y, sobre todo, un exigente y delicado lirismo que casi llega a disgregar el relato. Nos estamos refiriendo a *Obermann*, de Étienne-Pierre de Sénancour (1770-1846); la obra pasó por el panorama literario sin pena ni gloria, quizá por apartarse del ingenuo idealismo romántico y aplicarse, más bien, a un adelanto de preocupaciones literarias posteriores: efectivamente, en *Obermann* el estudio psicológico alcanza tales cotas de impresionismo y subjetividad que más parece un «collage» de reflexiones espirituales que una verdadera novela; y, de este modo, nos ofrece no tanto una personalidad como la puesta en pie de una conciencia personal, como si fuese un intento —hasta cierto punto fallido— de ordenación de una compleja individualidad en la que la inteligencia, paradójicamente, prima sobre el sentimiento.

II. CONSTANT. La novela *Adolfo* (1816) de Benjamin Constant (1767-1830) también

tiene como finalidad el estudio literario de una personalidad, aunque tomando como tema una relación amorosa; sin embargo, en *Adolfo* no se expone tanto la evolución del sentimiento amoroso como de la moral que, en general, de él se desprende: sólo en este sentido es una novela autobiográfica, por cuanto que Constant parte de su propia experiencia; pero ésta queda trascendida en un estudio más amplio del amor como proceso educativo. Y, puesto que de tal experiencia concreta se pretende extraer una tesis, *Adolfo* es una novela conscientemente construida, equilibrada, en la que predomina un tono analítico que no sólo no destruye su valor, sino que lo sustenta. El mundo anímico que *Adolfo* nos muestra es, pues, muy sutil; frente al predominio de la acción externa que prefiere el Romanticismo, Constant centrará el movimiento narrativo en la psicología del personaje —por lo que, evidentemente, el relato se hace en primera persona—: la historia de la relación amorosa entre el joven y la amante madura es sólo un pretexto —aunque no lo creyeran así los contemporáneos, por la relación del autor con madame de Staël— para proceder a un análisis de la educación amorosa de la juventud romántica; su resultado no puede ser más desolador, pues para Constant todo amor debe acabar necesariamente en su propio fin como único medio para liberarse de lo que en realidad no es más que una inútil y falsa atadura pasional.

b) *Novela sentimental: George Sand*

Las más típicas —por no decir tópicas— narraciones del Romanticismo francés salieron de la pluma de la escritora Aurore Dupin, más conocida por su seudónimo de George Sand (1804-1876); arropada por él publicó su primera novela, *Indiana* (1832), y a partir de entonces su extensa obra novelística habría de darla a conocer por ese nombre —inseparable de enamorados suyos como Musset o Chopin—. De ella no puede decirse que sea una artista, pero sí una profesional de la novela; intuitiva más que inteligente, George Sand fue influenciada por modas y amistades, lo que motivó la incesante fluctuación de su producción novelística: relatos amorosos, conflictos sociales, idealismo rústico y naturalista y descriptivismo legendario tienen cabida, sucesivamente, en su novela, a la que podemos caracterizar temáticamente por su tendencia al sentimentalismo idealista y, formalmente, por su inclinación al lirismo: en novelas como *Mauprat* (1837), *El pantano del diablo* (*La mare au diable*, 1846) y *El pecado del señor Antonio* (*Le péché du monsieur Antoine*, 1847), George Sand se revela como una romántica optimista y confiada en la fuerza del amor como superación de todas las dificultades, cayendo en una sensiblería facilona que más nos recuerda el optimismo filosófico de un Rousseau —uno de sus modelos fundamentales— que el desencanto y el escepticismo románticos; y, de ese modo, escapando ella misma de las fórmulas trilladas por el Romanticismo francés, creó una forma igualmente tópica de novelar que habría de tener gran éxito pero escasa perdurabilidad.

c) Otros tipos de narración

Como propio del Romanticismo, no fue extraño en Francia el cultivo de la novela histórica —por ejemplo, a Victor Hugo se le deben dos buenas muestras en *Nuestra Señora de París* y *Los miserables* (*Epígrafe 3.c.*)—; aunque poco reseñables, no debemos olvidar citar en este apartado las novelas de Alejandro Dumas padre, autor de éxito en el género y del que podríamos recordar, en un estilo plenamente scottiano, *Los tres mosqueteros*. Entre el terreno histórico, el autobiográfico y el simplemente imaginativo se mueve el poeta y dramaturgo Alfred de Vigny en su amplia novela *Grandeza y servidumbre militares* (*Grandeur et servitude militaires*, 1835); compuesta por una serie de relatos, algunos de ellos magistrales, estamos ante un imaginativo fresco de la vida militar de la época entreverado de desengañados recuerdos del propio autor —que abandonó el Ejército hastiado de las humillaciones recibidas y de la monótona vida militar—.

Mucho más curiosa resulta la producción narrativa de Prosper Mérimée (1803-1870), cuya prosa prelude las exigencias formalistas de los poetas parnasianos, iniciadores de la estética novecentista; Mérimée nos sitúa ante un escrupuloso clasicismo estético, aunque su falta de rigor ético lo aleja en buena medida de lo que más tarde se va a conocer como «arte por el arte» («l'art pour l'art»): buena muestra de ello puede ser la superchería, tan romántica, de una falsa traducción del español de *Clara Gazul*, en la que llegó a incluir un falso retrato de la escritora que era, en realidad, el suyo mismo. Son dignos de recordar sus cuentos *Colomba* (1840) y *Carmen* (1845), cuyo exotismo está influenciado por su propia ocupación y vocación de arqueólogo. El valor de los relatos de Mérimée, lo que los diferencia de las narraciones románticas, es la objetividad, la supresión casi total del autor, absorbido por el clásico sentido de la proporción al que confía la magistral brevedad de sus cuentos.

1. Desarrollo del Romanticismo español

El Romanticismo español no habrá de dejar grandes nombres para la literatura universal, pues, como en el caso de Italia, España fue ante todo una estampa romántica para determinados escritores extranjeros, a pesar de que existieran ciertos precedentes del Romanticismo en parte de la obra de Meléndez Valdés o en las *Noches lúgubres* de Cadalso, así como atisbos en la concepción literaria de un Feijoo (véase el *Capítulo 9* del Volumen 5).

El Romanticismo llegó a España como resultado directo del interés de algunos intelectuales por el movimiento idealista que se estaba produciendo allende nuestras fronteras; fue el alemán residente en España Nicolás Böhl de Faber —padre de Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber— quien, a partir de 1814, llamó la atención sobre determinados aspectos románticos: con su «polémica calderoniana», y citando a A. W. Schlegel, revalorizaba el teatro de Calderón en tanto que producción popular, tradicional y catolicista —romántica, en suma—; su postura se traducía en la defensa de Calderón por su rechazo de las normas clásicas, su imbricación en la sentimentalidad religiosa popular, su afán patriótico y su defensa del concepto de la honra. A partir de ahí, los defensores del Romanticismo —o, mejor, de esa versión del Romanticismo— y los partidarios de la Ilustración —que no eran pocos y, de hecho, más progresistas que los románticos— se enzarzaron en una polémica que venía a establecer dos bandos de lucha romántica en España: por un lado, los tradicionalistas, católicos y conservadores, cuyos modelos fundamentales fueron Walter Scott y Chateaubriand; por otro, los románticos más o menos «revolucionarios» —sus modelos fueron Byron y Victor Hugo—, menos numerosos en nuestro país y más tarde forzados al exilio a causa de la política restauradora de Fernando VII, de donde volvieron, en la mayoría de los casos, defendiendo posturas tradicionalistas copiadas de Inglaterra y de Francia. No es por ello de extrañar autores como Antonio Alcalá Galiano —que escribió una excelente defensa del Romanticismo en el prólogo a *El moro expósito* del duque de Rivas— y Agustín Durán —cuyo *Discurso* examinaba el gusto romántico de nuestros clásicos y que con su *Romancero* dio a conocer la épica tradicional— defendieran juntamente el Neoclasicismo y el nuevo movimiento.

A causa tanto de este carácter neotradicionalista como de la misma política

autoritaria que propiciara Fernando VII, el Romanticismo aparece en España tardíamente —con la vuelta de los exiliados en 1833 y el estreno en 1834 de *La conjuración de Venecia*— y resulta poco efectivo (hay quien afirma que su vida alcanza sólo diez años, hasta el estreno del *Tenorio* en 1844); sea como sea, advertiremos que muy pocos de los autores de los que vamos a tratar aquí merecen realmente el calificativo de románticos, si bien debemos recordar cómo este hecho no es privativo de España, y cómo incluso en países como Inglaterra, exportadores del Romanticismo, es muy difícil delimitar hasta qué punto existe tal movimiento.

2. El teatro romántico en España

La situación teatral a principios del siglo XIX no podía ser más lamentable; se debía ello, fundamentalmente, a la férrea censura promulgada por Fernando VII en 1814 impidiendo la representación de cualquier obra que ofreciese la más tímida dramatización de enfrentamientos sociales. Hasta la irrupción del drama romántico, que supuso la regeneración del teatro español, el espectáculo respiró un clima de cerrazón e intransigencia que apartó al público de los locales —si no era para contemplar melodramas dieciochescos o comedias clásicas, únicos supervivientes en el panorama teatral—.

Como afirmó Larra en un artículo, el teatro romántico era «la ley sin ley»; es decir, un teatro natural, no sometido a las reglas, donde se defendía no sólo la libertad de creación, sino el derecho a la libertad del hombre, a la sinceridad en los modos de comportamiento social. Obsérvese que, en definitiva, el teatro romántico español no hacía sino poner al día los postulados de la Ilustración —en su dimensión moral y social— mediante la libertad en el uso de las reglas dramáticas, rechazadas en su concepción neoclásica. Estamos, por tanto, ante un teatro tímidamente social, lugar de expresión de los nuevos ideales de la juventud romántica, para lo cual suele adoptar forma histórica, planteando bien conflictos políticos —*La conjuración de Venecia*—, bien conflictos morales —*Don Álvaro o la fuerza del sino* o *Don Juan Tenorio*—.

a) *Martínez de la Rosa*

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), de familia burguesa granadina, realizó una brillante carrera universitaria y fue un distinguido hombre público de su tiempo; como diputado fue partidario de la Constitución de Cádiz y se le desterró en varias ocasiones, tras lo cual moderó sus actitudes políticas. Su producción literaria se deja guiar por cierto espíritu ilustrado, como demuestra su *Poética* (1827) de tono marcadamente neoclásico pero en contacto ya con los postulados del idealismo alemán; por ello podemos localizar en su obra dramática la atracción por dos moldes

de producción claramente diferenciados: por un lado, la comedia y la tragedia neoclásica; por otro, el drama romántico.

Sus primeras obras revelan el influjo de la comedia moratiniana; se trata de piezas claramente moralizantes e instructivas que pretenden poner de manifiesto los deletéreos efectos de una mala educación, proponiendo, por el contrario, modos de comportamiento correctos dentro del sistema burgués.

Sus mejores obras son, sin duda, los dramas históricos, con los cuales Martínez de la Rosa dio entrada al Romanticismo en las tablas españolas: frente a sus obras anteriormente citadas, en ellas prefiere la prosa al verso, rompe con el respeto a las unidades dramáticas y, sobre todo, da un intenso colorido nacional al asunto. La más temprana es *Abén Humeya*, representada durante su exilio francés en 1830; con fuentes históricas muy concretas, en ella dramatiza la sublevación de los moriscos a la cabeza de Abén Humeya, personificación de un ideal de libertad imposible que morirá, por intereses políticos, a manos de sus propios aliados; hay ya en la obra gran patetismo, al tiempo que se usa de fuertes contrastes para dar vigor a la puesta en escena. *La conjuración de Venecia* (1834), la obra maestra de Martínez de la Rosa, ensaya nuevamente el tema del levantamiento frente al poder tiránico; el chocante desarrollo del asunto —que concluye en el sofocamiento de la rebelión— se debe a la inexistencia en Martínez de la Rosa de una verdadera ideología romántica: no sólo toda revolución en manos del pueblo es injusta —pues no puede reclamarse justicia con la violencia—, sino que, además, como ya hubiera puesto de manifiesto la ideología absolutista, la razón de Estado debe triunfar ante la felicidad particular. Sin embargo, no puede negarse a *La conjuración de Venecia* grandes valores escénicos: los personajes son convincentes, así como el estudio político que se realiza; el desarrollo de la acción está bien equilibrado y atrae la atención del espectador, aunque, por fin, sobre cierto efectismo melodramático.

b) *El duque de Rivas*

El noble cordobés Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), también participó en la vida política del momento, sufriendo el destierro y mostrando, tras éste, actitudes más conservadoras; dedicado a la vida social, al arte y a las letras, nos ha dejado una extensa obra poética y dramática entre la que sobresalen algunos títulos.

En el terreno poético, y dejando aparte sus composiciones líricas —quizá sobresalientes en el tema amoroso—, sus mejores logros están en la poesía narrativa: en este molde compuso *El moro expósito*, cuyo argumento deriva del romancero tradicional español sobre el tema de Mudarra; escrito en unos extraños romances endecasílabos, es notable su estudio de los sentimientos —a pesar de la escasa verosimilitud psicológica— y el ambiente violento y a la vez fatal que domina el poema.

Pero el lugar que ocupa el duque de Rivas en el panorama literario se lo debe, ante todo, a su producción dramática y, en concreto, al posiblemente mejor drama romántico español: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835). La obra relata la fatal aventura vital de don Álvaro, quien, al intentar raptar a su amada Leonor, mata accidentalmente al padre de ésta y, más tarde, por una serie de fatales consecuencias, a sus dos hermanos, uno de los cuales logra asesinar a la hermana por creerla amancebada con el protagonista; a la vista de estos sucesos, encadenados por un sino irracional y destructivo, don Álvaro se lanza al vacío desde un precipicio invocando la ira del infierno. La pieza está evidentemente bien construida, presentándonos un conflicto que se mueve entre lo existencial, lo religioso y lo social; el desarrollo de la acción, lento pero tenso, sabe conquistarse al espectador, que asiste casi atónito a la victoria final del destino sobre la existencia humana. Pero a *Don Álvaro* le sobra teatralidad y le falta, consecuentemente, la consistencia de un mundo dramático verosímil, como si la obra pusiera en escena, más que un mundo, un pálido y tópico reflejo del mundo romántico; la versificación, por su parte, consigue algunos de los mejores momentos de la lírica romántica española, sin renunciar por ello al uso de la prosa ni a la utilización de metros tradicionales españoles y deudores, en concreto, de la comedia del Siglo de Oro:

o, oh Dios, cuánto se engaña
logia mi ardor ciego,
ne siempre en el fuego
extranjera campaña!
me la prez de España,
ben que mi ardor
falta de valor,
isco ansioso el morir
osar el resistir
istros el furor.

El último drama compuesto por el duque de Rivas fue *El desengaño en un sueño* (1843), de innegables reminiscencias calderonianas; se trata de un amplio cuadro filosófico-moral en el que, con ánimo desengañado, convergen todos los tópicos románticos para ser destruidos por medio del recurso del sueño: Lisardo ansía el poder y la fama, pero su impotencia lo empuja al suicidio; para librarlo de la muerte, Marcolán le hace vivir en un sueño —en una pesadilla, más bien— la amarga experiencia del mundo.

c) Zorrilla

José Zorrilla (1817-1893), nacido en Valladolid, se trasladó pronto a Madrid,

donde conoció desde joven la fama literaria que le acompañaría hasta su muerte; a pesar de ello, vivió casi siempre con apuros económicos —también en el extranjero: París, Londres, México y Cuba—, aun siendo miembro de importantes instituciones culturales y administrativas.

Más que a su producción poética (tratada en el *Epígrafe 3.b.*), la fama popular de Zorrilla se debió a su obra dramática; en ambos géneros fue un versificador fácil, con tendencia a la rima pegadiza, salvo en determinados fragmentos más o menos líricos de su teatro. En el abultado conjunto de sus piezas dramáticas destaca su sentido dinámico de la acción, siempre atrayente para el espectador; prefirió los asuntos históricos, desde el bíblico y el literario hasta —raramente— el suceso contemporáneo: entre este tipo de obras sobresalen *El zapatero y el rey*, sobre la figura de don Pedro el Cruel y su trágico final a manos de don Enrique; y *Traidor, infanado y mártir*, uno de sus mejores dramas, que trata la leyenda de la reaparición de don Sebastián de Portugal tras la usurpación del trono por el monarca español Felipe II. En ambas piezas, la intriga está magistralmente resuelta y el tratamiento de los personajes centrales les confiere cierto sentimiento trágico no superado por su autor ni siquiera en el *Tenorio*.

Sobre el tema de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina —su fuente fundamental aunque existan otras posibles— compuso Zorrilla su *Don Juan Tenorio* (1844), sin duda su obra más popular. Con ella se apartaba en prácticamente todo del precedente barroco, otorgándole al tema un nuevo significado: si la obra del fraile mercedario condenaba al burlador por sus pecados —en un tono de predestinación—, la pieza romántica salva a don Juan por introducir dos cambios determinantes: en primer lugar, el protagonista es más un fanfarrón que un auténtico pecador, existiendo en él cierto trasfondo ortodoxo que hace de su actitud un simple recurso teatral; en segundo lugar, la introducción del personaje de doña Inés, catalizador del perfeccionamiento moral del protagonista, proporciona a la pieza mayor lirismo y variedad, a la vez que justifica el arrepentimiento final de don Juan. Zorrilla dispone la acción en dos partes: en la primera, que abarca los cuatro primeros actos, don Juan actúa como «burlador» —relata cínicamente sus aventuras, rompe con su padre y con el de doña Inés y rapta a ésta del convento—; pero al final de esta primera parte don Juan vive una experiencia transformadora: descubre su amor puro por doña Inés, símbolo de la inocencia femenina. A partir de entonces —en la segunda parte— don Juan se ve obligado a cambiar su destino de condenación enfrentándose a su propia conciencia, a la de los demás y a Dios mismo: el resultado —según un ideal moral plenamente romántico, quizá influenciado por el final del *Fausto* de Goethe— es el arrepentimiento de don Juan y su salvación final por medio de su «ángel de amor»:

*e si es verdad
punto de contrición
ma la salvación*

*una eternidad,
¡Dios, creo en ti;
maldad inaudita,
¡la vida es infinita...
ten piedad de mí!*

d) Otros dramaturgos

I. GARCÍA GUTIÉRREZ. El gaditano Antonio García Gutiérrez (1813-1884) fue un dramaturgo fecundo y de éxito en su época, aunque hoy relegado; lo más destacable de su producción teatral son los dramas históricos y, entre ellos, *El trovador* (1836). La obra posee elementos típicamente románticos: el tema de la venganza, el enfrentamiento entre bien y mal, un amor idealizado en una mujer apasionada y rebelde, magia y superstición, etc. Ambientada en el Aragón medieval, *El trovador* nos ofrece una historia de venganza certeramente calculada; la acción, excelentemente equilibrada, avanza siempre movida por una curiosa contraposición entre el sentimiento amoroso y el de venganza, que desembocan en muerte. La gitana Azucena rapta al hijo menor de los Artal por haber llevado a la hoguera a su madre; criado por ella, el niño se convierte en el trovador Manrique, enamorado de Leonor, a quien también ama Nuño, primogénito de Artal: el enfrentamiento entre los hermanos desemboca en el ajusticiamiento del trovador, cuya identidad revela Azucena una vez muerto.

El tema de la justa rebelión también interesó notablemente a García Gutiérrez; sobre éste compone dos interesantes dramas: *Venganza catalana*, pieza histórica de tono patriótico que enaltece la rebelión y la guerra frente al tirano; y *Juan Lorenzo*, donde se enfrentan idealismo y ambición políticas y se denuncia el uso injusto de la violencia.

II. HARTZENBUSCH. La obra fundamental de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), madrileño de padre alemán, es el drama histórico *Los amantes de Teruel* (1837). Las fuentes de la historia trágica de los amantes son incontables y se remontan a la tradición, aunque Hartzenbusch sabe imprimirles cierto sentido romántico al imbuir la tragedia de implicaciones sociales; de este modo, en el drama aparece no ya sólo el tema de la fatalidad trágica, sino también el de la rebeldía frente a las convenciones: Isabel promete fidelidad a Marsilla durante los seis años en que éste hará fortuna para merecerla; pero el destino quiere que la joven, por presiones, deba casarse con un noble justamente cuando cumple el plazo y Marsilla logra regresar a Teruel. La situación trágica está servida: Marsilla desea romper el matrimonio, pero Isabel, aun enamorada del joven, se mantendrá fiel a su marido; Marsilla, rechazado, muere ante su enamorada, que a su vez fallece ante su cadáver.

III. BRETÓN DE LOS HERREROS. Como uno de los más tenaces continuadores de la Ilustración dramática sobresale Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873); en general, toda su producción está animada por su ideal de difusión de una cultura basada en la moral burguesa, como demuestra su labor en la Academia. Su teatro es, por ello, un teatro cómico en el que, junto a un plan sencillo, casi esquemático, predominan la ironía y el realismo como elementos indispensables para la difusión del burguesismo; en este sentido es, sin duda, el mejor pintor de la sociedad de su época, destacando, junto a Mesonero Romanos, como escritor costumbrista: en sus tipos, provenientes de la realidad cotidiana, confluyen elementos que lo revelan inequívocamente como un agudo y escéptico observador de su tiempo, según nos demuestran algunas de sus mejores obras, como *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, *Muérete y verás* y *El pelo de la dehesa*.

3. Poesía romántica española

En España, un movimiento tan eminentemente lírico como el romántico apenas dejó obras de interés; puede deberse, probablemente, a la falta de una conciencia de escuela, de un aglutinador ideológico que animase a la lírica española, carente de una teoría poética al estilo de la alemana o la inglesa. Los retazos líricos que encontramos en España —dispersos bien en obras de conjunto, bien formando parte de poemas narrativos más amplios o insertos en producciones de otros géneros— suelen cebarse en la estridencia y la falta de sinceridad, como si el Romanticismo español hubiese escogido los elementos más superficiales y tópicos de la lírica europea.

No sucede así con la poesía narrativa, género en el cual posee el Romanticismo español algunos títulos significativos: el tradicionalismo del que hacen gala los románticos españoles se traduce en una recuperación de la poesía narrativa tradicional —especialmente del romance, al que habían prestado gran atención poetas y teóricos extranjeros—; de igual modo, los temas tradicionales («romancescos», según eran calificados contemporáneamente) fueron inspiración de poetas españoles que bebían de este modo de fuentes netamente nacionales; por fin, el poema narrativo —breve o largo— permitía mayor libertad, al serle necesaria una variedad métrica que casi siempre lograron los poetas románticos: se experimentan nuevos metros, medidas y ritmos y se ponen así las bases de la posterior renovación de la métrica española.

a) *Espronceda*

I. VIDA. José de Espronceda (1808-1842), sin duda el poeta romántico por antonomasia del siglo XIX español —se le ha comparado frecuentemente con Byron

—, se familiarizó pronto con las letras y leyó muy joven sus primeros versos; posiblemente por cuestiones políticas se exilió voluntariamente en Portugal, donde conoció a la Teresa de sus cantos. A partir de ese momento, su vida responde de manera inequívoca a la estampa del héroe romántico: Teresa se casó con un comerciante y Espronceda, por razones tanto amorosas como políticas, inició su periplo europeo: Inglaterra, Francia —donde luchó en 1830—, participación en la guerrilla contra Fernando VII, alistamiento para luchar en Polonia, etc.; cuando en 1832 regresó a Londres, volvió a encontrarse con Teresa, quien, abandonando a su marido, pasó con Espronceda a España. Pero la vida desordenada del poeta, incluida su vida amorosa, empujó a la mujer a cortar la relación —de la que había nacido una hija—; dedicado ya de lleno a la literatura y a la política, tras la muerte de Teresa creció su fama de hombre público y de letras, a pesar de la progresiva radicalización de sus posturas —afines al republicanismo— hasta el día de su muerte.

II. POESÍA LÍRICA. Por su formación, Espronceda se inició en la poesía con un tono que recuerda al de determinadas producciones de finales del XVIII —al estilo, sobre todo, de Meléndez Valdés—; de hecho, a caballo entre Ilustración y Prerromanticismo, a esta influencia se debe el interés de Espronceda, durante toda su vida, por los aspectos sociales, si bien su filiación romántica le hace enfocarlos desde una visión liberal radical. Entre sus primeros poemas líricos encontramos composiciones sobre el mundo clásico y, como propio del Prerromanticismo, la aparición del mundo medieval —calcado del ámbito anglosajón por el que se movió en los años 30—.

Podríamos afirmar que a partir de mediados de este decenio la producción de Espronceda debe ya calificarse de netamente romántica. Compone entonces sus poemas líricos más conocidos, los más significativos de los cuales nos presentan una curiosa galería de personajes marginales que representan la rebeldía del poeta frente a una sociedad indeseable: «El verdugo», «El mendigo», «El canto del cosaco» y, sobre todo, la «Canción del pirata» —donde existe una plena conjunción de los ideales románticos con predominio del tema de la libertad— suponen diversas formas de cantar una consciente renuncia a la integración social, proponiendo formas de comportamiento idealizadas en el rechazo a la norma establecida. Igualmente, son representativos del pensamiento de Espronceda los poemas de tono desengañado, ya tengan como tema el amor, ya la nostalgia de la juventud, como resume excelentemente el poema «A Jarifa en una orgía», en el que encontramos algunos ecos de malditismo muy byroniano.

III. POEMAS NARRATIVOS. La mejor poesía de Espronceda hubo de encontrar su lugar en dos largos poemas narrativos que merecen ser recordados no ya como lo mejor del Romanticismo en nuestro país, sino también como dos grandes composiciones de la literatura española. *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo* ofrecen tal

variedad que suponen una revisión de las posibilidades formales de los recursos poéticos españoles y un avance de los posibles caminos por los que transitará la poesía posterior; existen, por ello, logros evidentes, pero también rotundos fracasos, sobre todo en *El estudiante de Salamanca*, más plano y menos vívido emocionalmente en algunas de sus partes.

El estudiante de Salamanca (1840) vuelve a tocar la romántica figura del burlador; hay, efectivamente, multitud de rasgos donjuanescos en su protagonista, don Félix, si bien Espronceda nos ofrece en el poema no la imagen de la plenitud amorosa ni la vitalidad castigada, sino su final: es decir, el don Félix de *El estudiante de Salamanca* es un don Juan maduro que conoce su final por un extraño milagro, el de contemplar su propia muerte. Así pues, en *El estudiante de Salamanca* va a predominar el tono desengañado, trascendiendo la leyenda y sirviéndose de ella como medio de reflexión, más general e íntimo a la vez, sobre la vanidad de la vida y la consiguiente actitud de escéptica rebeldía que debe animarla.

El diablo mundo (1841) es, sin duda, la mejor obra de Espronceda, a pesar de su inconclusión, de su heterogeneidad e —incluso— del desorden en que nos ha llegado; como en *El estudiante de Salamanca*, Espronceda insiste en el tema del desengaño vital, aunque ahora alza mayor vuelo para afirmar la radical maldad del mundo —«diablo mundo»— a través de un ambicioso poema en el que pensaba exponer la engañosa vanidad del amor y del progreso:

tenos te ofrezco que un poema (...);

lado ha de ser, cierto trasunto,
da del hombre y la quimera,
que va la humanidad entera.

Desgraciadamente, en *El diablo mundo*, por su modo de composición, cupo de todo: el poema se resiente con digresiones e intervenciones continuas del autor, caprichoso con un asunto que en ocasiones se le escapa de las manos. Pero gracias también a esta inclusión de elementos diversos apareció, como segundo canto de *El diablo mundo*, un poema que nada tiene que ver con el resto de la composición y que, por sí solo, constituye la más alta cima del genio de Espronceda: nos referimos al *Canto a Teresa*, una dolorosa elegía a la mujer amada no sólo como personificación del amor, sino también como motor de una juventud perdida y plena de ideales ahora irre recuperables ante los que el poeta muestra su remordimiento, su sentimiento de culpabilidad por su traición al mundo y a la mujer amada.

b) Otros poetas

De la mayoría de los mejores poetas románticos españoles ya hemos tratado por

haber pasado a la historia literaria gracias a sus logros en otros géneros; entre ellos habríamos de citar al duque de Rivas y a Zorrilla. El duque de Rivas sobresale por sus poemas narrativos, algunos de ellos muy difundidos contemporáneamente, como los *Romances históricos* (1841), anclados en la corriente de poesía tradicionalista y de temática preferentemente legendaria. También sobre esta vertiente incidirían las producciones más populares de Zorrilla, autor de gran éxito a mediados del siglo XIX; sobre leyendas españolas compuso los diversos *Cantos del Trovador*, así como *La azucena silvestre* y *Granada*, esta última posiblemente una de sus mejores obras y claro ejemplo de la exaltación orientalista de la poesía romántica.

De entre la pléyade de poetas menores del Romanticismo español podríamos entresacar los siguientes: el escolapio Juan Arolas (1805-1849), uno de los animadores del núcleo romántico valenciano y poeta muy popular, practicó la poesía amatoria, animado el sentimiento amoroso por la tendencia a un ideal inalcanzable; hoy día se le recuerda, sobre todo, por la poesía orientalista de sus lánguidas y coloristas *Orientales*. Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863) destaca por sus poemas descriptivos, especialmente los referidos a su Galicia natal como trasunto de su alma melancólica; es sobresaliente su expresión tanto de la nostalgia como de la fantasía, temas sobre los que construye sus mejores poemas. Por su ternura sobresale la obra de Carolina Coronado (1823-1911), cuya poesía amorosa —tanto religiosa como profana— alcanza altas cotas de afectividad y dulzura; su lírica, desprovista de toda retórica, recuerda a la de Bécquer por su conmovedor tono melancólico.

4. La prosa

En el desarrollo de la prosa romántica española confluyen elementos tanto nacionales como extranjeros; curiosamente, la influencia foránea resultó decisiva para la prosa de principios del siglo XIX, si bien tal influencia vino a poner de manifiesto la validez de los modelos españoles: esto es especialmente cierto para la aparición del costumbrismo, género que, revestido de diversas formas —aunque en España prefirió la prosa—, llegó a nuestro país desde Francia e Inglaterra, donde, a su vez, había bebido en fuentes españolas.

Totalmente importada fue la novela romántica, que, o bien continuó la novela sentimental y gótica, o bien adoptó la forma de novela histórica imitando a Walter Scott, autor muy leído y admirado en nuestro país.

a) *Los costumbristas*

La intención de reflejar literariamente la sociedad de la época no es exclusiva del Romanticismo; de hecho, el realismo en la descripción de las costumbres es una de

las tónicas generales de la literatura española desde sus orígenes. Pero tengamos en cuenta que, con el Romanticismo, aparecen tanto la actitud crítica ante la sociedad como el nacionalismo exaltado: se trataba, por tanto, de reflejar la sociedad del momento, tanto para criticar su funcionamiento como para defender su esencia nacional —originándose, de este modo, dos formas distintas de entender el costumbrismo, ya desde la crítica, ya desde el tradicionalismo—. La amplia intención del costumbrismo, así como el eclecticismo de la prosa en que se expresaba, determinaron la aparición de diversas fórmulas genéricas, que podían pasar desde la narración breve —con ciertas dosis de fantasía— y la estampa —simple reflejo descriptivo— hasta el artículo periodístico —con intenciones mayormente críticas en tanto que artículo de opinión—.

Ramón Mesonero Romanos (1803-1882), «El curioso parlante», fue el primer autor español en intentar el cultivo del género con su obra *Mis ratos perdidos* (1822), totalmente ignorada en su época; el protagonismo recae ya sobre el Madrid del primer cuarto del XIX, centro también de su mejor obra, las *Escenas matritenses*: en cuadros breves donde cabe toda la sociedad madrileña, todos sus tipos y ambientes, pretendía reflejar la imagen verdadera de nuestro país y dejar constancia de sus costumbres. La obra de Mesonero Romanos se caracteriza por la veracidad y por su intención moralista: costumbrista afable, de humor sutil y sosegado, su intención crítica se halla, más que expresa en los cuadros, en el punto de vista tradicionalista desde el que los enfoca.

Paradójicamente, el liberal Serafín Estébanez Calderón (1799-1876), «El solitario», probablemente sea el más rancio y tradicionalista de los costumbristas españoles; autor de poemas y novelas de gusto neoclásico, entre su obra sobresalen sus *Escenas andaluzas* (1846), un castizo retrato de la más tópica sociedad andaluza en el cual busca, deliberadamente, cierto regusto arcaizante.

b) *El periodismo: Larra*

Llegando a trascender incluso tal calificación, el mejor de los costumbristas españoles fue Mariano José de Larra (1809-1837), posiblemente, junto a Espronceda, encarnación ideal del contradictorio héroe romántico español: rebelde por naturaleza, su mayor ambición fue la política, cuyos entresijos conoció mejor que ningún contemporáneo pero que le acarreó continuas decepciones; tampoco su vida personal fue satisfactoria, pues se le negó el amor al que aspiraba y la fama que siempre persiguió. Consecuentemente, su única salida fue un suicidio cuyas motivaciones últimas todavía hoy se desconocen y que sigue excitando la imaginación de quienes se acercan a su figura.

De él podemos destacar, quizá por extraña en España, su amplia labor periodística; y así, aunque a Larra merezca igualmente recordársele por sosegados artículos de costumbres y literarios, su sátira más mordaz, su mayor viveza y agilidad

expresiva, su pensamiento más sincero se halla, sobre todo, en los apresurados artículos periodísticos —principalmente políticos— escritos bajo los seudónimos de «Fígaro» y «El pobrecito hablador»; de hecho, la nota más destacable de sus diversos artículos consiste en su continua politización —o, mejor, ideologización—: desde el costumbrismo a la crítica literaria, desde la reseña política a la estampa descriptiva, Larra encierra en su obra periodística una forma ideológicamente determinada de contemplar a España y de confrontarla con Europa, de donde debió de surgir, finalmente, su inexcusable pesimismo. Es, pues, la suya una labor de crítica, de ruptura con una sociedad a la que no comprende y de la cual no quiere participar, siendo de este modo el primer autor en poner las bases de la intelectualidad crítica española contemporánea.

c) *Novela histórica española*

Ya adelantábamos que, en gran medida, la prosa romántica española fue a remolque de la renovación del género en Europa; esto es especialmente cierto en el caso de la narrativa, que, o bien hubo de seguir los moldes sentimentales y de misterio propios de finales del XVIII, o bien aclimataría en España la novela histórica cultivada en otros países, especialmente en Inglaterra —desde donde Walter Scott hacía de obligado punto de referencia—.

La novela histórica gozó de gran cultivo en nuestro país, aunque muy pocas de sus producciones merecen ser reseñadas hoy día; salvemos sólo a dos de ellas: *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), de Larra; y, sobre todo, *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil y Carrasco. La primera de ellas es una novela más amorosa que característicamente histórica, de modo que el exaltado individualismo pasional del protagonista sirve como motor de una acción lenta y esencialmente descriptiva. En cuanto a Gil y Carrasco, es capaz de crear con *El señor de Bembibre* una de las mejores novelas del Romanticismo español: sus principales valores son la inteligente unión de dos acciones —amorosa e histórica, basada ésta en la desaparición de los Templarios en España— y el magistral uso de una prosa melancólica y musical altamente representativa del Romanticismo en España.

1. Italia, ¿país romántico?

El Romanticismo europeo había echado parte de sus raíces en Italia, en su Antigüedad latina, y buena dosis del interés de autores alemanes e ingleses de finales del siglo XVIII y principios del XIX por los orígenes de la historia occidental proviene justamente de una lectura idealizada del Clasicismo romano. Sin embargo, resulta muy arriesgado considerar como estrictamente romántico el movimiento cultural que Italia conociera a principios del siglo XIX; curiosamente, el país que hubo de recibir a grandes genios románticos —desde Goethe hasta Byron y Shelley— se resistió tenazmente al cultivo del Romanticismo, como dominado por un sentimiento nacionalista —cuya eclosión se produciría poco más tarde en el *Risorgimento*— que hizo del clasicismo su estandarte.

Así pues, tenue y conservador fue el Romanticismo que llegó a Italia, paradójicamente como producto importado «de segunda mano», cuando en 1814 se tradujo del francés el libro de Mme. de Staël *De l'Allemagne*; poco después la autora fijó su residencia en Italia y surgió la polémica romántica: en 1816 Staël insta a los autores italianos a abandonar el clasicismo y a entregarse al estudio de la literatura contemporánea europea; la reacción no se hizo esperar, pues la mayoría de los autores consagrados vieron —por el sentimiento nacionalista antes aludido— una amenaza extranjerizante en tal recomendación, frente al cultivo de una literatura nacional. Que la polémica no hubo de tener mayor trascendencia lo prueba el hecho de que incluso los órganos de difusión del Romanticismo acabaron, en el plazo de un par de años, defendiendo un clasicismo formal, si exceptuamos al irreductible Giovanni Berchet (1783-1851), cuyas traducciones y obras originales responden el Romanticismo nacionalista más exaltado.

2. Foscolo

La contradictoria evolución del Romanticismo italiano se deja sentir de forma evidente en la obra de Ugo Foscolo (1778-1827), nacido en la isla de Zante —entonces italiana— de padre veneciano y madre griega; su producción literaria, que

pasa de un claro prerromanticismo al clasicismo formal y desemboca en un neoclasicismo conscientemente asumido, está animada por el afán nacionalista y patriótico, hasta el punto de poder considerar su evolución literaria como fruto de una negación de los valores revolucionarios por los que Foscolo se sintió traicionado — personificándolos en Napoleón Bonaparte, su genio admirado y más tarde tirano aborrecido—.

Su primera obra significativa fueron las *Últimas cartas de Jacopo Ortis* (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802), un proyecto juvenil, fraguado durante años, que eclosiona con su primer amor; tomando como modelo literario la *Nueva Eloísa* de Rousseau y el *Werther* de Goethe —dos novelas muy influyentes en todo el Romanticismo europeo—, Foscolo compone una novela epistolar a base de las cartas cruzadas entre dos jóvenes amigos; Jacopo se enamora de Teresa, comprometida con Odoardo y, una vez consumado el matrimonio, se suicida. Existen ya en esta obra, sin embargo, ciertas resonancias políticas que la separan claramente de los modelos extranjeros, sobre todo en lo que se refiere a la equiparación entre el amor a la patria y el amor por una mujer.

Pero Foscolo prefirió siempre la poesía a la prosa; aparte de una serie de *Odas* y *Sonetos* —las unas, clasicistas temática y formalmente; los otros, entre románticos y neoclásicos, originales por su novedad melódica—, escribió dos poemas, *Los sepulcros* y *Las Gracias*, sobresalientes por su clasicismo ecléctico, traducido en forma de endecasílabo suelto, más expresivo y complejo estructuralmente; en ambos se expresan de forma mucho más madura y profunda que en sus obras anteriores sus ideales políticos y morales, su experiencia humana más íntima. *Los sepulcros* (*Dei Sepolcri*, 1807) nace de un motivo insustancial: como expresión de protesta por el decreto napoleónico de situar los cementerios fuera de los pueblos y de que las inscripciones fueran lo más breves posible; de hecho, en un principio Foscolo tenía en mente componer una epístola a un amigo para discutir sobre el decreto, pero en la misma composición el tema se elevó hasta conformarse como una meditación general sobre la muerte en tanto que digno remate de la vida humana. A partir de ahí, Foscolo compone un poema dinámico que se mueve entre la dialéctica de la destrucción y del eterno renacer de la vida, además de reivindicar el derecho al epitafio como resultado de un intento de superación, por parte del hombre, de sus propios límites:

*gli amici una favilla al Sole
inar la sotterranea notte
gli occhi dell'uom cercan morendo
e tutti l'ultimo sospiro
no i petti alía fuggente luce.*

[«Robaban los amigos un rayo al Sol / para iluminar la subterránea
noche, / porque los ojos de los hombres, al morir, buscan / el Sol; y todos

su último suspiro / exhalan a la luz que huye»].

La más clásica de las composiciones de Foscolo, y posiblemente su obra maestra, es *Las Gracias* (*Le Grazie*, 1812-1827), un largo canto inconcluso en el que narra la historia del nacimiento de las tres diosas, tema idóneo para la composición de un poema novedoso, por cuanto que se trataba de deidades poco tratadas literariamente. En los tres cantos que Foscolo pudo componer, nos narra el origen divino de las Gracias y su influencia en la civilización humana —belleza, virtud e ingenio—; su paso de Grecia a Italia, donde colaboraron en el desarrollo de la literatura; y su refugio en la Atlántida frente a las guerras y los desastres. Aunque es difícil establecer cuál habría de ser la finalidad de este poema inacabado, la recreación del poeta en su composición, su dilatación, nos hace pensar que *Las Gracias* es un himno a la vida en su totalidad, un canto al goce de una existencia problemática, sí, pero plena en su discurrir histórico, como si en la plenitud de su genio creador Foscolo aceptase la vida como cosmos de sufrimiento, superación y goce a la vez:

*l. Al parti mio
direte un'armonia dall'alto,
fusa da voi farà più liete
a delirar vite mortali,
te all'Arte e men tremanti al grido
promette a morte. [...]*

[«[...] Cuando me aleje / oiréis tal armonía desde lo alto, / que difundida por vosotras alegrará / las nacidas para delirar vidas mortales, / más dadas a las Artes y menos temerosas de la voz / que les promete la muerte [...]]»].

3. Manzoni

a) Biografía

El milanés Alessandro Manzoni (1785-1873) desde su juventud mostró predilección por ideas filosóficas y religiosas de tipo inconformista y heterodoxo; en París, adonde se trasladó con su madre en 1805, se puso en contacto con pensadores escépticos y enciclopedistas. Casado en Francia, regresó a Italia, donde él y su esposa se convirtieron al catolicismo y, políticamente, al conservadurismo nacionalista; se debe ello, como en buena parte de sus contemporáneos, a la marcha de la política napoleónica y, sobre todo, a los efectos de ésta en Italia, así como a una fuerte conciencia moral que se halla presente en la práctica totalidad de la producción de

Manzoni. Instalado en la vida pública tanto como en la literaria, fue diputado y una de las grandes glorias de las letras italianas, pudiendo contemplar, debido a su dilatada existencia, la unidad de su país, de la que siempre fue partidario.

b) «*Los novios*»

La obra más importante de Manzoni es la extensa novela *Los novios* (*I promessi sposi*), con versiones de 1827 y 1840; se trata de la novela clásica en lengua italiana, el modelo de prosa narrativa en Italia, y está considerada como obra maestra de la literatura nacional. La novela surgió como un intento de emulación de la novela histórica de Walter Scott (*Epígrafe 3.b. del Capítulo 2*), pero sus logros fueron mucho más allá; no era la primera ocasión en que Manzoni se preocupaba por la historia italiana —y por la historiografía en general—, labor a la que se le animó ya desde su estancia en París. El caso es que Manzoni se lanzaba a una empresa no intentada aún en Italia, animado por un interés personal por la plasmación de un estudio de la psicología humana que, aunque había aparecido en otras literaturas europeas durante el siglo XVIII, no había encontrado eco en Italia.

Para la construcción de su material narrativo con visos de verosimilitud histórica se sirve del recurso del pretendido manuscrito encontrado y sólo retocado en lo que se refiere a la actualización del lenguaje; de este modo, además, Manzoni se instaure como crítico de una época —el siglo XVII— en que Milán pertenecía a España. Pero el principal problema que se le planteaba a Manzoni, y al que le dio tan genial solución que *Los novios* se convirtió en modelo, era el de la lengua idónea para la composición de la obra: puesto que el «italiano» no existía más que como una ficticia lengua literaria, y puesto que el autor pretendía escribir una novela verosímil —y, por tanto, lingüísticamente ajustada a sus personajes—, a la vez que accesible a todos los italianos, el problema de la lengua era, en definitiva, el principal. En una primera redacción, Manzoni opta por una fórmula híbrida entre el toscano, lengua literaria, y el milanés dialectal de las clases más bajas; pero ya en 1827 vertió la totalidad de la novela al toscano hablado, germen del actual italiano, y, por fin, en 1840 modificó totalmente la obra para convertirla en fiel y modélico reflejo de la lengua hablada en la Toscana —llegó a trasladarse a Florencia para captar el habla viva del pueblo—, aunque con decididas incorporaciones dialectales.

Los novios nos presenta la historia de los amores de Renzo y Lucía insertos en los acontecimientos de una época, entre los que sobresale, como contraste a tal amor, la guerra y la peste; de hecho, la historia de los protagonistas se diluye finalmente en la historia colectiva del Milán del siglo XVII, acabando en un final trágico como trágica fue la historia del pueblo milanés durante el dominio español. Lo más destacable en este sentido es el profundo y esforzado estudio psicológico que Manzoni realiza en *Los novios*: entre los personajes, un verdadero retablo de la sociedad italiana,

aparecen caracteres muy diversos, tratados siempre con consideración en su dimensión humana, como si toda la historia fuese una trágica aceptación del destino de los hombres.

c) *Otras obras*

La poesía de Manzoni acaso sea la parte de su producción que menor reseña merece; fruto de su conversión al catolicismo y producto del Romanticismo más conservador son los *Himnos sacros (Inni Sacri, 1812-1822)*; en la mayoría de ellos existe sinceridad y emotividad, pero falta lirismo, sentimiento poético que unifique los diversos valores. No sucede así en sus poesías patrióticas, algunas de las cuales descuellan entre las de sus contemporáneos: así, por ejemplo, *El cinco de mayo (Il cinque maggio)*, una especie de lectura de la historia humana personificada en el triunfal destino de Napoleón.

Más valor encierran sus dos tragedias, quizá lo más romántico de su producción en su ruptura con las reglas y la puesta en práctica de los postulados de Schiller — con la consiguiente revalorización de la tragedia shakespeariana—. *El conde de Carmagnola*, historia de la traición de un condottiero milanés que se pone al servicio de la República de Venecia, centra su conflicto en la oposición entre la imprudencia y el orgullo del protagonista y la astucia de la política veneciana. *Adelchi* desarrolla un asunto medieval: la caída de los lombardos ante los francos; sobresale esta tragedia por la utilización de los coros, donde en realidad se halla la mejor poesía manzoniana.

4. Leopardi

a) *Vida y pensamiento*

La obra de Giacomo Leopardi (1798-1837) nace en estrecha relación con su complejo y peculiar temperamento, reacio desde la infancia a un contacto directo con el mundo circundante; nacido de una familia de la baja nobleza de Recanati, desde muy pequeño dio muestras de cierto desequilibrio afectivo traducido en un carácter tímido, reservado y hasta hosco; por el contrario, se inclinó a lo imaginativo y fue un aplicado estudiante, como en un intento de llenar con la actividad intelectual —y poco más tarde literaria— una existencia progresivamente infeliz, solitaria y opresiva.

A causa de una enfermedad que le afectó la vista en 1819, Leopardi debe dejar de leer —aunque nunca de escribir—, y este hecho, unido al ambiente provinciano de la ciudad y a su propia conciencia de su depresión, le anima a abandonar la ciudad natal; sin embargo, unos meses de estancia en Roma sólo vienen a confirmarle la

vanidad de todo, su radical escepticismo que desemboca ya en un nihilismo agotador. A partir de entonces, hace de su aislamiento un medio de contemplación del mundo desde la experiencia propia; ése será el eje del pensamiento en la obra de Leopardi: la objetivación, a partir de su experiencia subjetiva, del mundo y del hombre como dolor e insolidaridad, como negación e imposibilidad de ser. Estamos, con la obra de Leopardi, ante un mundo sensible: no el mundo objetivo, sino un mundo selectivo que el poeta ordena y dispone según su propia sensibilidad e imaginación; el cosmos de la poética leopardiana está presidido, por tanto, por una ilusión estrictamente romántica —sin duda, la más romántica de toda la Italia coetánea—, como un refugio ideal frente a la negatividad del mundo real. Frente a un goce y una belleza inasequibles, el poeta levanta un mundo entrevisto idealmente y en todo opuesto al insatisfactorio mundo real, donde reina la infelicidad y la vanidad. En el centro de ese mundo, el hombre es una ínfima parte destinada, como todo el universo, a la más completa inutilidad, y sin tan siquiera posibilidad de ser redimido por un ser supremo inexistente. Sólo queda, en definitiva, la nada, la fe ineludible en la nada universal, en un adelanto del más estricto nihilismo del pensamiento contemporáneo:

*poserai per sempre,
mio cor. Perí l'inganno estremo,
no io mi credei. Perí. Ben sento,
li cari inganni,
: la speme, il desiderio è spento.[...]*

[«Descansarás ahora para siempre, / cansado corazón mío. Murió el engaño extremo / que eterno imaginé. Murió. Bien siento / ya en nosotros de los queridos engaños / no sólo la esperanza, mas el deseo extinguidos...»].

A partir de 1825, Leopardi viaja por Italia —Milán, Bolonia, Florencia, Pisa...—, en una ruta frenética que no le lleva a ningún sitio: «Yo soy —afirmaba— un sepulcro ambulante que llevo dentro de mí a un hombre muerto, un corazón antes sensibilísimo que ha dejado de sentir». Entre estos años ha compuesto sus *Cantos* (1831), resumen literario de su experiencia y su pensamiento; la salud del poeta ha empeorado para entonces, y a finales de 1833 se traslada a Nápoles con la esperanza de mejorar: pero Leopardi presiente ya su muerte, y aunque escapa del cólera de 1836, a los treinta y nueve años de edad fallece en la ciudad napolitana.

b) *Los «Cantos»*

Con sus *Cantos* (*Canti*, 1831), Leopardi plasma prácticamente toda su evolución poética, o al menos agrupa cronológicamente todas aquellas composiciones —junto a

otras incluidas póstumamente— que consideró relevantes en su producción poética.

Los dos primeros poemas, «A Italia» y «Sobre el monumento de Dante», los más antiguos de todos ellos, nos ofrecen un tema patriótico, al estilo de otras composiciones de autores románticos italianos, basado en el ideal de la unidad y la independencia del país. «Bruto el Menor», un poema algo teatral, nos ofrece ya el tema de la soledad del género humano, asociado al del suicidio como muerte libremente asumida y liberadora; mucho más conmovedor resulta «A la primavera», un canto a la niñez perdida asociada a la infancia de la historia del hombre y contemplada como bucólica y clasicista fusión con la naturaleza, tema éste de la Edad de Oro que desarrolla igualmente en el «Himno a los patriarcas».

Pero uno de los temas fundamentales que aparecen en los *Cantos* es el del aislamiento; Leopardi puede referirse a él mismo como hombre solitario («La vida solitaria») o puede, mediante la objetivación de su experiencia, abstraerse a todo el género humano: así sucede en uno de sus poemas más elaborados, «El gorrión solitario», donde además localizamos una idea que desarrollará la filosofía contemporánea al concluir que la mayor infelicidad del hombre, frente al resto de las criaturas, se debe a la propia conciencia humana:

*solingo augellin, venuto a sera
or che daranno a te le stelle,
el tuo costume
lorrai; che di natura è frutto
stra vaghezza.*

[«Tú, pajarillo apartado, cuando llegues a la noche / del vivir que te darán los astros, / de tu conducta seguro / no te arrepentirás; que todos vuestros gustos / son de la naturaleza frutos»].

Otras veces, Leopardi, en lugar del aislamiento, prefiere un diálogo amoroso con los elementos celestes —fundamentalmente la luna y las estrellas—, como evocación nostálgica de un mundo feliz; así tenemos poemas como «A la luna», «Los recuerdos» y, como uno de los más perfectos del poeta, «Canto nocturno», escrito en rima libre para dejar más vuelo a la expresión de su yo íntimo en tanto que continuación del destino del universo; en otras composiciones, por fin, el poeta se eleva a la contemplación del mundo ideal no ya a través de la naturaleza, sino a través de la mujer («A su dama», «A Silvia»), en una evidente deuda neoplatónica que sigue en ocasiones al maestro Petrarca.

Para el final hemos dejado los dos poemas más perfectos de los *Cantos* de Leopardi: «El infinito» y «La retama». En el primero, de magistral brevedad, el poeta italiano consigue su más lograda fusión entre paisaje, experiencia y pensamiento, con pasos imperceptibles de la descripción a la evocación y la contemplación del paisaje, que traslada al poeta a la Nada ancestral. «La retama», por su parte, quizá,

excesivamente largo, encierra momentos de vivo diálogo entre el poeta y el mundo, entre el hombre y las cosas, en una ascensión continua, casi mística, que deja en el alma del poeta la impronta de la infinitud del universo y la vanidad de la vida humana:

*Il natura è quella
collevar d'ardisce
ni mortali incontra
in fato, e che con franca lingua,
! ver detraendo,
a il mal che fu dato in sorte,
so stato e frale; [...]*

[«Noble en cambio es el ánimo / que a levantar se atreve / los mortales ojos / frente al destino común, y que con franca lengua, / sin nada quitar a la verdad, / confiesa el mal que nos fue dado en suerte, / y el bajo estado y frágil»].

c) *Obra en prosa*

Leopardi fue un eminente prosista, sobre todo en lo que se refiere a la actividad filológica; tradujo numerosas y diversas obras y realizó algunos estudios estilísticos y textuales, aunque todo ello lo considerase especialmente un ejercicio de estilo que habría de poner en práctica en su poesía original.

Más interés presenta su obra de carácter autobiográfico; nos referimos a su abultado *Epistolario* —aunque Leopardi cultivó pocas amistades— y, sobre todo, a *Zibaldone*, cuya redacción inició el poeta en 1817; se trata de un libro misceláneo donde Leopardi incluyó de todo, desde notas biográficas —a modo de diario—, impresiones, notas de estudio, apuntes de poesías, etc.: es decir, una especie de «diario espiritual» tan en boga desde el siglo XVIII en toda Europa.

La sistematización de su doloroso pensamiento la llevó a cabo Leopardi en sus *Opúsculos morales* (*Operette morale*, 1828); en ellos desarrolla temas que más tarde elaborará en sus *Cantos*, aunque ahora existe cierta carga satírica y alegórica —aparecen personificaciones del dolor, el hastío, la muerte...— de la que está desprovista su poesía.

5. Otros autores románticos

Uno de los libros de mayor éxito en la Italia romántica fue *Mis prisiones* (*Le mei prigione*, 1833) de Silvio Pellico (1789-1850); carbonario y romántico convencido,

fue apresado por los austríacos y encarcelado durante diez años, después de lo cual publicó estas memorias de su prisión con un enfoque entre revanchista y piadoso, hoy poco interesante por su extrema tendencia al patetismo. También luchó contra los austríacos Massimo Taparelli d'Azeglio (1798-1866), yerno de Manzoni y fiel seguidor de su novela histórica, molde según el cual compuso sus dos mejores obras: *Ettore Fieramosca*, que tiene por argumento el desafío entre doce italianos y doce franceses en el asedio de Barletta (1503); y *Niccolò de Lapi*, basada en el asedio de Florencia de 1530; escribió además unas memorias con el título de *Mis recuerdos (I miei Ricordi)*, libro sincero pero lastrado por cierto tono moralizante.

En lo poético, sobresale el grupo toscano formado con la llegada del ginebrino G.P. Viesseux a Florencia; aparte de Giambattista Niccolini (1782-1861), autor de tragedias de corte neoclásico al estilo senequista —entre las que sobresale *Nabucco*, que inspiró a Verdi su ópera del mismo título—, y Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), sobresaliente por algunos de sus sonetos, deberemos citar como poeta más significativo de este grupo a Giuseppe Giusti (1809-1850), autor de versos de tema popular escritos en una lengua muy cercana a la dialectal; lo mejor de su obra, sin embargo, se halla en sus *Sátiras* de tono político, muy admiradas en su época y que todavía hoy guardan cierto sabor jocoso.

El fin del Romanticismo llega de la mano de autores como Giovanni Prati (1814-1884) y Aleardo Aleardi (1812-1878); del primero deben recordarse sólo ciertos fragmentos de su colección *Isis (Iside, 1878)*, donde encontramos una concepción casi mágica de un mundo como de ensueño; menos fecundo, Aleardi encuentra su cima en *La ciudad marinera (Le città, marinare)*, composición teñida de melancolía pero falta de concreción. Por fin, el resumen del Romanticismo italiano salió de la pluma de Francesco de Sanctis (1817-1883), sin duda el mejor crítico del siglo XIX en su país; a él se le debe, entre otras obras, una *Historia de la literatura italiana*, además de diversos estudios sobre los clásicos nacionales —Dante, Petrarca— y autores contemporáneos —Leopardi, Manzoni, etc.—, sin limitarse exclusivamente a estudiar las formas literarias, sino al hombre y su época, conformando así los inicios de la crítica moderna italiana.

1. El Romanticismo en Portugal

La introducción del movimiento romántico en Portugal se debe, como en la mayor parte del resto de Europa, a la acción de influencias extranjeras aclimatadas por la acción de los emigrados. Pero, dejando a un lado las simples influencias literarias, no se debe desdeñar el matiz político revolucionario con el que se tiñe el Romanticismo portugués; se dejaba sentir con fuerza la necesidad de la ruptura con el pasado, especialmente desde que, a principios del siglo XIX, la anticuada burguesía mercantilista entrara en crisis tras la independencia económica de Brasil: la búsqueda de nuevas formas de relación social y política se traduce así en una exploración en las posibilidades de las nuevas manifestaciones culturales importadas de naciones políticamente progresistas.

Aunque se toma el año 1825 como fecha clave de la incorporación de Portugal al Romanticismo —cuando Garrett publicó en París *Camões*—, en realidad deberíamos pensar que la aclimatación romántica no llegaría hasta años más tarde, cuando el gusto del público —y no sólo la producción de los autores— conectó con los postulados del nuevo movimiento; efectivamente, en Portugal las condiciones literarias románticas están íntimamente unidas no sólo a las culturales, sino también a las políticas: las fechas de la revolución de 1832-1834 coinciden en este sentido con la época de éxito de autores como Garrett y Herculano —posiblemente los máximos exponentes del Romanticismo portugués— y con la publicación de los primeros periódicos de masas, especializados en los artículos de opinión, a cuyo desarrollo contribuyeron también los autores literarios.

Advertiremos, sin embargo, que las tendencias revolucionarias de los intelectuales románticos portugueses, provenientes en su mayoría de la pequeña y mediana burguesía, no dejaron de limitarse a una órbita moderada; como en el resto de Europa, los mediados del siglo XIX contemplan un proceso paradójico del que van a surgir dos facciones intelectuales enfrentadas a partir de ese momento política y culturalmente: mientras que los primeros románticos, que habían defendido la revolución artística, se incorporan a las filas del conservadurismo —movimiento que originará la Restauración—, generaciones sucesivas adoptarán posturas políticamente progresistas —generalmente cercanas al izquierdismo republicano— junto a las

clases populares con las que suelen formar causa común. Del enfrentamiento entre ambas facciones intelectuales, que en realidad reproduce la lucha por el poder que ya se ha entablado en toda Europa, nacerá la necesidad de una nueva literatura, más comprometida socialmente y defensora del progreso material del país: estamos ante la encrucijada de la generación realista de 1868, cuando el Romanticismo puede declararse definitivamente superado.

2. Almeida Garrett

João Baptista de Almeida Garrett (1799-1854) ocupa su lugar en la literatura portuguesa como autor entre dos siglos, formado en el espíritu arcádico del XVIII y, sin embargo, típico y completo representante del Romanticismo en Portugal. Su introducción en la literatura romántica se realiza de modo gradual, integrando su concepción netamente ilustrada del arte y de la vida en el sentimentalismo de Chateaubriand y el historicismo de madame de Staël; pero no por ello abandonó sus ideales de reforma social, localizándose en su obra el paso de las aspiraciones liberales ilustradas a un escepticismo claramente romántico.

Su obra anterior a su primer exilio europeo carece actualmente de valor, aunque pueda recordarse la *Lírica de João Mínimo* por sus acertadas odas anacreónticas en línea claramente arcádica. La producción literaria de Garrett madura pronto al contacto con la cultura inglesa a partir de 1823; gracias a ella se familiarizó rápidamente con la evocación de la Edad Media, la novela gótica, el «satanismo» byroniano y los romances historicistas de Walter Scott —que imitó en *Adozinda* (1828) y en sus tres tomos del *Romanceiro Português*—. En esta época compuso algunas de sus mejores obras, introductoras del Romanticismo en Portugal: en *Camões* (1825) nos encontramos ya con recursos típicamente románticos; en primer lugar, la literaturización en clave novelesca de la vida de un poeta; en segundo lugar, la elección de un tema nacional relacionado con un pasado glorioso; y, por fin, el tratamiento del personaje como trasunto de la inadaptación del artista frente a la sociedad. *Camões* es un poema narrativo donde, en definitiva, se nos ofrece la historia de un poeta incomprendido, un desterrado obligado a vivir en la miseria a pesar de su condición de genio de la literatura. En cuanto a *Doña Blanca* (*Dona Branca*, 1826), mucho más efectista, es también un poema narrativo de tema histórico nacional, tratado ahora desde una perspectiva exotista: el rapto de la infanta por el último rey moro de Silves sirve en esta ocasión para la exaltación de un pasado legendario en el que intervienen elementos folklóricos y maravillosos.

En el terreno dramático, Almeida Garrett también partió de las propuestas arcádicas de creación de un teatro nacional, aunque atenuadas por su participación en el proyecto de la dramaturgia romántica: acción más libre —con localizaciones múltiples y tiempo alargado—, efectos de contraste y tendencia a la caracterización

psicológica e histórica. Precisamente sobre tema histórico —al estilo de su *Camões*— compuso *Un auto de Gil Vicente* (1838), donde la representación de una pieza vicentina en la corte del rey Don Manuel sirve de excusa para la caracterización psicológica de diversos personajes del Siglo de Oro portugués; sin embargo, el enfrentamiento del que nace el carácter de los personajes no deja de ser simplista, lo mismo que la trama amorosa roza lo sensiblero. Similares defectos pueden achacársele al resto de sus piezas dramáticas, salvo a *Fray Luis de Sousa* (1844), una obra aislada entre la producción dramática garrettiana y extraña al Romanticismo; estamos ante una pieza que logra su maestría por sacrificar el árido historicismo romántico en aras de un mayor clasicismo bien entendido: el tiempo se condensa, el ambiente se concreta y, en general, la acción logra una mayor concentración, a la vez que el efectismo romántico se sustituye por una espectacularidad trágica —con intervención del sino, la fatalidad trascendente— que recuerda las mejores lecciones del teatro clasicista.

El peso actual de la producción garrettiana acaso se deje sentir mejor en el género narrativo y en el lírico; entre sus novelas destaca, sin duda, *Viajes por mi tierra* (1846), un relato cuya trama sirve de simple soporte para la exposición de las más diversas impresiones del autor —posiblemente, tomando como modelo a Sterne en su *Viaje sentimental* (véase, en el Volumen 5, el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 5*)—. Argumentalmente, *Viajes por mi tierra* es la historia de un joven incapaz de fijar y estabilizar sus relaciones amorosas; pero, más allá de la simple acción, la novela indaga en el proceso de construcción de una afectividad adolescente, para lo que se asienta en una experiencia subjetivista. El mejor logro de la novela posiblemente sea el retrato dialéctico de un personaje que se debate entre el mundo externo, material y sensible, y el mundo interior, también sensible pero espiritual y moral, conflicto del que surge una verdad humana cuya expresión alcanza indudables aciertos. En cuanto a su lírica, puede hoy leerse con interés *Hojas caídas* (*Folhas caídas*, 1853); este poemario, a pesar de insistir en ciertos estereotipos románticos, supone la incorporación de la lírica portuguesa a la poesía contemporánea por su atrevido individualismo intimista —que roza el exhibicionismo—; por la intensidad y sinceridad de su tono amoroso; por la apropiación de un nuevo lenguaje, más adecuado para la expresión poética; y por su exploración en nuevas formas rítmicas y estróficas que preludian la métrica contemporánea.

3. Herculano

Inserta plenamente en el nuevo estilo romántico, la obra de Alexandre Herculano (1810-1877) gozó de amplia difusión entre sus coetáneos como clara muestra de lo que el Romanticismo portugués podía dar de sí. De su ingente producción, hoy carece prácticamente de interés su obra lírica, plagada de los más característicos tópicos del

Romanticismo europeo: reflexiones sobre la muerte y la transitoriedad humana, cantos a la libertad y a la igualdad, sentimiento de paisajes lúgubres o grandiosos, etc.

La vertiente literaria mejor dominada por Herculano la hallamos en el género narrativo, tanto entre los romances históricos —al estilo de las primeras producciones de Walter Scott— como en sus novelas —donde a la influencia inglesa une la francesa de Victor Hugo—; en su obra ambos tipos de producción son en realidad inseparables, pues era frecuente que sus romances pasasen, ya como leyendas, ya como narraciones, a forma de relato: así sucede con *Eurico*, *El monje de Cister* y *El obispo negro* (*O bispo negro*), romances narrativos que se integraron más tarde en el conjunto de sus *Leyendas y narraciones* (*Lendas e narrativas*). De este modo, la narrativa de Herculano muestra bien a las claras su preocupación por la historia, así como su tendencia a entender ésta en una clave romántica por la que se aglutinan erudición, filosofía, leyenda, folklore y religión (entiéndase, religión popular, con el afán de oponer siempre a las fuerzas divinas las demoníacas, continuamente presentes en la obra de Herculano). En su vertiente narrativa ocupa un lugar aparte, pero preferente, la novela *El párroco de la aldea*, una obra a caballo entre la narración, la memoria y el ensayo: el protagonista expresa opiniones del propio Herculano sobre la necesidad de la religión y la supremacía moral del catolicismo frente al protestantismo, mientras que, por su parte, la ambientación rural nos sitúa ante un cuadro de costumbres teñido por cierto utopismo.

Curiosamente, la obra de mayor trascendencia de Herculano se escapa de los límites estrictamente literarios: interesado, como ya hemos comprobado, por la historia, Herculano compuso diversas obras historiográficas, entre las que sobresale como resumen de su labor, la *Historia de Portugal* (1846-1853), fundamental en el saber histórico nacional y, sin duda, la mejor obra del género en la Europa romántica; con ella, Herculano fue el primer estudioso portugués que ligaba el progreso histórico al desarrollo de las clases sociales —presta especial interés a la clase media—, a su imbricación en la política y al funcionamiento de las instituciones.

4. Otros románticos portugueses

Si debiéramos escoger un autor portugués que hubiese asimilado prácticamente todas las tendencias románticas, casi inmediatamente nos vendría a la memoria el nombre de António Feliciano de Castilho (1800-1875); formado en el gusto arcádico, se plegó como ningún otro a las exigencias de la moda romántica, si bien con cierta originalidad que lo salva frente a otros escritores coetáneos. Efectivamente, su labor por la reforma de la poesía portuguesa fue muy notable, y a él se le deben grandes esfuerzos en la lucha por la libertad estrófica y en la experimentación con nuevos metros —entre los que destaca la asimilación y adaptación del alejandrino, tan en boga en Portugal a finales del XIX—; fue, además, un notable romancista y excelente

traductor del inglés —los prerrománticos y Scott fueron sus preferidos—, del alemán y del francés, contribuyendo así a la difusión del gusto romántico.

Debido en buena parte al peso que en la tradición portuguesa tenían los cancioneros medievales y los romances españoles, el interés por el romance histórico y la novela de tema medieval se dejó sentir muy pronto en Portugal; entre sus cultivadores podemos destacar a Luís Augusto Rebela da Silva (1822-1871), cuya *Mocedad de D. Juan V* (*Mocidade de D. João V*) se cuenta entre los grandes éxitos de público del siglo XIX portugués; y a José Freire de Serpa Pimentel (1814-1870), que dejó asentada una verdadera escuela gracias a su colaboración en diversos periódicos literarios. Precisamente desde uno de ellos, *El Trovador*, se lanzó una ofensiva por parte de un grupo de artistas contra el Romanticismo más superficial; paradójicamente, y como en buena parte de Europa, la propensión a una revolución estética —que acaudillara Castilho— fue acompañada en este caso por una tendencia a la restauración política conservadora —cuyo triunfo se producirá en Portugal en 1851—. Salido de idénticos órganos de difusión, debemos recordar que cierto sector de intelectuales románticos no adoptó esta actitud políticamente conservadora, coherenciando su práctica literaria con una postura ideológica revolucionaria: citemos aquí a Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), un autor muy popular a mediados de siglo —coincidiendo con los levantamientos de 1846—, de entre cuya obra podemos entresacar sus composiciones folklóricas, sus panfletos de tono popular y sus poemas de tono inconformista donde manifiesta ideales antisociales y rebeldes aprendidos fundamentalmente de románticos extranjeros como Schiller, Byron y Espronceda.

1. Rusia a principios del XIX

Aunque la inmensa labor de modernización de la sociedad rusa había sido llevada a cabo en el siglo XVII por Pedro I el Grande, expresándose culturalmente durante el reinado de Catalina II (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 3 del Capítulo 14*), Rusia seguía sin encontrar su lugar entre las potencias europeas. La determinante y variada configuración de su territorio, así como las peculiares características de su forma de gobierno, convertían al país en un potencial coloso adormilado entre los arrullos de un tradicionalismo mal entendido y los cantos de sirena de su siempre aplazada incorporación a Occidente; prueba de ello es la ineficiente burocratización del estado desde finales del siglo XVIII, la participación de Rusia en continuas y esquiladoras guerras durante la primera mitad del XIX, las luchas intestinas por el poder y por la corona, el clima de malestar social del que se hacían eco especialmente los campesinos y los burgueses liberales y, en el plano del pensamiento, el enfrentamiento entre occidentalistas y eslavófilos característico de la Rusia contemporánea hasta nuestros días.

En este clima, el desarrollo en Rusia de un pleno Romanticismo se resolvió finalmente con poco más que una simple incorporación de sus letras a los presupuestos de la literatura europea —especialmente inglesa, a la que se unen determinadas influencias alemanas—; no quiere esto decir que faltase calidad a estas manifestaciones artísticas con las que, muy al contrario, Rusia va a situarse, a lo largo de este siglo XIX, entre los grandes focos de producción literaria universal; de este modo, aunque Rusia no enriquezca sustancialmente el panorama de la literatura romántica europea, sin embargo sus nombres propios constituirán el punto de arranque y la fuente de inspiración para una tradición literaria cuya madurez habremos de localizar en la narrativa de la segunda mitad de siglo.

2. Entre neoclásicos y románticos

Ya dijimos en su momento que la literatura rusa se caracteriza en el XVIII por su dependencia directa de los modelos franceses, de los que aprendió tanto el

neoclasicismo imperante a principios de siglo como el posterior sentimentalismo prerromántico —tomado igualmente de modelos ingleses y alemanes—. Las primeras producciones literarias rusas de este siglo XIX continuarán ambas tendencias, permitiéndose por ello cierto sentimentalismo progresivamente más idealista —menos melodramático, por así decirlo— y volcado en moldes incluso más decididamente neoclásicos que en la centuria anterior.

Acaso el mejor representante de estas formas de producción literaria sea Konstantín N. Báltiushkov (1788-1855), quien gustó del cultivo de una exquisita y rigurosa poesía anacreóntica con la que ensalzar las virtudes del vino y su inexcusable presencia para la inspiración amorosa; moldes neoclásicos de tendencia igualmente helenista le sirvieron a J. A. Krílov (1768-1844) para la composición de sus *Fábulas*, acaso las más perdurables de la tradición literaria rusa por saber adaptar al gusto nacional los modelos ya consagrados —Esopo y Fedro entre los antiguos, y La Fontaine entre los modernos—.

No por sus mayores dotes realistas dejaríamos de calificar de neoclásico a Alexandr S. Griboiédov (1795-1829), cuya comedia *La desgracia del ingenio* destaca hoy día no tanto por su vena satírica —en clave de moralización burguesa— como por su veracidad dramática y psicológica. Mucho más rudimentaria resulta, por el contrario, la narrativa de Vasili T. Narezhni (1790-1825), considerado el primer novelista ruso; sus obras (por ejemplo, *Los dos Ivanos* o *El Gil Blas ruso*) nos recuerdan hoy día los relatos barrocos europeos por lo embrollado de su intriga y por su descriptivismo costumbrista entre realista y satírico.

3. Los grandes autores del Romanticismo ruso

a) Zhukovski

El verdadero precursor e introductor del Romanticismo en Rusia fue Vasili A. Zhukovski (1783-1852), cuyo temperamento blandamente melancólico parecía avenirse bien con los ideales literarios románticos. Su labor más trascendental para la historia literaria rusa acaso pueda referirse al campo de la traducción, en el cual, si bien no sobresalió frente a otros autores europeos, proporcionó Zhukovski a sus compatriotas algunos de los modelos fundamentales del Romanticismo occidental: versiones de Goethe, Schiller, Byron y de la *Odisea* de Homero son algunos de sus trabajos más influyentes, como a la adaptación de la balada *Leonora* del alemán Bürger se debe una de sus composiciones más populares, *Ludmila*, donde insiste sobre la leyenda del novio espectral con menor truculencia fantasmagórica que en el original. Aunque a ésta como a otras baladas le debió buena parte de su fama, en la actualidad Zhukovski puede ser más recordado, como poeta original, por sus breves

composiciones líricas de carácter sentimental; con ellas inauguró el verso melancólico y sincero, sencillo en su forma y profundo en su contenido, que incorporaría a la poesía rusa no sólo al Romanticismo, sino a la lírica contemporánea en general.

b) *Pushkin*

El mayor de los románticos rusos posiblemente sea el moscovita Alexandr Serguéievich Pushkin (1799-1837), a quien al menos se le reconoce el mérito de ser el más claro representante del sentir romántico —al estilo europeo— en Rusia. Pushkin recibe su educación en el Liceo de Tsárskoe Seló, institución destinada a los jóvenes nobles que desean ingresar en el aparato estatal; allí inicia su carrera literaria y bien pronto hace gala de un espíritu fogoso e irreflexivo que le valió el destierro a Francia; de la capital francesa vuelve Pushkin inflamado por los ideales revolucionarios, por lo que el mismísimo zar Alejandro I recela de su producción: la oda *Libertad* (*Volnost*) fue la excusa del emperador para confinarlo en el sur de Rusia y más tarde en diversos lugares del país. El zar Nicolás I le concedió el indulto en 1826 con motivo de su coronación; Pushkin se enroló entonces en el ejército y en 1830 se casó para fijar su residencia en San Petersburgo, donde quiso la suerte que un oficial de origen francés cortejara a su esposa; el poeta, que ya había participado en varios duelos, retó al militar, y éste lo hirió de muerte: Pushkin fue enterrado en secreto, por temor a un motín popular.

Desde la primera de sus obras de éxito, el poema narrativo *Ruslán y Ludmila* (1820), Pushkin se consagra como el escritor ruso encargado de proporcionar a su idioma la elasticidad y viveza propias de una lengua moderna: el tratamiento en clave burlesca del tema de la amada raptada por un brujo en la misma noche de bodas, es aquí sólo un pretexto para la consecución de una lengua que pronto calificaron sus contemporáneos de «democratizadora» por proponer un idioma poético próximo al lenguaje popular, labor que estaba aún por hacer en lengua rusa. De raíz claramente byroniana son sus poemas *El prisionero del Cáucaso* y *Gitanos*, donde los protagonistas encarnan y ensalzan modos de comportamiento anticonvencionales: en el primero, por medio de la consciente renuncia a la civilización y de la adecuación a formas de vida naturales; en el segundo, mediante actitudes amorosas enfrentadas a los refinamientos de una sociedad encasillada en formas preestablecidas de comportamiento sexual. Por fin, una de sus últimas composiciones, el ambicioso poema *El jinete de bronce*, es una genial y alucinada visión de Rusia que parte de una sencilla anécdota: la catastrófica inundación de San Petersburgo y la contemplación, en medio del desastre, de la emblemática estatua de bronce de Pedro el Grande. Aunque Pushkin prefiriese el poema narrativo largo, no por ello debemos desdeñar sus logros en el terreno de la lírica, a la que se dedicó de forma preferente en su madurez: poemas como *El Cáucaso*, *Delibash* o *Un convento en el Kasbek* podemos

contarlos entre las mejores composiciones descriptivistas propias del Romanticismo europeo.

Pero la más perdurable de las obras de Pushkin es su novela en verso *Evgueni Onieguin*; esta valoración actual se debe en buena medida a la consideración de esta novela como uno de los mejores retratos de la sociedad rusa del siglo pasado: en versos naturales y hasta realistas, Pushkin sabe pintar no sólo al individuo, sino también a la colectividad en veraces cuadros de la vida urbana y campesina; por lo demás, el tema carece de originalidad, limitándose a ser una nueva versión —posiblemente por influencia del *Don Juan* de Byron— del amante desdeñado por aquélla a la que un día sedujo. De la misma época en que estaba fraguando su *Evgueni Onieguin* es su drama histórico, tan característicamente romántico, *Boris Godunov*; de influjo shakespeareano, no podemos contarlo entre lo mejor de su producción, aunque sea de reseñar la incorporación del pueblo como personaje colectivo. En el género narrativo compuso también Pushkin algunas otras obras de madurez; destaquemos la *Historia de la revuelta de Pugachov* y *La hija del capitán*, ambas provenientes de un mismo asunto histórico: mientras que la primera sigue en todo los moldes europeos de novela histórica, la segunda —otra de sus grandes obras— anuncia las posibilidades de la narrativa realista sin renunciar por ello a su carga lírica.

c) Liérmontov

El mejor continuador de la labor literaria de Pushkin posiblemente fuese Mijaíl Yúrievich Liérmontov (1814-1841); amigo personal suyo, realizó la elegía de la muerte del poeta y, el día en que éste cayó mortalmente herido, Liérmontov lanzó su provocación «a los verdugos de la gloria y libertad del poeta», sin sospechar que poco después el destino le depararía un fin idéntico: la muerte en duelo.

La producción de Liérmontov continúa la de Pushkin en su vertiente más estrictamente ideológica, especialmente por constituir una buena muestra de la progresiva toma de conciencia social de la clase intelectual rusa —lo que le valió, como a su amigo, el destierro—; pero Liérmontov acaso se oriente hacia modos de producción más netamente realistas: a pesar de ser casi estrictamente poética, su obra ya anuncia el Realismo predominante en las letras rusas del siglo XIX; por ejemplo, sus frecuentes poemas narrativos sacrifican el lirismo en aras de una línea de reflexión sobre diversos aspectos de la sociedad rusa: destaquemos su poema patriótico *Borodinó*, marcado por cierto tradicionalismo; y, sobre todo, el *Canto del zar Iván Vasílievich*, donde, a pesar de su intrascendente anécdota —y quizás al margen de los valores literarios—, Liérmontov realiza un excelente estudio del enfrentamiento en Rusia entre las clases dominantes y las clases medias. Como «novela en verso» podríamos calificar *El novicio*, una obra más claramente romántica que nos ofrece un estudio moral —usual en la novela europea de principios del XIX—

de un joven protagonista cuyo peregrinaje lo enfrenta a un mundo incomprensible.

Su obra de mayor trascendencia es una narración en prosa que sólo en un sentido muy estricto podríamos considerar novela, debido a la débil trabazón argumental existente entre sus cinco partes. Un par de observaciones sobre la naturaleza de los relatos que integran *Un héroe de nuestro tiempo* nos harán comprender hasta qué punto se aparta en este momento Liérmontov de los ideales narrativos estrictamente románticos: en primer lugar, renuncia al predominio en el relato del protagonista, dejando sitio para una galería de personajes que merecen del autor idéntica atención caracteriológica —con lo que tendríamos, por tanto, un anuncio de los complejos mundos narrativos del posterior Realismo—; en segundo lugar, todos los personajes ganan en veracidad al romper con el predominio de la sentimentalidad —o, al menos, del estudio de la sentimentalidad— y configurarse como personajes mucho más reales por su complejidad anímica.

d) Tiútchev

El cultivo de la poesía lírica que podríamos decir «metafísica», esto es, preocupada por los aspectos filosóficos derivados del pensamiento idealista romántico —al estilo de la mejor poesía alemana e inglesa—, tiene como ilustre representante en Rusia a Fiódor Ivánovich Tiútchev (1803-1873). Sus importantes cargos diplomáticos en diversos puntos del continente lo pusieron en contacto con las ideas europeas, aunque no se limitara a ser un simple imitador del pensamiento y las formas foráneas, sino que él mismo puede ser tenido por uno de los más originales poetas románticos y por uno de los pocos autores europeos encargados de anunciar los caminos de la lírica de nuestro siglo xx: pensador riguroso, su lírica —con predominio de las composiciones breves— se caracteriza preferentemente por su exigencia formalista, cuya justeza nos recuerda ahora la «poesía pura» contemporánea; con sus planteamientos teóricos muestra el camino por donde transitará la poesía del siglo xx y llega a intuir el obligado «silencio poético» de los mejores poetas de nuestro siglo: ése es precisamente el ánimo que sostiene su más célebre composición, *Silentium*, donde Tiútchev, como si de un simbolista se tratase, siente la fatal impotencia de la palabra para expresar de modo adecuado la peculiaridad de los matices de la vida, llegando a la conclusión de que el silencio es la mejor respuesta del poeta a la belleza del mundo.

4. La transición al Realismo: Gógol

Antes de dar por terminada la revisión del panorama romántico ruso, habremos de considerar el alcance de la obra del ucraniano Nikolai Vasílievich Gógol

(1809-1852), que en pleno Romanticismo puso las bases de la narrativa realista de su país. Gógol se inició en la literatura con la publicación en 1829 de un poema severamente acogido por la crítica; casi inmediatamente se orientó hacia el género narrativo, en un sentido inicialmente romántico: en los dos volúmenes de sus *Veladas en la granja de Dikanka* (1832 y 1833), favorablemente acogidos por el público y la crítica, se sirve de la fórmula popular para la presentación de un mundo donde realidad y fantasía se dan la mano sin llegar a confundirse del todo: alternan así los relatos de corte fantástico con otras narraciones plenamente realistas, si bien el método usual en estas primeras producciones de Gógol es la yuxtaposición de realismo y fantasía. De esta época podríamos destacar también su novela histórico-legendaria *Taras Bulba*, típicamente romántica en su recuperación del pasado nacional ucraniano y en su tendencia al tono épico.

Otro de los volúmenes recopilatorios de sus cuentos, *Arabescos*, nos sitúa ante el Gógol más característicamente maduro: su técnica ha sufrido una evolución significativa al intentar fundir la fantasía con la realidad por medio de la imaginación; de este modo, el autor da un importante paso en la lectura del mundo circundante, pues no existen ya dos mundos poco menos que estancos, sino una sola realidad ante la que el artista adopta una postura de comprensión por medio de la imaginación. Con esta técnica, Gógol le está proporcionando al realismo ruso uno de sus elementos más característicos: el insoslayable compromiso con la imaginación. Esa imaginación se traduce en el caso de Gógol en el tratamiento de la realidad circundante —un mundo triste, gris y mísero dominado por la figura del funcionario administrativo— como traspasada por una lúcida conciencia irónica de la que surge la chispa imaginativa: por ejemplo, en *La nariz*, un funcionario que pierde su nariz la encuentra encarnada en forma de superior burocrático; en *El gabán*, a un mísero escribiente que realiza sorprendentes sacrificios para comprarse un abrigo nuevo le es robada la prenda la misma noche de su estreno y, al no poder sobrevivir a su desgracia, muere y su fantasma se aparece vengativamente al ladrón; en los *Apuntes de un loco* asistimos al progresivo enloquecimiento de un pobre empleado en cuyo diario él mismo analiza la imposibilidad de realizar su amor por la hija de su jefe.

Gógol también cultivó con éxito el género dramático, en el que inició la tendencia al realismo crítico propia de la comedia de mediados del XIX; de entre sus comedias podemos destacar *El Inspector* (1836), de fondo lúgubre y pesimista, en la que, como en otras de sus obras, existe una clara condena de la Administración rusa: la confusión de un crápula provinciano con un inspector gubernamental le sirve en esta ocasión a Gógol para la denuncia tanto de las condiciones de vida de las provincias como del absurdo sistema funcional ruso.

Pero la obra maestra de Gógol es la novela *Almas muertas* (1842), en la que el autor nos ofrece uno de los mejores, más lúcidos y a la vez desoladores retratos de la sociedad rusa del XIX: Chíchikov, un corrupto terrateniente, se encarga de «comprar» a siervos ya muertos, pero que aún figuran en el censo, para conseguir así del

gobierno la cesión de tierras por poseer un buen número de «almas» — denominación reservada a los siervos de la gleba, que se podían comprar junto con las tierras para su cultivo—. Aunque esta forma de estafa era usual, la intención de Gógol no se limita a la simple denuncia de este tipo de situaciones, favorecidas por la injusticia de la compra de seres humanos, sino que el argumento le sirve para pasar revista a toda una sociedad burocratizada, jerárquica e insolidaria —la novela tuvo serios problemas con la censura— ante la que Gógol se alinea decididamente junto a los oprimidos: la novela realista rusa tenía ya trazado su camino en el desalentado pesimismo y el afán renovador social de *Almas muertas*.

El Romanticismo en otros países europeos

1. El resurgir nacionalista en el Romanticismo

Ya hemos dicho en otro lugar cómo el Romanticismo supone en Europa —como también en América— el despertar de nacionalismos más o menos olvidados desde la Edad Media; se debe ello a diversas causas que, en lo ideológico, podríamos aquí resumir en la acción del burguesismo ilustrado del XVIII y en la recuperación del popularismo bajo distintas formas. Efectivamente, la Ilustración europea había conseguido una nivelación cultural de la que se había favorecido muy especialmente la clase media; prestigiada por el dominio cultural y, sirviéndose de él para la difusión de su propia ideología, la burguesía habría de ir haciéndose paulatinamente con el poder en prácticamente toda Europa (la señal de partida la daría Francia con su Revolución de 1789). Por su parte, el idealismo romántico, a la búsqueda de las manifestaciones esenciales del espíritu humano, hubo de encontrar en las tradiciones populares la expresión del espíritu colectivo, lo que propició una conciencia de identidad nacional que fue especialmente relevante para aquellos países cuyas aspiraciones políticas no habían sido aún totalmente cubiertas. Por su propia configuración histórica, este fenómeno habría de revestir gran trascendencia en los países del Norte y Centro de Europa, que, o bien no habían gozado desde hacía siglos de su independencia política; o bien, disfrutando de ella, no habían podido, sin embargo, traducirla culturalmente. El Romanticismo será, en ambos casos, un excelente momento para la reivindicación política y cultural y la consiguiente recuperación de modos de expresión individualizados a la vez que acordes con las necesidades y los sentimientos nacionales.

2. El Romanticismo danés

Coincidiendo con la época en que Noruega iba a ver satisfecho el reconocimiento de su independencia política por parte de la Corona danesa, Dinamarca conoció en el Romanticismo un rico desarrollo de su literatura al que contribuyeron, precisamente, autores noruegos tanto contemporáneos como precedentes (para estos últimos, véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 2 del Capítulo 14*). Recordemos que buena parte del

empuje de esta literatura se debe a la labor de Holberg, el mejor exponente de la Ilustración noruego-danesa al aclimatar en su país los principios de la moderna literatura europea —inglesa y francesa, fundamentalmente—; como también a la acción de autores que podríamos decir ya prerrománticos por fijar su atención en nuevos moldes literarios: podríamos recordar a Johannes Ewald y Jens Baggesen, cuya obra se deja ya influir por la literatura alemana. Este influjo alemán se extiende desde finales del siglo XVIII al XIX, y se debe en gran medida a la acción del germano Klopstock, pensionado por la Corona danesa, y a la del filósofo y naturalista danés Steffens, cuyo retorno a Copenhague desde Alemania marcó uno de los momentos de mejor asimilación del idealismo romántico germánico en Dinamarca.

a) *Principales románticos daneses*

Adam Oehlenschläger (1779-1850) fue uno de los románticos daneses de mayor trascendencia posterior; su simbólico drama novelesco *Aladino*, pese a su técnica fácil y espectacularmente efectista, puede ser aún recordado por instaurar el modo de composición romántica en Dinamarca; también cultivó la literatura tradicionalista al estilo germánico y, si ya desde su juventud había censurado a sus compatriotas la escasa valoración de sus tradiciones culturales, él mismo se aplicó a su reelaboración en obras de inspiración legendaria como *El conde Haakon* o *Los dioses del Norte*.

Pero la mejor creación poética del Romanticismo danés se le debe a Frederik Paludan-Müller (1809-1876), que con su *Adam Homo* logró la aclimatación en su país del complejo y ambicioso poema filosófico al estilo idealista alemán, aunque con la presencia de una leve anécdota sobre el refrenamiento de la bondad natural del hombre frente a una sociedad insensible. También cultivó Paludan-Müller el teatro, especialmente dramas mitológicos de tono elevado pero melodioso; y la narrativa, en la que se interesó por el cuento.

Precisamente el cuento le reservó a Hans Christian Andersen (1805-1875) su pervivencia en la historia literaria universal; hijo de familia humilde, sobrevivió en Copenhague —y más tarde por prácticamente toda Europa— de su trabajo literario. Su fama se debe a sus cuentos, que hoy conservamos en la memoria como refugio lírico de nuestra niñez pero que presentan mayores dosis de realismo de las que pudiéramos suponer: a través del fantástico mundo de sus cuentos, Andersen deja siempre entrever la realidad de su país y, sobre todo, su propio sentido de la melancolía —el melancólico carácter nórdico— unido a la más fina ironía; por ello, aunque la mayor parte provienen de diversas tradiciones europeas, otros cuentos son de su propia cosecha, volcando de forma especial en estos últimos cierta carga satírica de la que no está totalmente desprovista el conjunto de la obra de Andersen.

b) *Otras figuras del Romanticismo danés*

De menor relevancia en una Historia de la Literatura Universal, ha ejercido gran influencia en la vida cultural danesa, y escandinava en general, la obra de N.F.S. Grundtvig (1783-1872); estudioso de las antigüedades nórdicas, se aplicó a la traducción de obras medievales autóctonas y estudió la mitología escandinava para extender luego su conocimiento en obras como *Mitología nórdica* y *Escandinavia en el ocaso del mundo heroico*. Sus obras más populares, sin embargo, son breves composiciones poéticas de carácter religioso —fue Grundtvig pastor protestante— notables por su profunda sencillez.

Esta vertiente de poesía religiosa también le deparó sus mejores aciertos expresivos a B.S. Ingemann (1789-1862), que, aunque cultivó la novela histórica, es hoy más recordado por su producción de inspiración religiosa, entre la que sobresalen sus *Cantos matutinos para la infancia*.

c) Crisis del pensamiento romántico: Kierkegaard

En Dinamarca encontraría su expresión la primera conciencia crítica para con el Romanticismo europeo: Sören Kierkegaard (1813-1855) traslada el centro de la conciencia del «yo» a «lo otro» y se convierte así en el padre del pensamiento existencialista al considerar al ser humano como ajeno a sí mismo («el hombre es una pasión inútil», afirmaría un siglo más tarde Jean-Paul Sartre). Kierkegaard rompe así con las bases del idealismo romántico por considerar imposible una conciliación entre el Yo y el No-Yo (por decirlo en términos fichteanos); este rabioso irracionalismo, de corte netamente anti-idealista, conlleva una concepción del mundo por la cual el hombre pasa de «ser» a «existencia»: el hombre debe renunciar a la falsedad de la construcción de un yo que no es más que un flujo entre el existir y el no-existir. Curiosamente, sin embargo, Kierkegaard no renuncia a una posible esperanza, más por redención de la angustia en este mundo que por la posibilidad de una trascendencia: puesto que la existencia implica, necesariamente, una no-existencia, la única salida de la angustia vital —la angustia será uno de los conceptos claves en el pensamiento de Kierkegaard— provendrá de una fe tan irracional como la misma existencia; la fe es, para Kierkegaard, necesaria pero inexplicable, un salto en el vacío al que el hombre puede o no arriesgarse, sin que por ello se nos asegure una redención de nuestra no-existencia. Obsérvese, por tanto, que Kierkegaard ofrece una puesta al día del más estricto luteranismo («romántico luterano» se le ha llamado en ocasiones), descalificando así los intentos del idealismo romántico por conjugar immanencia y trascendencia en el ser humano, así como el intento de síntesis del idealismo que Hegel está proponiendo por estos años con su pensamiento dialéctico.

Fruto de la absoluta descomposición a la que Kierkegaard somete el pensamiento irracionalista, su obra se halla a mitad de camino entre la filosofía, la reflexión estética y la creación literaria; de igual modo, su concepción del ser humano como existencia fluyente le llevó a firmar sus obras con diversos nombres —heterónimos,

en la seguridad de que no había un «yo-autor» al que confiar su producción, sino diversos momentos de existencia a los que se debía la diversidad de sus composiciones—.

Entre sus obras más significativas podríamos citar *Temor y temblor* (*Frygt of Boeven*, 1843), donde plantea la necesidad de la suspensión de la ética en favor del acto de fe; y *O esto o aquello* (*Enten-Eller*, 1843), en la que, frente a la conciliación hegeliana de los contrarios, Kierkegaard propone la existencia como contradicción insuperable; de este modo, la antítesis queda resuelta en paradoja vital por la cual la vida no nace sino de su misma contradicción. En la misma línea se halla *El concepto de la angustia* (*Om begrepet Angest*, 1844); centrándose ahora sobre el concepto de pecado, llega Kierkegaard a la conclusión de que el pecado no sólo es individual, sino positivo y trascendente: en el abismo abierto por el pecado —discontinuidad entre Dios y el hombre— se halla el camino de retorno a la divinidad; y sólo mediante la angustia, mediante la sed humana de imposible conocimiento trascendente y mediante el sentimiento de desesperación ante una existencia absurda y sin sentido, puede el hombre salvar la distancia que lo separa de Dios.

3. Romanticismo y literaturas nacionales escandinavas

a) *La independencia cultural noruega*

En la aclimatación del Romanticismo en Noruega tuvo mucho que decir Henrik Wergoland (1808-1845), un poeta que sólo superficialmente podríamos calificar de «patriótico»; su aportación fue decisiva por redimir a las letras noruegas de la férula danesa en un momento difícil de su historia, cuando Noruega logró el reconocimiento de su independencia. Su sentido del Romanticismo como libertad creadora no se dejó engañar por la facilidad, y de hecho podemos descubrir en su obra buenas dosis de clasicismo formal que hacen de Wergoland uno de los mejores poetas de la historia literaria noruega; destructor de algunos de los tópicos del Romanticismo europeo en su país, se le recuerda especialmente por su ambicioso poema de tono panteísta *Creación, hombre y Mesías*, donde a la intención idealista netamente romántica une ciertas notas ideológicas propias de un burguesismo liberal ilustrado.

Más extrañamente romántica por su fondo, pero igualmente clasicista por su forma es la obra de Cammerneyer Welhaven (1807-1873), amigo de Wergoland; sus poemas iniciales insistieron en el molde satírico siguiendo una vía claramente neoclasicista, pero en su madurez se dedicó a la recreación de la mitología clásica en un tono melancólico que recuerda en mucho al prerromanticismo germano. Junto a él podríamos aún recordar los nombres de Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885) y Geørg Moe (1813-1882), quienes publicaron entre 1842 y 1844 una colección de

Cuentos populares noruegos interesantes no sólo por su labor de recuperación tradicionalista, sino también por asentar en gran medida las nuevas formas lingüísticas propias del noruego moderno. Por fin, no deberíamos dejar de reseñar la figura de Camilla Collett (1813-1895), hermana de Wergeland casada con el crítico Peter Jonas Collett; su interés radica en adelantar, en un estilo vigoroso y rico en ideas —como demuestra en sus extensas obras *Durante las largas noches* y *Contra corriente*—, las posibilidades literarias del feminismo noruego, a imitación de mujeres alemanas como la Brentano o Von Günderode.

b) *Literatura romántica en Suecia*

Con la entrada del Romanticismo en Suecia, los jóvenes autores se debatirán entre dos corrientes literarias bien diferenciadas: por una parte, el «fosforismo» (tomando el nombre de la revista *Phosphorus*, su órgano de difusión), partidarios de un Romanticismo con predominio de la veta místico-filosófica; por otra, el «goticismo» que, al estilo de otros países, proponía la recuperación de la identidad nacional mediante la indagación en el pasado medieval.

Aunque entre los «fosforistas» ha quedado algún nombre reseñable, adelantaremos que el Romanticismo sueco incidiría con mayor éxito en la vía de producción «goticista», caracterizándose por un intento de recuperación e interpretación de su propio pasado nacional. Entre los «fosforistas» —que tuvieron por centro la Universidad de Upsala— podríamos recordar a Erik Johan Stagnelius (1793-1823), un artista original que, como muchos románticos europeos, expresa en su obra su inconformismo radical con la realidad; amparado en el idealismo filosófico —en su caso, de corte netamente neoplatónico—, su desbordante fantasía se encauzó hacia lo metafísico en un intento de traducción, por medio de realidades abstractas, de su propio yo atormentado.

Pero el mejor representante del Romanticismo sueco es el «goticista» Erik Gustaf Geijer (1783-1847), cuya obra puede representar con cierta veracidad el sentir nacionalista característico del Romanticismo sueco. Geijer se dejó influir poderosamente por la filosofía alemana contemporánea, especialmente en lo que se refiere a su concepción idealista de la historia, y por el llamado «grupo de Heidelberg» de literatura tradicionalista (véase el *Epígrafe 1* del *Capítulo 4*), que veía en lo popular la manifestación de un sentir colectivo inmutable y atemporal. Aparte de composiciones breves donde al sentir popular une un sencillito intimismo, Geijer es autor de dos obras extensas claramente deudoras del tradicionalismo poético: *El campesino libre*, en el que hace del habitante rural símbolo y base programática de la historia sueca; y *Vikingo*, donde en brillantes estrofas ensalza el modo de vida de los antiguos marinos y hace del mar símbolo de la búsqueda de nuevos horizontes propia del pueblo sueco. Junto a Geijer podemos entresacar de entre los autores «góticos» a Henrik Ling (1776-1839), en cuya obra se produce una curiosa reivindicación de la

figura atlética a través de la creación de aguerridos personajes; y a Esaias Tegner (1782-1846), auténtico difusor del escandinavismo contemporáneo por su sentido prístinamente tradicionalista; Tegner supo hacer del pasado sueco un verdadero símbolo de la lucha por la dignidad nacional, por lo que dio cabida en sus poemas a fragmentos de las antiguas sagas (*Svea*) e incluso refundió en composiciones originales manifestaciones de la literatura nacional primitiva (*Saga de Frithiof*).

c) *Resurgimiento de la épica finlandesa*

La lucha de Finlandia por su literatura es, en realidad, la historia de su lengua, en cuyo cultivo literario, a pesar de establecerse desde el siglo XVI, no encontramos manifestaciones reseñables hasta bien entrado el XIX (prueba de ello es, por ejemplo, que en el siglo XVIII Porthan escribiera en latín *De poesia fennica*, una de las mejores muestras del interés por la poesía popular).

Pero la definitiva recuperación de la tradición literaria finesa se debe a Elias Lönnrot (1807-1884), cuya curiosidad le llevó, en su ejercicio de la medicina por la Finlandia septentrional —límitrofe con Rusia—, a interesarse por los cantos nacionales («runos») recitados por poetas populares; habiendo observado que casi todos ellos podían formar parte de un «corpus» común, se aplicó a la búsqueda de los cantos que pudiesen rellenar las lagunas por él observadas entre estos fragmentos. El resultado fue la publicación (la versión definitiva es de 1844) de una extensa reconstrucción, entre fiel e inspirada, de lo que en su día pudo haber sido un poema épico completo, al que tituló *Kalévala* (literalmente, «la morada de los dioses», pero nombre también de la comarca donde se supone habitaron los héroes del poema); Finlandia adquiriría así conciencia de su nacionalidad y de sus orígenes históricos, y se la proveía del medio idóneo para la necesaria revisión de su propia personalidad literaria.

Los frutos de esta reconstrucción de la épica finesa no se dejaron esperar, y se debieron incluso a autores no finlandeses pero identificados, por su escandinavismo, con los logros históricos y literarios del *Kalévala*; mención especial merecería el sueco Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) —y recordemos que también Finlandia conoce su independencia de la Corona sueca a principios de siglo—: a él se le debe la creación de la tragedia neoclasicista *El rey Fjlar* (1844), de escasos aciertos dramáticos pero de evidentes logros narrativos, síntoma de lo que podía esperarse de la recuperación de esta temática legendaria popular. También Aleksis Kivi (1834-1872) dejó sentir en buena parte de su obra el peso de la tradición popular finlandesa; su drama *Kullervo* recurre a la historia de un protagonista legendario, del mismo modo que su poema *Kanérvala* pretende situarse en la vía de producción tradicionalista; hoy día, sin embargo, se le recuerda por sus producciones de tono realista y fondo costumbrista local, tanto en lo que se refiere al género dramático (*Los*

zapateros del pueblo) como al narrativo (*Los siete hermanos*), por lo que se le puede considerar precursor del Realismo en Finlandia.

4. Literatura romántica en los países eslavos

a) *El Romanticismo polaco*

La literatura polaca había conocido ya un excelente cultivo en épocas anteriores al Romanticismo, con una evolución en todo pareja a la del resto de las literaturas europeas; fue así posible que en el siglo XVIII Polonia experimentara una notable influencia francesa: se produjo entonces un interesante renacimiento universitario y se fundaron diversas sociedades científicas.

Curiosamente, la verdadera literatura romántica polaca surge a raíz del desastre nacional de 1831, cuando el territorio nacional se distribuye entre Alemania, Austria y Rusia; los escritores emigraron en su mayoría y la literatura, propensa en muchas ocasiones a un tono profético esperanzado, desempeñó un decisivo papel como voz de la conciencia de un pueblo oprimido. Entre los precursores de esta literatura claramente romántica sobresalen Kazimierz Brodzinski (1791-1836), autor de poemas breves y muy influyente en los planteamientos de Mickiewicz con sus obras *Clasicismo y Romanticismo* y *Las aspiraciones de la literatura polaca*; y Antoni Malczewski (1793-1826), poeta aristocrático que prefirió los asuntos amorosos y guerreros, generalmente contrapuestos como dos modos de vida caballerescos.

Pero el arquetipo de la literatura romántica polaca lo personifica Adam Mickiewicz (1798-1855); emigrado durante largos años por Rusia, Alemania y Francia, supo hacer de su amor por la patria perdida el motor de su obra, constituyéndose así en ejemplo a seguir por el resto de los autores polacos. Sus primeras obras, sin embargo, están presididas por el amor a Maryla —*Baladas*—, como sus *Sonetos* compuestos en Rusia son aún un pálido calco de la más manida literatura romántica europea; tras su partida de Rusia, Mickiewicz compone lo mejor de su obra: el drama *Antepasados* (1832), donde traspone su figura martirizada de poeta a la imagen de una Polonia maltratada; y su novela en verso *El señor Tadeo* (*Pan Tadeusz*, 1834), una delicada epopeya en la que funde su destino personal con el de su patria mediante una lírica evocación de su paisaje natal lituano.

Al lado de Mickiewicz, Juliusz Slowacki (1809-1849) pasó con menor gloria a pesar de haber dejado una obra que hoy nos parece más madura; se inicia Slowacki en la poesía imitando las composiciones byronianas sobre personajes marginales de la sociedad, aunque aporte ya rasgos característicos de su obra, especialmente por su notable talento dramático. En este género compuso Slowacki *Kordjan*, un drama de corte nacional que puede citarse entre lo más reseñable de su producción y cuyo

sorprendente final acaso quisiera explicar las razones del fracaso histórico de Polonia; más extraño aún es su drama *Rey Espiritu*, donde se sirve de una leyenda griega — documentada en Platón— para la composición de una pieza fantasmagórica que, sin embargo, más nos recuerda la tramoya barroca que el efectismo romántico. Menos actual, Zygmunt Krasinski (1812-1859) es autor de una obra extraña entre la que sobresale su *No-Divina Comedia*, un intento —entre poético y dramático— de superación de la visión teocéntrica dantesca por otra de tipo humanitarista basada en principios revolucionarios románticos; quizá más interés revista su drama *Iridion*, especialmente por su galería de retratos femeninos según los entendía el Romanticismo europeo.

Como resistiéndose a toda clasificación en esta época, Cyprian Kamil Norwid (1821-1883) es más que un romántico rezagado: poeta «maldito», iconoclasta, crítico para con su época y su patria, nos recuerda por su actitud y su formación —fue también pintor, actividad que lo arrastró por toda Europa— a los poetas franceses «fin de siècle». Sus poemas y sus relatos breves —en una condensada prosa poética— intentan ser tanto un medio de conocimiento último de la realidad del mundo como una superación de ésta y un subterfugio para la fuga del mundo circundante.

b) *El Romanticismo en Hungría*

En el caso de Hungría, también el Romanticismo supuso el despertar de una conciencia nacional que se estaba produciendo ya para finales del siglo XVIII: así, el oficial Carl Kisfalndy, prisionero de los franceses, reacciona contra la influencia gala y compone algunas de las primeras obras que se tienen por románticas en Hungría.

Pero el verdadero iniciador del Romanticismo en Hungría es Mihály Vörösmarty (1800-1855), cuyo poema heroico —en hexámetros, sin romper totalmente con las formas clasicistas— *La fuga de Zaban* se tiene por manifiesto del nuevo movimiento, especialmente por la recuperación de las tradiciones autóctonas y por su imbricación de historia y mitología; pero, aunque Vörösmarty compusiera otros poemas épicos, hoy se le recuerda especialmente por su obra lírica, género en el que consiguió una plasticidad expresiva pocas veces superada en lengua húngara. Por su sentido del patriotismo, que trasciende lo estrictamente literario, el adalid del Romanticismo húngaro es Alexander Petöfi (1823-1849), cuya obra aún se enarbola como grito en favor de la libertad nacional; su producción lírica, extensa pese a su breve vida, es netamente romántica por su insobornable expresión de un espíritu fuerte y audazmente individualista, que se traduce tanto en inflamados cantos patrióticos como en delicadas y simbólicas evocaciones del paisaje magiar.

Entre los autores húngaros que cultivaron la literatura de corte popular podríamos citar a Mihály Tompa (1819-1868) con sus *Tradiciones populares*; y a Arany Janos (1817-1882), cuya trilogía *Toldi* evoca el pasado caballeresco medieval.

1. Orígenes de la literatura norteamericana

El interés por Norteamérica no fue exclusivo de los colonizadores ingleses, como demuestra el hecho de que las primeras exploraciones corrieran a cargo principalmente de españoles; las primeras manifestaciones literarias en lengua inglesa se deben, por tanto, a viajeros y exploradores interesados en la descripción de las riquezas naturales, las posibilidades de sus puertos, sus habitantes, vías de comunicación, etc. El germen de lo que habrían de ser los futuros Estados Unidos de América nació de las necesidades religiosas de un grupo de puritanos ingleses a los que ahogaba la agobiante sujeción a la Iglesia establecida: buscando una independencia política y religiosa que no podía ofrecerles su Inglaterra natal, en 1620 este grupo de «padres peregrinos» partió en el «Mayflower» hacia las costas norteamericanas y se estableció en Plymouth. La llegada de otros puritanos, en cuya organización participó activamente el polemista John Winthrop, no se hizo esperar: los núcleos urbanos se extendieron —Nueva York, primeramente llamada Nueva Ámsterdam; Salem y Boston— y surgió así un modo distinto de vida dominado tanto por ciertos ideales independentistas y pre-democráticos como por una visión teocéntrica del mundo de clara filiación calvinista (de donde provendría la moral fuertemente capitalista y la aspiración al éxito propias de la ideología estadounidense).

La literatura de este primer momento de la historia norteamericana no se diferencia en mucho, por tanto, de la que por estos años se estaba produciendo en Inglaterra; de hecho, y como colonias que eran, estos primeros núcleos de población dependían fuertemente de la metrópoli, donde se publicaban la mayoría de los libros que salían de manos americanas: traducciones de libros bíblicos, literatura moral y religiosa e historia de las colonias en clave cristiana fueron las obras más frecuentes entre estos primeros autores, tanto ingleses como ya americanos, más teórica y religiosamente sensibilizados que artistas de pleno derecho.

a) *Polémica e historia americana*

La literatura polémica, en la que se entrelaza religión y política, tuvo especial

peso específico en las colonias americanas dado el determinante carácter de los emigrados ingleses y holandeses allí afincados; no es de extrañar que esta literatura religiosa, cuya fuente fundamental será la Biblia, aparezca como indisolublemente unida a la vida de los colonos, pues éstos no hacían sino reproducir la polémica religioso-política en la que se habían encontrado inmersos en Inglaterra, a la vez que intentaban obtener para sí o para la colectividad el poder y el control de las colonias. Quizás una de las polémicas más interesantes, por arrojar luz sobre las tendencias de gobierno que se enfrentaban en Nueva Inglaterra y por sus valores literarios, sea la entablada entre John Winthrop y el disidente Roger Williams. Ya desde su embarque en la nave que habría de llevarlo a la futura colonia de Massachusetts, Winthrop (1588-1649) se lanzó a la formación de un cuerpo doctrinal teocrático y autoritario que, paradójicamente, repetía el esquema jerárquico del que venían huyendo los colonos puritanos y respetaba la unión con la Iglesia de Inglaterra; literariamente, se le debe un *Diario (Journal)* en el que traza una historia de Nueva Inglaterra, donde él mismo insinúa ocupar un lugar central como base de gobierno. Roger Williams (¿1603?-1683) desembarcó en Massachusetts poco después que Winthrop, y sus ideales democráticos debieron de chocar casi inmediatamente con la autoritaria jerarquización socio-religiosa impuesta por éste; en su obra podemos contemplar su evolución desde posturas calvinistas hasta una tolerancia de tono casi agnóstico, lo que le valió la expulsión de la colonia y su traslado hacia el sur, donde fundó Rhode Island para instaurar una forma de gobierno ecléctica que defendiera la libertad de culto. Su obra polémica posiblemente sea una de las mejores expresiones del género en la Norteamérica colonial, gustando de la exposición analítica y de cierto retoricismo —influenciado por la predicación— pleno de repeticiones y continuas llamadas de atención.

Sin abandonar esa tendencia general a la sacralización teocéntrica, otros autores dejaron de lado la simple e inmediata reseña de la realidad colonial para alcanzar mayores vuelos en la descripción de una naturaleza desbordante y sacralizada en clave puritana, vía de producción literaria por la que se llegará al característico Trascendentalismo norteamericano de principios del siglo XIX (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 12*). Entre estos escritores de la nueva y trascendental naturaleza americana podemos señalar a Thomas Morton (1575-1646) y William Bradford (1590-1657), cuya obra pondrá las bases de la épica de los colonos norteamericanos. Menos polemista, pero igualmente a caballo entre religión, política e historia, la obra de Cotton Mather (1663-1728) fue la mejor expresión de una influyente dinastía dedicada tanto al cultivo de las letras como a la política, en ambos casos con matices religiosos; autor de innumerables obras, podemos entresacar sus *Magnalia Christi Americana* («Maravillas americanas de Cristo», 1702), historia de la Iglesia de Nueva Inglaterra donde encontraremos datos curiosos sobre la vida de los colonos en un estilo cuya sinceridad y naturalidad, a pesar de su forma retórica, aparta a esta obra del resto de su producción.

b) Otros tipos de prosa

Un lugar aparte deben ocupar en nuestra Historia los diversos tipos de narración más o menos autobiográfica: relatos de viajes, diarios, cartas, etc., que proliferaban en Inglaterra ya desde el siglo XVII y que encontraron en la vida americana un pretexto para el descubrimiento de nuevas actitudes vitales en un mundo nuevo. Entre los cultivadores de este tipo de literatura debemos destacar el nombre de Sarah Kemble Knight (1666-1727), maestra en Boston del mayor teórico de la Independencia norteamericana, Benjamin Franklin; su *Diario (Journal)* es una excelente muestra de lo que podía dar de sí la prosa norteamericana del período cuando se alejaba de las polémicas religiosas y políticas y hacía del relato un simple pretexto para la desvelación de la propia sensibilidad. En él aparece ya cierto humorismo muy personal y característico de la mejor prosa norteamericana: sacrificando el retoricismo a una linealidad de naturaleza objetiva, Knight sabe dosificar los elementos descriptivos y proporcionar viveza y agilidad a la narración de su aventurado viaje desde Boston a Nueva York.

2. La lírica en las colonias

Frente a la producción en prosa de carácter polémico, fue minoritario el cultivo de los géneros que podríamos denominar «cultos»; este dato marca con un signo especial a la literatura norteamericana hasta el siglo XX, y se repite hasta su incorporación a un tipo especial de «Romanticismo», cuando la literatura estadounidense sabe encontrar su dimensión estrictamente artística. En una y en otra vertiente es usual que los autores no sean tanto literatos en el pleno sentido de la palabra, como personas de procedencia social diversa interesadas en las posibilidades de la literatura como medio de expresión de su propia individualidad: recordemos que en Inglaterra esta forma de considerar la literatura estaba encontrando eco en buena parte de las producciones del siglo XVII, y que, como en las colonias, se traducían en obras de interés diverso compuestas por las más dispares personalidades.

Posiblemente uno de los casos más curiosos sea el de Anne Bradstreet (¿1612? -1672), cuyas ocupaciones familiares —fue madre de ocho hijos— no le impidieron el cultivo de la poesía, recopilada en Inglaterra sin su consentimiento bajo el título de *La décima Musa (The tenth Muse, 1650)* y ampliada con unas *Contemplaciones* de depurada técnica, excelente muestra de los logros de la lírica colonial norteamericana. No por su condición de colona perdía esta poetisa su engarce con la poesía inglesa del momento, insistiendo su obra en las características temáticas y formales de la poesía áurea de las letras inglesas y retomando como modelos a Spenser, Sydney y John Donne —es decir, la vía que conduciría a la poesía «metafísica» (en el Volumen 4, *Epígrafe 3 del Capítulo 7*)—, proporcionándoles nuevos visos de originalidad por su

individualismo, muy en consonancia con la segunda mitad del siglo:

*Two were one, then surely we,
If man were lov'd by wife, then thee;
If wife was happy in a man,
I'll be with me ye women if you can...*

[«Si alguna vez dos fueron uno, sin duda nosotros. / Si hombre alguno fue amado por esposa, tú; / si mujer alguna fue feliz con un hombre, / intentad compararla conmigo...»].

Idénticos modelos «metafísicos» sigue la poesía religiosa, algo rezagada con respecto a su época, de Edward Taylor (¿1644?-1729), quizás uno de los poetas más representativos de la lírica colonial norteamericana. Su obra, entre la que sobresalen sus *Meditaciones*, está guiada en todo momento por un sentimiento religioso convencidamente puritano, hasta el punto de que, receloso de su valor espiritual, prohibiera expresamente a sus descendientes la publicación de su poesía. Su lírica posee los valores versificatorios y la riqueza de imágenes y conceptos que les faltan a la mayoría de sus contemporáneos, y tanto la imbricación de su propio yo en el poema como su angustia por la salvación propia confieren a su obra cierto carácter precursor del Romanticismo en su vertiente existencial:

*When all things it beheld,
Of nothing and of nothing all did build,
What base was fixed the lath wherein
It held this globe and riggaled it so trim?*

[«La infinitud, cuando lo vio todo, / y en la nada y de la nada lo creó,
/ ¿sobre qué base apoyó el eje donde / hizo girar el globo y lo adornó con tal orden?»].

De menor valor literario, pero sintomática de hasta dónde podía llegar poéticamente el puritanismo más intransigente, la obra de Michael Wigglesworth (1631-1705) *El día del Juicio* (*The day of Doom*, 1662) alcanzó gran éxito en su tiempo, aunque hoy puede hacernos sonreír por su retoricismo en clave de sermón religioso.

3. Teóricos de la Independencia estadounidense

El modo de instauración mismo de las colonias americanas prácticamente conllevaba su ideal de independencia de la metrópoli: en él intervienen los elementos

religiosos y políticos que ya hemos anotado como característicos de la ideología de los colonos norteamericanos, a los que se suman desde el siglo XVIII elementos racionalistas de naturaleza ética que van a determinar la posterior aparición de una forma especial de Trascendentalismo (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 12*). Esto quiere decir que, en la práctica, la literatura norteamericana del siglo XVIII —y concretamente de sus años finales— no se diferenciará demasiado de sus correspondientes modelos europeos, especialmente ingleses: el eticismo que caracteriza a algunos autores norteamericanos —sobre todo a los teóricos— y la tendencia a la opinión y a su difusión en periódicos, así como ciertos rasgos de iluminismo y prerromanticismo, constituyen la respuesta norteamericana a la ideología liberal que se estaba formando en Europa, y que justamente habría de encontrar su primera cristalización en la Declaración de Independencia del 4 de julio de 1776, animada por el característico espíritu democratizador de la sociedad norteamericana.

a) *Franklin*

Si la Independencia norteamericana tiene un nombre propio, éste es, sin duda, el de Benjamin Franklin (1706-1790), un hombre polifacético que se dedicó a los más diversos menesteres, entre los que podríamos destacar los de inventor —fueron decisivas sus observaciones para el estudio de la electricidad—, diplomático —como encargado de atraerse el favor de Francia frente a la Corona inglesa—, político y escritor. Por todo ello se le rindió reconocimiento fuera de sus fronteras y le proporcionó su mayoría de edad al pensamiento y a las letras estadounidenses; la razón se halla en que Franklin, a la vez que hombre de su época —racionalista y empírico convencido—, fue un sintomático representante de cierto sector de la sociedad norteamericana, sobre la cual ha calado profundamente con su obra: moralista profundo pero ameno, satírico pero didáctico, utilitarista hasta el extremo, su obra informa buena parte de la mentalidad de los Estados Unidos de América gracias a sus constantes esfuerzos por el revisionismo moral en clave patriótica — como revela a la perfección su *Autobiografía*—. Políticamente, fue partidario de la independencia, la fórmula democrática y la abolición de la esclavitud, si bien, orientado por cierto teocentrismo racionalista, se debe ello más a ideales evangélicos que de justicia humana. En resumen, Franklin fue el primer autor norteamericano que formuló un corpus doctrinal medianamente coherente y moderno, llevado a su forma popular en sus escritos periodísticos y en una de sus obras más influyentes, el *Almanaque del pobre Richard* (*Poor Richard's Almanach*, 1733-1758).

b) *Paine*

El independentista norteamericano más radical, y acaso el más coherente y consecuente con sus ideas, fue Thomas Paine (1737-1809), nacido en Inglaterra aunque naturalizado norteamericano y más tarde francés. Su llegada a Norteamérica se produjo de la mano del mismísimo Benjamin Franklin, que reconoció inmediatamente el talento de Paine. Colaboró en la *Pennsylvania Magazine* con considerable éxito de lectores y desde entonces se dedicó por entero a la polémica; pero su obra más influyente tanto en Europa como en los Estados Unidos (donde se sirvieron de sus ideas personajes de la talla de Thomas Jefferson o George Washington, ambos presidentes de los Estados Unidos), fue *Sentido común* (*Common Sense*, 1776); en ella rechaza la monarquía como forma de gobierno y ataca concretamente a la Corona inglesa, apostando por una acción rápida y decidida, a la vez que necesaria por naturaleza, en favor de la independencia y la unión de las colonias americanas. En Francia, Thomas Paine compuso otras dos obras de gran trascendencia en su época, *Los derechos del hombre* (*The rights of Man*, 1791-1792) y *La edad de la Razón* (*The age of Reason*, 1794-1796): la primera es una ácida pero coherente reflexión sobre el derecho a la libertad, compuesta posiblemente por inspiración de los sucesos revolucionarios vividos en Francia; y en la segunda, su obra más ambiciosa e incendiaria, donde subvierte el sentido de la religión, rechaza toda verdad revelada y propone los cimientos racionalistas de un nuevo deísmo de corte moral.

c) Crèvecoeur

La obra de St. Jean de Crèvecoeur (1735-1813) constituye un excelente estudio en clave romántica sobre las posibilidades del nuevo pueblo norteamericano; nacido en Francia, Crèvecoeur se dejó influir en su vida y en su producción literaria por cierto sentimentalismo muy rousseauiano: confiado en la bondad de la vida natural y en el mito del «buen salvaje», viajó por Canadá y por las regiones fronterizas de Nueva York luchando contra los ingleses. Sus *Cartas de un granjero americano* (*Letters from an American farmer*, 1782) son un vigoroso retrato de las raíces del pueblo norteamericano, del que subraya la libre amalgama de naciones y razas —abogando por la liberación de los esclavos—, así como el idílico sentido natural de la vida colonial e indígena —exigiendo el respeto para esta última—.

4. Literatura e Independencia

Los géneros literarios norteamericanos van a conocer durante el siglo XVIII el definitivo despegue con respecto a Europa; se deja entrever entonces la originalidad de unos autores que comienzan a responder, aunque tímidamente, a las necesidades de una nueva sociedad. Aun así, no deja de sorprender el hecho de que la ansiada

independencia política no llevase aparejada la correspondiente independencia cultural: los modelos son idénticos a los europeos, así como los temas, la sensibilidad y el espíritu que animan las obras; podría deberse ello a que los intelectuales del momento se aplicaran a la necesaria revisión de los antiguos valores sociales y culturales, tan inexcusable en Europa como en Norteamérica, y que, si en el Viejo Continente hubo de dar lugar a las primeras revoluciones burguesas —preludiadas por la Revolución Francesa— y a la formación del movimiento romántico, en el Nuevo Mundo va a traducirse en una Independencia cuyos presupuestos no están tan alejados como pudiera parecer de lo que propusieran la Ilustración y el Prerromanticismo europeos.

a) *Los poetas*

I. FRENEAU. El más importante de los poetas de este período es Philip Freneau (1752-1823), autor literario desde su época universitaria —cuando compuso uno de sus primeros poemas, *El poder de la imaginación* (*The poder of fancy*, 1770), casi un ejercicio escolar de corte netamente miltoniano—. Volcado en su profesión periodística, en la que sobresalió por sus opiniones políticas radicales (manifiestamente expresadas en la intransigente *The National Gazette*), su obra viene a ser en poesía lo que en la prosa polémica ya expresara Thomas Paine: radicalismo, idealismo igualitario y altivo orgullo independentista, volcados frecuentemente hacia una vertiente satírica en verso y en prosa que no es hoy lo mejor de su producción, pero que puede orientarnos sobre la clave entre romántica y revolucionaria que anima buena parte de su obra. Aunque consagrara prácticamente todas sus fuerzas a la labor periodística, no por ello dejó Freneau de componer poemas de formas y tonos diversos, guiado en todo momento por una inquietud literaria que proporcionó sus mejores frutos en el período que va de 1776 a 1781: de esta época data su mejor poema, *La casa de la muerte* (*The house of death*, 1779 y 1786), una composición situada en la línea prerromántica europea de gusto por los temas sepulcrales; también de tono prerromántico es su poema descriptivo *Las bellezas de Veracruz* (*The beauties of Vera Cruz*), un delicado canto al paisaje que sirve para ilustrar la bondad de la naturaleza y, de camino, desautorizar la esclavitud como forma de intrusión en el modo de vida del «buen salvaje» —tema al que dedica también su poema lírico *El túmulo indio* (*The Indian burying ground*)—.

II. LOS POETAS DE CONNECTICUT. El primer grupo literario con conciencia de tal en Norteamérica salió de las aulas de Yale y se formó en torno a Hartford, en Connecticut; como característico de su momento histórico, su afán fue más político que estrictamente literario, insertándose sus ideales en un sentido social y religiosamente conservador. La producción de este grupo se centró preferentemente en la sátira, aunque en un terreno más seguro poéticamente que el emprendido por

autores más radicales: los poetas de Connecticut prefirieron en este sentido los moldes satíricos ya consagrados por la tradición en las figuras de Butler, Pope y Swift, los grandes maestros de la sátira anglosajona.

John Trumbull (1750-1831) acaso fuese la cabeza más visible del grupo; ya en 1772 compuso *El camino de la obtusidad* (*The progress of dulness*), una sátira tanto de la enseñanza académica como del sentimentalismo imperante en la narrativa dieciochesca inglesa; pero su mejor obra sería *M’Fingal* (1775 y 1782), donde se sirve de la figura del escocés monárquico para realizar una denuncia de la política de la Corona inglesa en un tono atinadamente épico-burlesco, posiblemente una de las más equilibradas muestras del género en el período de la Independencia.

Frente a la serena postura política y literaria de Trumbull se alzan dos figuras de este grupo de «ingenios de Connecticut» (Connecticut wits): por una parte, Timothy Dwight (1752-1817), calvinista recalcitrante y conservador irreductible cuya mordacidad queda muy lejos de alcanzar grandes vuelos tanto en su obra en verso (*El triunfo de la infidelidad, Greenfield Hill*) como en su obra en prosa —*Viajes a Nueva Inglaterra y Nueva York* (*Travels in New England and New York*)—, aunque logre algún acierto expresivo en determinados momentos descriptivos. Por el contrario, Joel Barlow (1754-1812) resulta casi extraño en este grupo: preocupado por los aspectos éticos de la política, su posición inicialmente conservadora se orientó hacia posturas radicales que lo llevaron a la amistad personal con Paine, y su obra derivó igualmente a la prosa desde el terreno poético —donde sus logros son escasos, frustrantes en el caso de *The Columbiad* (algo así como «La Columbiada», canto épico dedicado al descubrimiento de América por Colón)—.

b) Primeros narradores norteamericanos

A William Hill Brown (1765-1793) se le reconoce el título de primer novelista de la historia de la literatura estadounidense; la publicación anónima de su novela *El poder de la simpatía* (*The poder of sympathy*, 1789) supone la adaptación del género en un momento en el cual la sociedad norteamericana estaba asistiendo a la diversificación originada por la independencia política. Aparte de su valor histórico, ciertamente *El poder de la simpatía* podría no ser más que una trasposición a Norteamérica de las premisas temáticas y formales de la novela sentimental de Richardson, muy cultivada durante esta época por otros autores, fundamentalmente mujeres: argumento amoroso, estudio psicológico de los personajes y, por lo general, final feliz en una clave moral burguesa (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 3 del Capítulo 5*); pero a Brown no se le pueden negar ciertos atisbos de originalidad al proporcionarle a la historia un final trágico del que, por lo general, carecía el género, como tampoco se debe olvidar su maestría en la utilización del molde epistolar que ya consagrara Richardson en Inglaterra y mediante el cual pudo tejer el norteamericano una compleja y verosímil red de relaciones que nos muestra, desde

una perspectiva inusual en otros géneros, los modos de vida de la sociedad contemporánea.

Otros prefieren reservar el título de primer novelista de la historia literaria norteamericana a Charles Brockden Brown (1771-1810), un autor grandemente reconocido por los escritores europeos contemporáneos —su trayectoria fue seguida muy de cerca por los románticos ingleses—, perfectamente consciente de su labor novelística y asiduo colaborador y fundador él mismo de revistas y periódicos. Aunque probó otros géneros, prefirió la novela de terror no sin renovar en buena medida los mecanismos de la novela «gótica» inglesa: Brown abandona la ambientación medievalista por la contemporánea y gusta sobre todo de los ambientes urbanos; pero sus relatos destacan por incorporar el elemento psicológico y por analizar minuciosamente los mecanismos de los temores humanos, consiguiendo de este modo una mayor y más verosímil carga emotiva y preludiando la obra de su aventajado seguidor Edgar Allan Poe (véase el *Epígrafe 2* del *Capítulo 12*). Entre sus novelas sobresalen *Wieland*, convincente relato realista basado en unos verídicos asesinatos de motivación paranoica religiosa; y *Arthur Mervyn*, historia de una epidemia —en la que se intercala una aventura amorosa— con un interesante entramado psicológico para explicar la histeria colectiva.

Menor relevancia tiene actualmente la producción de dos autores que se sirvieron tanto de la prosa como del verso para manifestar su vena satírica: de Francis Hopkinson (1737-1791) se pueden recordar algunos brillantes momentos narrativos y poéticos, debiéndole a Swift —como otros satíricos norteamericanos— buena parte de su inspiración. En cuanto a Hugh Henry Backenridge (1748-1816), nacido en Escocia, se le recuerda especialmente como autor de la novela *Caballería moderna* (*Modern Chivalry*, 1792-1815); muy influenciado por moldes españoles y por el lenguaje satírico de Swift, esta novela es una especie de *Don Quijote* de la democracia americana con ciertos atisbos picarescos: el capitán John Farrago promete hacer cumplir las reglas democráticas, pero quien consigue los favores del pueblo es su inepto sirviente irlandés Tague O'Regan.

c) *Nacimiento del teatro en los Estados Unidos*

El desarrollo del género dramático venía determinado en las colonias americanas por unas condiciones especiales, puesto que para los puritanos se trataba de un espectáculo poco menos que pecaminoso e incluso legalmente prohibido. A ello se debe que sólo en 1716 pudiera abrirse en territorio norteamericano el primer local teatral, cerrado siete años más tarde; en 1749 aparece la primera compañía profesional, aunque los dramas representados son todos de autores ingleses, especialmente clásicos; y, por fin, en 1776 se representa la primera pieza dramática de autor norteamericano: *El príncipe de Partia* (*The prince of Parthia*), tragedia póstuma de Thomas Godfrey (1736-1763) donde prácticamente todo se debe al

descarado pero logrado calco, tanto temático como formal, del postrer drama clásico inglés.

Habría que esperar hasta la aparición de Royall Tyler (1757-1826) para que el teatro norteamericano se constituya como algo más que una simple continuación del drama inglés; pero no por ello abandona Tyler los presupuestos ideológicos que, tanto en Norteamérica como en Europa, estaban configurando nuestra época contemporánea: de hecho, la simple constatación de su dedicación a la comedia —aunque no exclusiva, pues cultivó otros géneros— aclara ya la orientación que Tyler va a imprimir a su producción dramática, en una vía de moralización a través del teatro que es característica de la comedia burguesa. En este sentido, se ha visto en Tyler al «Sheridan americano» no sólo por insistir en un tipo de producción similar, sino porque la orientación de su obra se debe en buena parte al éxito de *The School for Scandal* (Volumen 5, *Epígrafe 5 del Capítulo 6*), representada en Norteamérica en 1784, tres años antes de la representación de *The Contrast*, única comedia conservada de Tyler —aunque escribió otros dramas, éstos de tema bíblico—. La obra, que tiene bastante de moral burguesa ilustrada, es un cuadro de costumbres con intención satírica donde se condena la cultura europea, se ensalzan los valores de la nueva sociedad norteamericana y se realiza una fervorosa defensa del espectáculo teatral y de su meritoria función educativa en el seno de la colectividad; de este modo, uniendo patriotismo y moral —o, lo que es lo mismo, yuxtaponiendo a la grandeza de los Estados Unidos la valía de su moral burguesa—, Tyler abría el camino de la producción dramática norteamericana.

La posibilidad del cultivo del género dramático gracias a la obra de Tyler la aprovechó con éxito William Dunlap (1766-1839), cuya producción, sin embargo, no logra despegarse totalmente de los correspondientes modelos ingleses: ecos del costumbrismo del novelista Sterne tiene *El padre, o Shandysmo americano* (*The father, or American Shandysm*, 1798), como a ecos del teatro de la Restauración responde *El padre italiano* (*The Italian father*, 1799). En líneas generales, podemos ya hablar de una profesionalización de la labor dramática, traducida en una obra de corte realista y de moral decididamente burguesa.

Romanticismo y Trascendentalismo en Norteamérica

1. El influjo romántico en los Estados Unidos

La cuestión de la existencia de un Romanticismo norteamericano ha sido muy discutida, pues el desarrollo de la literatura estadounidense en el tránsito del siglo XVIII al XIX ofrece y reviste unas características específicas que la apartan de la idea establecida sobre el movimiento romántico. Y, sin embargo, los Estados Unidos se adelantan con su Declaración de Independencia, el 4 de julio de 1776, al nacionalismo propio de la época romántica, del mismo modo que, al proponer la fórmula democrática como inherente al sistema, se anticipan a los principios de libertad e igualdad que consagrará poco más tarde la Revolución Francesa.

Este hecho colocaría a Estados Unidos en igualdad de condiciones con respecto a las naciones más progresistas del Viejo Continente y pondría las bases para el cultivo de una literatura propia desvinculada de los condicionantes europeos; sin embargo, el primer momento que conoce la literatura norteamericana tras su independencia está presidido bien por la desorientación, bien por cierto servilismo respecto de las formas culturales europeas: estaremos, en este caso, ante las producciones más claramente «románticas» del siglo XIX en Norteamérica, calcos unas veces de las correspondientes europeas, pero superadoras en ocasiones de sus modelos, cuando no claramente desvinculadas ya de ellos y conformadoras de los gustos literarios más típicamente norteamericanos. En resumen, la literatura estadounidense de principios del siglo XIX logrará adoptar, en ocasiones, en sus más altas producciones, una nueva forma de expresión, a veces rupturista y netamente original, que enriquecerá la historia literaria con nuevas perspectivas.

a) Washington Irving

A pesar de ser considerado, cronológicamente, como el primero de los literatos genuinamente norteamericanos, la fama de Washington Irving (1783-1859) sigue siendo en la actualidad mayor entre los europeos que entre sus propios compatriotas. La razón se encuentra en la orientación que imprimió a su obra, dedicada en su mayor parte a cubrir registros y fórmulas literarias netamente europeos: obligado en cierto momento de su vida a subsistir del ejercicio de la literatura, optó por el cultivo de una

obra miscelánea, de carácter y tonos diversos, de escasa profundidad pero muy regular en su conjunto. Poseía Irving una cultura amplia, un inmejorable conocimiento del idioma —especialmente en su vertiente coloquial— y, sobre todo, una envidiable capacidad de asimilación de estilos ya consagrados; todo ello le valió un éxito rápido en Europa, donde no sólo escribió buena parte de su obra, sino de donde extrajo, además, las variadas experiencias que llevaría a sus libros.

De entre sus numerosas obras sobresalen, sin duda, sus relatos cortos de *El libro de esbozos* (*The Sketch Book*, 1820); son éstos los más vivaces de sus cuentos —podríamos destacar «Rip Van Winkle» y «La leyenda de Sleepy Hollow»—, género en el que Irving sentó el precedente de la escuela norteamericana; a este ánimo creador responden igualmente sus libros *Bracebridge Hall* (1822) y *Cuentos de un viajero* (*Tales of a traveller*, 1824). En todos ellos Washington Irving se nos ofrece como un minucioso narrador de situaciones realistas gracias a sus innegables dotes de observación y a su sutil sentido del humor, muy del gusto norteamericano. Es ésta la época en que influye más poderosamente sobre sus compatriotas: prueba de ello es la fundación del llamado «Knickerbocker Group», bautizado con uno de los primeros seudónimos de Irving; del grupo salieron interesantes cuentistas y novelistas del período, entre los que destacaríamos a James Kirge Paulding (1778-1860), sobresaliente por sus obras paródicas de las modas literarias europeas.

El siguiente período creativo de Irving deja mucho que desear con respecto al anterior, y coincide con su dilatada estancia en Europa como diplomático en Inglaterra y España. Con respecto a nuestro país, diremos que Irving fue uno de los más populares difusores de la estampa romántica española, especialmente con la publicación de sus *Cuentos de la Alhambra* (*The Alhambra*, 1832); el conocimiento directo de Granada y de su palacio árabe —donde residió durante algún tiempo— no evita que en los diversos relatos abunden los tópicos del Romanticismo, resultando de ello una obra muy inferior literariamente a sus anteriores recopilaciones de relatos.

De hecho, Irving había caído ya en cierto descriptivismo de tono costumbrista, intención idealista y técnica realista que hubo de tener gran fortuna en las letras norteamericanas posteriores. Tras su regreso a los Estados Unidos se interesó por la descripción de su tierra natal; a su redescubrimiento se debe la composición de *The Crayon Miscellany* (1835), un nuevo volumen de cuentos donde el paisaje se presenta en sus facetas más desconocidas —la naturaleza y costumbres de la frontera, tema éste que ocupó a otros interesantes escritores norteamericanos, entre los que descuella J.F. Cooper (*Epígrafe 1.c.*)—.

b) Bryant

La influencia de Washington Irving se dejó sentir de forma especial sobre el ya mencionado «Knickerbocker Group», el más europeizado de los núcleos literarios norteamericanos de la época. En el terreno poético, el lugar más destacado lo ocupa

William Cullen Bryant (1794-1878), un poeta precoz —publicó su primer libro a los quince años— cuya obra deja sentir muy poderosamente la influencia de los románticos ingleses; por otro lado, su adscripción al «Knickerbocker» lo sitúa en la tendencia al descriptivismo esbozada por el maestro Irving, del que nada desmerece. Pero Bryant tiene su modelo fundamental en Wordsworth (*Epígrafe 2.a. del Capítulo 1*): como en la obra del británico, en la poesía de Bryant ocupa un lugar central la naturaleza —el paisaje romántico como «paisaje del alma»—; de ahí también la clave ética de buena parte de su obra, como propuesta de una conciencia moral manifestada en el poema; y, por fin, como consecuencia de lo anterior, la necesidad de una reforma política en tanto que respuesta a una nueva conciencia del hombre moderno. Todo ello pone en relación a Bryant, por otra parte, con el posterior Trascendentalismo norteamericano (*Epígrafe 3*), por el que determinados intelectuales —de signo conservador, como el propio Bryant y sus compañeros del «Knickerbocker Group»— intentan hacer del comportamiento religioso y moral la pieza maestra para la necesaria reforma política de los Estados Unidos.

El idealismo de Bryant es aún una utopía, una respuesta total de inconformismo frente al mundo, incluso frente al cosmos, ante el cual adopta el poeta una postura escéptica salvada sólo por el mismo acto creador, como si éste fuese un paso más hacia la nada. Esta postura indudablemente romántica encuentra en la naturaleza el tema idóneo para su expresión en composiciones como «Inscripción para la entrada de un bosque», «El viento del Oeste» y en poemarios como *Viento de verano* (*Summer wind*, 1832) y *La marea de los años* (*The flood of years*, 1867); todo paisaje es un verdadero concierto para los sentidos, un lugar de comunión entre el hombre y un Creador omnipresente, una invitación a la reflexión y al tono discursivo —a veces empañado por cierto moralismo innecesario—:

*ve no history. I ask in vain
 nted on the slope this lofty group
 ent pear trees that with spring-time burst
 h breadth of bloom. One bears a scar
 he quick lighting scorched its trunk, yet still
 the breath of Spring and every May
 : with blossoms. (...)*

[«No tenéis historia. En vano pregunto / quién plantó en la ladera este alto grupo / de perales antiguos que por primavera estallan / en tan vano florecimiento. Uno muestra la cicatriz / abierta en su tronco por el rayo y, aun así, / siente el aliento de la Primavera y cada Mayo / se viste de blanco con las flores (...)].

c) *J. F. Cooper*

Sería más que dudoso, cuando no casi imposible, proporcionarle a James Fenimore Cooper (1789-1851) un lugar estrictamente «romántico» entre sus contemporáneos, más aún si juzgamos su obra desde cánones europeos; sin embargo, podría sernos útil comenzar diciendo que Cooper se interesa en Norteamérica, aunque desde presupuestos distintos, por el ideal del «buen salvaje» que Rousseau pusiera en funcionamiento desde Francia: su novela va a ser la «novela de la frontera» por antonomasia, es decir, un intento de conciliación entre las culturas estadounidenses precisamente desde donde se confunden dos civilizaciones. Su obra supone, por tanto, una superación del sentimentalismo primitivista en base a una visión mucho más real de la vida salvaje, del mismo modo que sus inolvidables protagonistas lograrán romper con el simplista maniqueísmo civilizado/civilizador al hacer vivir a todos ellos en idéntico ámbito de vida aventurera dominado por una naturaleza indómita: el exotismo, el dinamismo de la acción y ciertas dosis de melodramatismo hacen que la obra de Cooper pueda ser considerada romántica desde una perspectiva inusual; pero su conocimiento de la vida de la frontera y de su real problemática lo convierten en un adelantado de ciertas posturas críticas con respecto al funcionamiento de los recién instaurados Estados Unidos de América, proponiendo —como otros contemporáneos— una mayor comprensión para con las culturas indígenas.

Sus novelas más famosas son las que recogen la trayectoria vital del más popular de sus héroes, Natty Bumppo, también conocido por «Ojo de Halcón» («Hawkeye»), según se le denomina en la más leída de sus novelas, *El último mohicano* (*The last of the Mohicans*, 1826). Junto a *Los pioneros* (1823), *La pradera* (*The prairie*, 1827), *El batidor* (*The pathfinder*, 1840) y *El cazador de ciervos* (*The deerslayer*, 1841), forma un ciclo novelístico en el que se nos ofrece la vida de la frontera vista desde su lado indómito, épico, en una perspectiva que será antecedente directo —aunque posiblemente con mayor grado de entendimiento— del legendario Far-West norteamericano.

A pesar de existir en su obra claras resonancias autobiográficas —como demuestra, además, con algunos de sus relatos de tema marino—, Cooper sabe trascenderlas para buscar una intención totalizadora, como si la vida en la frontera —y, por extensión, la vida aventurera— fuera un símbolo de la nueva vida norteamericana: de este modo puso las bases de la épica de su país, labor por la que se le reserva un lugar de honor entre sus contemporáneos. Aunque en sus novelas existan evidentes excesos e inexactitudes, así como grandes carencias de construcción, con la obra de Cooper estamos ante un tipo de literatura casi testimonial que en gran medida adelanta los caminos por los que va transitar la mejor novela realista norteamericana.

2. Edgar Allan Poe

Por su extraño sentido extra-americano de la literatura, el nombre más universal de las letras estadounidenses hasta el siglo XIX es, sin duda, el de Edgar Allan Poe, uno de los autores más influyentes de los últimos dos siglos tanto en Norteamérica como, sobre todo, en Europa, donde su figura algo tuvo que decir en la renovación de las corrientes poéticas que darían forma a la lírica del siglo XX: fervientes admiradores suyos fueron en Francia Mallarmé y Baudelaire, su traductor, como en España Antonio Machado veía en Poe, por su innato sentido de la temporalidad, al primer lírico del siglo XX.

a) Vida y personalidad

Edgar Poe nació en Boston a principios de 1809 de padres actores cuyo recuerdo —más que su presencia— marcaría su vida futura: su padre abandonó el hogar por ignoradas razones y, cuando el niño contaba dos años, su madre murió; fue recogido Poe por John Allan, de quien conservó el apellido — pese a no existir adopción legal — y de cuya casa fue finalmente expulsado a causa de su vida desordenada y lapidaria en la Universidad de Virginia.

Intentó entonces la vida literaria, aunque sus primeros poemas pasaron totalmente desapercibidos; sólo en 1832 unos cuentos le abrirían las puertas de los periódicos norteamericanos. Poe encontró en la narrativa su medio de expresión idóneo, del mismo modo que se sirvió de la prosa para la crítica literaria: comenzaba a fraguarse su ideal estético, revolucionario en gran medida e incomprendido en su país natal; bien es cierto que en el escritor se dejaban ya sentir los primeros síntomas de sus frecuentes crisis: inestable emocionalmente, eran notorias sus relaciones con mujeres de toda clase —a pesar de que Poe se hubiera casado en 1835 con Virginia, una prima suya de sólo doce años de edad—; su sentido de la genialidad y de la vocación literaria —que lo pone en relación tanto con el Romanticismo como con el «arte por el arte»— le había granjeado amargas enemistades no sólo con otros literatos, sino también con los directores de los periódicos donde trabajaba; y, en medio de todo ello, el joven recurría frecuentemente al alcohol —eran célebres sus borracheras—, cuando no al opio, momentos en los que Poe podía caer en las más groseras bajezas o en los más lúcidos y alucinados períodos de creación.

A pesar de que su fama literaria estaba consolidada, en Poe nació lo que podríamos llamar un constante deseo de autodestrucción debido, probablemente, a su insatisfacción personal: como si estuviera maldito más a nivel personal que literario —frente al «malditismo» propio de los inicios de la lírica del siglo XX—, su propio proyecto vital parecía no satisfacerle por razones que podrían tener que ver con su infancia; sólo el alcohol, las drogas y, unidas a ambas, la literatura, lo redimían de esa condición estigmatizada que habría de caracterizar incluso su muerte: en un momento casi apoteósico, consagrado por su obra y a punto de contraer un ventajoso

matrimonio, Edgar Allan Poe murió en un hospital, a causa de una intoxicación alcohólica que apenas hubo de permitirle momento de lucidez, el siete de octubre de 1849.

b) *Obra poética*

Actualmente, a Poe se le recuerda como creador de sus geniales cuentos de misterio e imaginación, mientras que su obra poética ha quedado casi totalmente relegada; pero no debemos pasar por alto el hecho de que intentara el género poético antes que el narrativo, ni el que se interesasen por su obra —aun por su prosa— excelentes poetas contemporáneos. A pesar de su preferencia por el misterio y de su tendencia al cuadro descriptivo —características que lo acercan al inglés Coleridge—, Poe supera las concepciones románticas y adelanta la lírica del siglo xx al sustituir la intuición y la emoción por una racionalidad que se expresa literariamente por medio del símbolo; sin embargo, incapaz de llevar sus propios planteamientos al terreno poético, Poe queda reducido hoy a pensador, a genial precursor teórico de la lírica contemporánea. El problema de la escasa pervivencia de su poesía radica justamente en su excesivo lastre teórico: sus temas obsesivos —especialmente el de la simbiosis entre la muerte y la belleza— no encuentran en su lírica una expresión convincente, aunque sí una técnica adecuada.

Poe fue un poeta revolucionario por su cuidado sentido del funcionamiento interno de la poesía; convencido de la preeminencia del arte sobre la vida, se dedicó durante años a la reflexión sobre la naturaleza de la poesía, intentando desentrañar su misterioso pero racional comportamiento: de ahí su necesidad de expresarse poéticamente por medio de imágenes con las que descubrir el funcionamiento mismo de la poesía —ejemplo magistral sería *El cuervo* (*The raven*), su mejor poema lírico y uno de los pocos recordados hoy día por su carácter simbolista—; por idéntica razón, los ritmos, los temas, los versos llegan a resultar machacones, repetitivos, como si estuviéramos ante una maquinaria exacta y de sonido monocorde: para Poe, la poesía es la gramática de la perfección, concepción por la cual exploraría las diversas posibilidades lingüísticas y expresivas del arte poético, preludiando los ideales del «arte por el arte».

c) *Los cuentos de Poe*

Ya para sus contemporáneos, Edgar Allan Poe fue, ante todo, el narrador de la imaginación; quien se acerca por vez primera a los cuentos del bostoniano queda inmediatamente cautivado por su desbordante fantasía, por su genial dominio en la descripción de situaciones terroríficas, de estados de ánimo alucinados, del moroso suspense...; en definitiva, y al contrario de lo que cabría suponer, en sus narraciones

apenas existe acción ni diversidad, como si Poe estuviese más interesado en la indagación sobre ciertas situaciones límite.

El desarrollo de los cuentos de Poe, el desarrollo de su fantástica imaginación, se realiza a nivel psicológico, y justamente de ahí proviene su novedad y su pervivencia: frente a la acumulación de acciones y frente al estudio simplemente melodramático que del terror realizaban los novelistas goticistas ingleses —cuyos recursos supo también aprovechar—, el cuentista norteamericano prefirió el estudio analítico, casi científico, de los recursos de la imaginación y de la psicología del terror. En los cuentos de Poe no hay lugar para el azar o, si éste existe, se debe a causas netamente precisas que tienen su justificación en el seno del relato; es como si el autor contemplase la muerte y la destrucción como necesidades portadoras de un significado profundo y simbólico: sus relatos son, así, un canto a la belleza del mundo, pero un mundo percedero cuyo sentido se encuentra en la nada, desvelada al lector a través de una exposición fría y razonadora, matemática en sus consecuencias, de sus propios miedos y temores.

Sería muy arriesgado decidir cuáles son los mejores cuentos de Poe, pues la elección podría deberse a razones personales en las que intervienen, precisamente, las implicaciones psicológicas antes aludidas; sí nos atreveríamos a destacar, por el contrario, aquellos cuentos sobresalientes por una perfección formal y estructural casi matemática. Los más cercanos a esa explicación positivista del misterio nos recuerdan hoy a los actuales relatos policíacos o de intriga; son una exposición de problemas entre lógicos y matemáticos con los que Poe, muy interesado en el juego dialéctico entre azar y necesidad, parece retar al lector al descubrimiento de la verdad —citemos como más representativos *El escarabajo de oro* (*The gold bug*) y *Los crímenes de la calle Morgue* (*The murders in the Rue Morgue*)—. Más originales nos parecen en nuestros días los llamados cuentos fantásticos o de imaginación, entre los que encontraremos desde relatos de simples aventuras —por ejemplo, *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal* (*The unparelled adventure of one Hans Pfaal*)—, hasta otros de corte terrorífico y de suspense —famosos por sus resonancias posteriores son *El pozo y el péndulo* (*The pit and the pendulum*) y *El barril de amontillado* (*The cask of amontillado*)—; como tampoco son extrañas las narraciones de alcance simbólico —*Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (*The adventures of Arthur Gordon Pym*)— e incluso cuentos de corte filosófico —como el genial y alucinante *Descenso al Maelström* (*A descent into Maelström*) y el curioso experimento, con sus desastrosos efectos, de *La verdad sobre el caso del Sr. Valdemar* (*The facts in the case of M. Valdemar*)—.

3. El Trascendentalismo: teoría y literatura

Poco más arriba anotábamos cómo en Norteamérica el tránsito del siglo XVIII al

XIX estuvo culturalmente marcado por el signo de la desorientación; por tanto, el «Romanticismo» no pudo surgir en los Estados Unidos sino dependiendo directa y fuertemente de los ideales europeos —aunque encontrase excepcional superación en figuras como Poe—; mientras que, por otro lado, los postulados del idealismo irracionalista dieron lugar en Norteamérica a una corriente cultural autóctona, distinta del Romanticismo europeo pero inspirada en él: el Trascendentalismo, un movimiento entre religioso, filosófico y cultural que por vez primera iba a apartar decididamente el desarrollo del pensamiento norteamericano y sus manifestaciones de la órbita de influencia europea.

La definición de lo que fuese el Trascendentalismo no se aparta demasiado de planteamientos y presupuestos típicamente románticos, aunque el resultado resultase muy distinto: en primer lugar, los Estados Unidos no poseían una tradición frente a la que el irracionalismo idealista supusiera una ruptura; por otro lado, tampoco el individualismo, «descubrimiento» de la Europa moderna, constituía en Norteamérica una inflexión con respecto a nada, y menos aún dado su propio origen religioso calvinista y sus ideales políticos democratizadores basados en el respeto a la persona. En definitiva, los Estados Unidos se hallaban en una tesitura idónea para realizar una relectura renovadora del pensamiento contemporáneo, como trazando la línea divisoria de una historia cultural a la que, por fin, le había llegado su hora. Idealismo, irracionalismo e individualismo son, en resumen, las características del Trascendentalismo norteamericano, notas a las que, en ocasiones, se les une cierto sentimiento religioso que puede adoptar las más variadas formas, desde un leve deísmo hasta el más complejo panteísmo o la simple aceptación del protestantismo oficial.

Emerson sería el encargado de dar forma a este pensamiento idealista, y lo hará revistiéndolo de formas indudablemente religiosas: en clave seudorromántica, el Trascendentalismo —como lo entendía Emerson— proponía la comunión entre el hombre y el mundo a través del alma, reducto último e inviolable del individuo; todo, pues, girará en torno al hombre, centro de un universo dispuesto para la comprensión e integración con y para el ser humano. Religión secular o laicismo religioso —como prefiera decirse—, el Trascendentalismo abría las puertas a un nuevo pensamiento y a una cultura con nuevas posibilidades de entendimiento con el mundo, lanzando a los intelectuales a la dimensión de futuro que caracterizará este «Renacimiento» norteamericano.

a) *Emerson*

El máximo teorizador del Trascendentalismo norteamericano fue Ralph Waldo Emerson (1803-1882), quien supo conjugar su recia formación religiosa con un pensamiento humanista que provenía tanto de los clásicos como del propio idealismo europeo —especialmente por medio de autores románticos a los que conoció en su

viaje por Italia e Inglaterra—.

Condensadas en diversos escritos —entre los que podemos destacar *Naturaleza* (*Nature*), *Hombres representativos* (*Representative men*) y sus dos colecciones de *Ensayos* (*Essays*)—, sus ideas filosóficas pueden resumirse a grandes rasgos en la comunión entre Hombre y Naturaleza; para Emerson, el cosmos en su totalidad se encuentra encerrado en el alma y en el mundo natural: ambos proceden de un mismo hálito creador, por lo que el hombre, provisto de inteligencia, debe encargarse de descubrir ese espíritu, ya sea mediante el cultivo de la belleza —misión del poeta—, ya por medio de la verdad —a la que se consagra el filósofo—. Esta simbiosis entre el hombre y su entorno natural descansa, por tanto, en un ideal ético que no deja de acarrear consecuencias estéticas; Emerson rompía así con el puritanismo religioso norteamericano al tiempo que colocaba los cimientos para la construcción de la ideología norteamericana contemporánea. Aunque su pensamiento no pudo liberarse totalmente de cierto sabor religioso (con algunos toques tanto de panteísmo como de deísmo), supo proponer una moral individualista, inmanente y trascendente a la vez y, sobre todo, de fuerte sabor pragmático e individualista; para ello se basó en la fidelidad a uno mismo y en el esfuerzo por la búsqueda de la verdad —verdad interior, coherencia con uno mismo y con el mundo— y de la belleza —pero belleza moral, belleza del mundo y del alma como dos caras de una misma moneda—.

La dimensión estética de su moral condicionó la publicación de sus diversos poemas, con los que Emerson no llegó a obtener logros sobresalientes, pero notables algunos de ellos por su exaltado tono de júbilo en el descubrimiento del mundo —un mundo nuevo, que nos llevará a la poesía del primer poeta auténticamente nacional de los Estados Unidos, Walt Whitman—; y otros por su lírica sencillez, desprovista de todo artificio retórico:

*as never mystery
figured in the flowers;
er secret history
ls tell in the bowers*

[«Jamás hubo misterio / salvo el que figura en las flores; / jamás historia secreta / sino la que los pájaros cuentan entre el follaje»].

b) Thoreau

La más radical puesta en práctica de las ideas emersonianas sobre la comunión entre hombre y naturaleza corrió a cargo de Henry David Thoreau (1817-1862); formado en clave casi romántica —de los alemanes aprendió el gusto por la filosofía idealista y por el Clasicismo grecorromano—, es posiblemente el primer autor de las letras norteamericanas que descubre el paisaje y se postra ante él en actitud de sincera

idolatría. Su integridad moral y su propia conciencia, pero también una gran dosis de exhibicionismo casi histriónico lo llevaron a rechazar la naciente civilización norteamericana y a abandonar finalmente la ciudad de Concord, donde había nacido y vivía.

Esta actitud de desprecio de lo artificial se pone de manifiesto ya en sus primeros libros, *Una semana en los ríos Concord y Murrumbidgee* (*A week on the Concord and Murrumbidgee rivers*, 1849) y *Walden* (1855); en ambos nos ofrece sus impresiones sobre su experiencia de vida natural, siendo más significativo el segundo por tratarse del resultado más inmediato de esa especie de experimento entre ilustrado y romántico que fue su retiro a una cabaña a orillas del lago Walden entre 1845 y 1847. De este modo iniciaba Thoreau una obra de tono eminentemente descriptivo, absorta en la contemplación seudorreligiosa del paisaje americano, pero lastrada en buena medida por el peso de la constante presencia del autor: Thoreau, debatiéndose entre la egolatría y cierto idealismo altruista, no es capaz de dejar hablar a la Naturaleza por sí misma y se convierte en un simple —por no decir mediocre— traductor del paisaje; por otro lado, se le debe reconocer el mérito de ser el primer norteamericano en dejarse asombrar por todos y los más delicados aspectos y matices del mundo natural —llegando a extremos casi biólogos—, así como el de haberse expresado en una prosa cuya complejidad no elimina la coherencia y la fluidez, como demuestra en obras sucesivas —*Excursión, Cabo Cod* (*Cape Cod*) y *Los bosques de Maine* (*The Maine woods*)—.

4. Los grandes narradores trascendentalistas

Por sus propias características —idealismo, irracionalismo e individualismo—, el Trascendentalismo hubo de encontrar su mejor expresión en el campo tanto de la lírica como de la prosa descriptivista, según ya había dejado de manifiesto la obra del propio Emerson o como pusiera en práctica Thoreau. A los narradores, sin embargo, se les negó su activa implicación en el proyecto cultural, lo que no quiere decir que no fuesen partícipes en él; muy al contrario, las mejores producciones del Trascendentalismo norteamericano salieron de la pluma de dos de los grandes narradores de la historia literaria estadounidense: Hawthorne y Melville; ninguno de ellos, sin embargo, fue bien visto por los animadores del pensamiento trascendentalista, pues, además de no comulgar de modo inequívoco con los ideales del movimiento, se dedicaban al cultivo de un género mirado con recelo por los trascendentalistas —debido a cierto residuo puritano que, de forma paradójica, está igualmente presente en la obra de ambos novelistas—.

a) Hawthorne

La muestra más fiel de las posibilidades narrativas del Trascendentalismo la encontramos en la obra de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), cuyas novelas se hallan en la encrucijada entre el puritanismo —pertenecía a una dinastía de intransigentes principios religiosos— y el Trascendentalismo —posiblemente, no tanto por convencimiento propio cuanto por la influencia de su esposa, de una familia de activos trascendentalistas—; aunque en la obra de Hawthorne parezca apuntar fundamentalmente la herencia puritana, comprobaremos aquí cómo sus novelas son un intento de superación de la sociedad antigua, basada en una religiosidad hipócrita, por medio de un individualismo de corte similar al propuesto por el pensamiento trascendentalista.

Hasta la aparición de *La letra escarlata*, su primera gran novela —y acaso la primera gran novela de la historia norteamericana—, Hawthorne había publicado anónimamente algunas obras de tono juvenil entre las que destacan sus cuentos — muchos de los cuales serían germen de determinados episodios de novelas futuras—: recopilados en los volúmenes *Cuentos contados dos veces* (*Twice-told tales*, 1837) y *Musgo de una vieja rectoría* (*Mosses from an old manse*, 1846), estos relatos adelantan los modos de composición característicos de la narrativa de Hawthorne, que prefiere asuntos —a veces, simples apuntes— a los que les confiere un carácter simbólico; como será propio del Trascendentalismo —y como la narrativa, muy concretamente, dejará de manifiesto—, tal simbolismo, que podríamos decir de corte metafísico, actúa muy poderosamente en la obra de Hawthorne, proporcionándole mayor coherencia intelectual y cierto regusto conceptual. El resultado son estos pequeños cuentos de tono casi moralizante, donde posiblemente podemos encontrar al Hawthorne más puritano, pero también al más prístino y original, preocupado por los valores edificantes del género narrativo —en un intento de conciliación con el pensamiento anglosajón— hasta el punto de interesarse por las narraciones para niños, como en *Cuentos de Tanglewood* (*Tanglewood tales*, 1853).

La tardía publicación de *La letra escarlata* (*The scarlet letter*, 1850), cuando su autor contaba ya con cuarenta y seis años de edad, nos pone sobre la pista de la inseguridad que debía de invadir a Hawthorne después de varios años dedicados al cultivo de la literatura, verdadera vocación a la que se sentía llamado desde adolescente. En esta ocasión, sin embargo, el éxito fue inmediato: el tema de la culpa y sus implicaciones morales y sociales encuentra en *La letra escarlata* una tramazón narrativa impecable no estorbada por el carácter de tesis que encierra la novela — quizás algo catártica para el propio Hawthorne— ni por la solución melodramática con que se cierra la obra: a instancias de su propio marido, una mujer es condenada por su adulterio a llevar grabada sobre el pecho una letra «A» roja, pero aun así rehúsa confesar el nombre del padre de la hija que ha nacido de esta relación —y que no es otro que el reverendo del lugar—. Durante el desarrollo de la novela, el marido burlado y la masa del pueblo irán ganando en maldad e hipocresía, mientras que el pastor, cuestionado por la actitud de su amante, encontrará su salvación moral y

social: cuando, por fin, la mujer deba exponerse en la plaza pública, el reverendo se unirá a ella y a su hija y morirá a la vista de todos mientras que en su propio pecho aparece grabada una letra «A».

A pesar del éxito de *La letra escarlata*, hoy nos parece mejor novela *La casa de los siete tejados* (*The house of the seven gables*, 1850), posiblemente porque, sin renunciar Hawthorne al simbolismo, existe en ella una evidente intención realista — al menos, técnicamente— que en su obra anterior quedaba sólo levemente esbozada; lo que en *La letra escarlata* habían sido seguridades ingenuamente aceptadas son en *La casa de los siete tejados* ambigüedades artísticas con las que Hawthorne abre el camino a la narrativa de Melville, uno de sus grandes admiradores: la casa con vida humana, la historia del linaje, el amor entre los protagonistas y, sobre todo, el personaje de la bondadosa Phoebe, todo son símbolos de un mundo pasado que se proyecta al presente y con el que el autor nos lanza al futuro norteamericano; un futuro por el que puedan superarse el mal y los prejuicios puritanos —cifrados por el autor en el famoso proceso de las «brujas de Salem»— y que abra el camino a una especie de inocencia original basada en la naturaleza. *La casa de los siete tejados* es, en definitiva, una indagación entre los fantasmas del pasado, sin que por ello haya sitio en la novela para una proclama de principios: la confianza en el individuo no logra alcanzar resonancias trascendentalistas, pero puede eliminar los ecos de una sociedad irremisiblemente caduca.

b) Melville

La obra narrativa de Herman Melville (1819-1891) nace casi directamente de su propia experiencia vital; sus novelas constituyen, hasta cierto punto, su autobiografía, pero con la ventaja con respecto a otros trascendentalistas —junto a los que comparte tal característica— de que supo revestir sus relatos con la naturalidad de cuyo sentido carecían muchos contemporáneos. Sus obras participan a la vez de los caracteres épicos de Cooper, de la capacidad de abstracción de Hawthorne y del lirismo descriptivista de Thoreau: el resultado es una producción narrativa compleja, plena de matices y equilibrada, que encontrará su máxima expresión en una de las novelas maestras de la historia norteamericana, *Moby Dick*. Hasta llegar a ella, Melville había ido buscando, casi en solitario, su propio camino novelístico; es el suyo un caso de honestidad profesional frente a la aureola seudomística de la que se rodearon casi todos los trascendentalistas: de escasa formación, Melville siempre reconoció que su universidad había sido el mar —medio del que subsistió entre 1837 y 1845 a bordo de mercantes, balleneros e incluso de barcos de guerra—, y de él hizo su motivo literario fundamental durante varios años; pero esta misma honestidad, que en un principio le valió la fama, le obligó a acabar sus días como autor olvidado y triste inspector de aduanas en Nueva York, donde murió.

Sus primeras obras nos orientan sobre su filiación originariamente

trascendentalista: estamos ante novelas en las que Melville, como si de un romántico europeo se tratase, potencia en clave exotista los elementos naturales en tanto que símbolo de la comunión entre el alma humana y el hálito creador. La detallada ambientación en tono realista tanto de la vida a bordo como de la vida en islas paradisíacas supone ya un modo de enfrentamiento entre una vida de falsa civilización basada en el mal, en la trasgresión moral, y un ideal de vida inocente en comunión con la armónica naturaleza: es el tema de la lucha contra el pecado, de corte trascendentalista pero de deuda puritana —similar al que desarrollara en su obra Hawthorne, pero con la diferencia de que Melville encuentra una fórmula de mayor concreción realista—. Esta idea guía sus primeras novelas, todas ellas ambientadas en la vida marina como símbolo de un peregrinaje desde el caos al orden: *Taipí* (*Typee*, 1846) y *Omú* (*Omoo*, 1847) parecen, más que nada, una toma de contacto con el medio novelesco, y participan de cierto regusto romántico más exóticamente descriptivista que efectivamente narrativo; *Redburn* (1849) y *Casaca blanca* (*White jacket*, 1850), por su parte, son relatos marinos de corte autobiográfico; y, por fin, en *Mardi* (1849) volveremos a encontrar el simbolismo propio del tema del viaje, aunque con una conclusión a modo de moraleja cuyo manifiesto escepticismo está lejos de la rica ambigüedad intencional de *Moby Dick*.

Moby Dick (1851) fue el resultado final, y casi lógico, de la necesidad de Melville de expresar el tema obsesivo del mal por medio del símbolo de la vida en el mar; no deja por ello de ser significativo el que, sin sospechar que de su pluma estaba saliendo una obra maestra, Melville dedicase la novela a Hawthorne, gran admirador suyo también obsesivamente preocupado por encontrar la expresión idónea para este tema. *Moby Dick* logra la clave de la maestría por dejar hablar a la Naturaleza por sí: el hombre y el mar enfrentados sin falsos maniqueísmos, con sus propias fuerzas al completo, inteligencia e intuición primitiva, maña y fuerza...; bondad y maldad puestas al descubierto, pero sin estar de ninguna parte, sino de ambas a la vez: el hombre es tan terrorífico como el monstruo, el mar como el cielo, la blancura como la negrura; por ello, la intención de Melville se reviste de realismo, pero no tanto por la técnica y la forma —en la que caben lo épico, lo lírico e incluso lo ensayístico— como por la intención, que descansa sobre una plena y consciente ambigüedad:

Is it that by its indefiniteness [this whiteness] shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour, and at the same time the concrete of all colours; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows —a colourless all colour of atheism from which we shrink?

[«¿Es acaso porque, con su indefinición (esta blancura) sugiere los vacíos humanos y las inmensidades del universo y, de este modo, nos ataca por la espalda con el pensamiento de la aniquilación cuando contemplamos las blancas profundidades de la Vía Láctea? ¿O es acaso porque, en esencia, la blancura no es tanto un color como la ausencia visible de color, y al mismo tiempo la fusión de todos los colores; es por estas razones por lo que hay tan muda ausencia, plena de significado, en un vasto paisaje nevado —un incoloro omnicolor de ateísmo del que rehuimos—?»].

La aventura del ballenero Pequod, a bordo del que viaja el joven narrador, Ismael, arrastra a la tragedia y a la muerte no sólo al tiránico y obsesivo, casi demoníaco, capitán Ahab, sino a toda la tripulación; el tono épico —que roza lo mítico— por el cual se dejan impregnar las numerosas páginas de *Moby Dick*, hace de la novela un canto religioso, un himno elegíaco a las fuerzas del bien y del mal, quizás a las fuerzas misteriosas del cosmos, no se sabe si creado por un dios o por un demonio, pero en cualquier caso destinado a un inexorable y redentor sino trágico.

La producción narrativa de Melville tras *Moby Dick* no supo ser entendida por sus contemporáneos; el autor se fue replegando progresivamente en una actitud de aislamiento literario del que son ejemplo sus últimas obras: incapaz de comunicarse, Melville hizo de su obra un reducto desde el que insistir sobre la ambigüedad de un mundo que ni entendía ni lo comprendía a él mismo. Las dos obras más interesantes de este período son *Pierre o las ambigüedades* y *Billy Budd*; ambas tratan el tema de la inocencia perseguida y finalmente condenada por problemas de incomunicación, pero mientras que la primera no alcanza gran altura literaria —parece una especie de autobiografía espiritual, resultado de un proceso de introspección—, la segunda, publicada póstumamente, sobresale como la mejor, tras *Moby Dick*, de las novelas de Melville, especialmente por el atinado tratamiento técnico del relato.

5. Trascendentalistas menores

La tendencia a la reflexión propia de los autores trascendentalistas, así como su búsqueda de nuevas formas de entendimiento total con el mundo —en conexión con el pensamiento idealista europeo—, los convirtió en avanzadilla cultural de la época, por lo que gozaron de gran predicamento entre sus contemporáneos por esa actitud de individualismo entre ético y estético que los caracteriza. Que eso sucediera con Emerson, símbolo de la nueva «era» cultural, puede parecer incluso lógico, pero extraña, por el contrario, el clamor con el que fue recibida la obra de autores que hoy no pasan de ser figuras de segunda fila con respecto no sólo al maestro, sino sobre todo con respecto a los grandes narradores a cuya obra se le negó toda trascendencia.

a) Longfellow

El caso más significativo de encumbramiento —de endiosamiento casi— entre sus contemporáneos fue el de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), quien, pese a llegar a la poesía sólo tras sus fracasos en el terreno de la prosa, ha tenido el honor de ser admitido en el «rincón de los poetas» de la abadía inglesa de Westminster. En su momento se le pudo adscribir al grupo de poetas-pensadores del Trascendentalismo norteamericano, sobre todo por su búsqueda de una lírica de tono épico que intentara una superación del puritanismo por medio de una dimensión de futuro; pero hoy día el interés de su obra es muy relativo, y muy pocas de sus composiciones merecen ser recordadas: acaso sobresalga *Evangeline* (1847), un poema narrativo que manifiesta las indudables deudas de su autor con el Romanticismo europeo; curiosamente, no es el único caso en su obra, pues casi toda ella proviene de lecturas bien de románticos ingleses y alemanes, bien de clásicos españoles e italianos —una de sus obras de mayor alcance ha sido precisamente la traducción de la *Divina Comedia*—.

b) Holmes

Trascendentalista en una clave moral fuertemente burguesa, así como encarnizado enemigo del puritanismo norteamericano, fue Oliver Wendell Holmes (1809-1894), posiblemente uno de los personajes más cultos de su época en los Estados Unidos; médico y catedrático en Harvard, su empeño puede calificarse de ilustrado al intentar la difusión de sus ideas desde moldes narrativos caracterizados por su tono de cordial contertulio: destaca su obra *El autócrata en la mesa del desayuno* (*The autocrat at the breakfast table*, 1858), a la que siguieron otras redactadas según idéntico modelo. La tendencia a una prosa ordenada y rigurosa se deja sentir también en sus novelas, cuya nota más acusada es un tratamiento casi naturalista, por su cientifismo, de los asuntos; con ellas parece como si Holmes intentase demostrar una tesis entre médica y religiosa según la cual las personas responden inequívocamente a su herencia —no sólo biológica, sino también espiritual—, según deja entrever en *Elsie Venner*, cuya protagonista sólo encuentra su liberación por la purificación.

c) Whittier

Sus actitudes personales alejan a John Greenleaf Whittier (1807-1892) del resto de los trascendentalistas norteamericanos, pues, partiendo de idénticas premisas individualistas y seudorreligiosas, llegó —como algunos precursores en Europa e Hispanoamérica— a posturas de compromiso sociopolítico diametralmente opuestas a las imperantes en su grupo. Su obra está presidida tanto por el amor a la naturaleza —a un paisaje real, el de su infancia y adolescencia— como al ser humano que la

habita. Cantor de las tradiciones locales (por ejemplo, en sus *Leyendas de Nueva Inglaterra*), supo amar al hombre de carne y hueso, y sus temas fundamentales, junto al paisaje, serán la guerra civil —*En tiempo de guerra y otros poemas (In war time and other poems)*— y el esclavismo (*Voces de libertad*), las dos grandes tragedias de los Estados Unidos a las que Whittier se enfrenta decididamente. Más netamente lírica es su producción posterior; su composición más recordada es *Aislados por la nieve (Snow-Bound)*, donde Whittier vuelve a cantar a la conservación de las tradiciones rurales norteamericanas, al tiempo de inocencia original que traslada a sus años de infancia, cuando se dejaba invadir por el sabor del hogar.

Independencia y Romanticismo en Hispanoamérica

1. La situación de las colonias en el siglo XVIII

El sentimiento casi continuo de crisis fue una constante de la política colonial española en suelo americano, pues si el descubrimiento y la colonización coincidieron con el momento de mayor esplendor del Imperio español, el asentamiento definitivo y la puesta en marcha de los órganos de poder metropolitano en las provincias de ultramar se realizaron durante el dilatado período de crisis de la hegemonía española en Europa. El natural desorden interno de tan extensos territorios, agravado por las continuas revueltas indias —y más tarde de los esclavos negros—, se vio favorecido por la ineficiencia del sistema colonialista, por la ineptitud de los gobernantes españoles enviados a América y por las difíciles comunicaciones con las colonias, continuamente impedidas por otras Coronas europeas, que de este modo intentaban minar —por medio incluso de la piratería a sueldo— uno de los pilares fundamentales de la economía española de la época.

Pero el desmoronamiento definitivo de las colonias españolas en América se debió a la difusión de los ideales ilustrados a finales del siglo XVIII y a su puesta en práctica en la Revolución Francesa y en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América; incluso puede dudarse de hasta qué punto las reformas propuestas por los Borbones —especialmente por Felipe V y por Carlos III— llegaron demasiado tarde o si, por el contrario, pudieron favorecer el incipiente sentimiento de libertad nacional que se dejaba sentir en la América hispana. Desde las clases ilustradas —los criollos, verdadero motor de la historia contemporánea hispanoamericana— se extendió un clima libertario e igualitarista que se inspiraba, en la teoría, en los ideales enciclopedistas franceses y, en la práctica, en la Independencia norteamericana, con un predominio casi absoluto de la influencia del pensamiento extranjero frente al español. El desconcierto que en España creara la invasión napoleónica y la consecuente Guerra de Independencia le sirvió a los independentistas americanos para animar los primeros brotes organizados de revuelta antiespañola: entre 1806 y 1813, prácticamente todas las colonias españolas en América pidieron la independencia, aunque la restauración monárquica malograra estos intentos; habrá que esperar hasta la aparición de Simón Bolívar, llamado con justicia «El Libertador», para que tales afanes se traduzcan en la organización de un efectivo frente independentista y nacionalista; su figura merece además una reseña en

el campo literario, no sólo por dar cuerpo al pensamiento independentista típicamente hispanoamericano, sino también por servir de motivo de inspiración heroica para composiciones de tipo patriótico en una línea nacionalista de corte romántico.

2. Entre Ilustración y Romanticismo

a) *Nacionalismo e Ilustración hispanoamericana*

La reivindicación de la peculiaridad del Nuevo Continente es en realidad una de las notas características de la literatura hispanoamericana desde la colonización hasta nuestros días, como queda ya patente en la obra del Inca Garcilaso e incluso en la ardiente defensa que de lo americano realizaron personalidades tan dispares como fray Bartolomé de las Casas, Cabeza de Vaca y Ercilla: todos ellos tienen en común el hecho de dejarse interpelar por su experiencia americana y el expresar una conciencia disconforme en diversos grados con la situación de las colonias americanas.

De idéntica experiencia surge la obra de los primeros nacionalistas hispanoamericanos, quienes en el fondo se limitan a iluminar en clave ilustrada la realidad americana, naciendo de tal postura de comprensión un compromiso a favor de la libertad de los territorios usurpados por los españoles. Nacionalismo e Ilustración se dan así la mano, en una confluencia que en Europa se produce realmente en el Romanticismo pero que en Hispanoamérica, a la zaga de los movimientos culturales y filosóficos europeos, se ofrece con retraso y con ciertas contradicciones resultantes de su peculiar situación.

Uno de los más curiosos casos de nacionalismo americano en clave ilustrada es el de autores jesuitas que, expulsados de América por los reyes españoles, defendieron desde Italia el derecho a la libertad de las colonias. La más significativa e influyente de las obras de este grupo es el poema *Rusticatio mexicana* (1781-1782), escrito en latín por Rafael Landívar (1731-1793); en hexámetros clásicos, Landívar canta la excelencia del continente americano, sus bondades y bellezas naturales e, insertas en ellas, al indio como sabio habitante en comunión con su paisaje. Más claramente nacionalista es la *Lettre aux espagnols américains* (*Carta a los españoles americanos*) del sacerdote peruano Juan Pablo Viscardo (1748-1798); inspirado en buena medida en los principios de la independencia norteamericana —la libertad y la igualdad como base del sistema democrático—, en ella defiende el derecho a la rebelión y a la independencia de los territorios peruanos, uno de los más fuertes baluartes de la presencia hispana en América.

Como propia del espíritu de la época, habremos de considerar ahora la influencia de diversos órganos en la difusión de los ideales ilustrados; aparte de las Universidades y las «sociedades» al estilo de las españolas, el mayor influjo se debió

a las publicaciones periódicas, que conocen un especial florecimiento en Hispanoamérica entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. A la labor en estos periódicos de los enciclopedistas hispanoamericanos se le debe la aclimatación del pensamiento ilustrado y su difusión a la burguesía criolla que hizo posible la Independencia; entre estos periódicos podemos destacar *La Aurora de Chile*, *El Peruano*, el *Diario Político* en Colombia, *El patriota venezolano* y *El pensador mexicano*. Como libelista sobresale Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo en *El nuevo Luciano*, donde expone las razones de la miseria cultural de las colonias, propugnando fórmulas de educación ilustrada que deben mucho a la pedagogía de Verney (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 8*); igualmente reseñable es la obra de Pablo de Olavide, buen conocedor del enciclopedismo y traductor él mismo de obras clásicas francesas y de Voltaire, uno de sus grandes maestros.

b) *La obra de Lizardi*

El más interesante de los autores del período prerromántico hispanoamericano es el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827); aunque preludia la sensibilidad romántica con sus *Noches tristes* (1818) —inspiradas en las *Noches lúgubres* de Cadalso y en el modelo del español, *Night Thoughts* del inglés Young—, su obra interesa por hacer pervivir en pleno siglo XVIII los modelos clásicos españoles, que todavía sobrevivían tanto en la narrativa como en el teatro hispanoamericanos. Su novela picaresca toma en cuenta lo que el género tenía de testimonio social de una época, cubriendo de este modo el hueco que el género costumbrista estaba llenando en los países europeos; no es por ello de extrañar que Lizardi recurriera a la novela tras un período de difícil periodismo comprometido, como tampoco lo es que, por su labor ilustrada, sus novelas adolezcan de un exceso de moralismo que, por otra parte, ya había sido característico del género picaresco en España —aunque cifrado ahora en clave liberal burguesa—.

De entre sus novelas sobresale el *Periquillo Sarniento* (1816), un relato en exceso prolijo y frecuentemente falto de medida en el que, con todo, podemos encontrar los mejores momentos narrativos de Lizardi, directamente vinculados al arte de Cervantes y de Quevedo. Mayor dominio del género demuestra en otras novelas picarescas que, por razones extraliterarias, no gozaron del favor del *Periquillo Sarniento*: sobresale entre ellas *Don Catrín de la Fachenda* (1832), cuyo argumento —la depravación moral por la relajación de las costumbres— carece hoy de toda originalidad pero por cuya técnica, por su pulcro estilo castizamente hispánico —que también la aparta del gusto actual— puede ser tenida por la más perfecta de sus obras.

c) *El Neoclasicismo en Hispanoamérica*

La peculiar configuración de los nacionalismos hispanoamericanos y, sobre todo, la curiosa amalgama ideológica que subyace bajo lo que hoy se conoce como «criollismo», hacen posible que la afirmación nacionalista se produzca en Hispanoamérica desde posiciones ideológicas a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo; el panorama se complica más aún cuando consideramos que uno de los «padres» de la cultura y las letras americanas, Andrés Bello, adoptó formas neoclásicas para la reivindicación del americanismo, en un intento de basar la nueva cultura en fórmulas de pensamiento humanista y clasicista.

I. ANDRÉS BELLO. El primero de los grandes nombres de las letras hispanoamericanas independientes es, sin duda alguna, el del venezolano Andrés Bello (1781-1865): filólogo, jurisconsulto, poeta y pedagogo, fue una personalidad compleja y completa que puso la cultura a la altura de Occidente, especialmente por haber hallado en el humanismo una postura de equilibrio entre su sincero y fiel americanismo y su vocación europeísta —fue amigo de intelectuales españoles, alemanes e ingleses—. Por su sentido reflexivo y teórico, así como por su labor de engarce con las grandes tradiciones europeas y su paralela atención por el sentir de su propio continente, la obra de Bello tiene ciertos ecos —ciertamente atenuados— del Romanticismo inglés, en el que necesariamente debió de inspirarse; sus polémicas con los más radicales románticos hispanoamericanos —especialmente con los argentinos— no suponen tanto un rechazo del Romanticismo, en el cual él mismo se formó, como un intento de desterrar sus más superficiales clichés, propugnando, por el contrario, un acercamiento a la verdad del hombre —en su dimensión más humanista— desde una sensibilidad comedida y tamizada por el filtro del orden clasicista.

Su poesía resulta así de una curiosa confluencia entre Ilustración, Neoclasicismo y Romanticismo: ilustrada por su afán didáctico, neoclásica por su forma y romántica por su sensibilidad, su obra poética —*Silvas americanas*, *Alocución a la poesía* y *A la agricultura de la zona tórrida*— marca una de las cimas señeras del género en su país, constituyéndose como punto de arranque de una tradición plenamente americanista que siempre va a terminar por reivindicar la bondad de la vida y del paisaje natural frente a la artificial vida urbana.

La obra de Bello se completa con sus atinados estudios filosóficos, jurídicos y, sobre todo, filológicos; en este último campo debemos recordar su influyente *Gramática de la lengua castellana* (1847), un texto fundamental en la historia de la lingüística hispánica no tanto por su especialización —resultado de la revisión de la lingüística clásica desde la perspectiva del idealismo alemán—, como por el reconocimiento del castellano en tanto que única lengua válida de comunicación entre los pueblos hispánicos. Su labor lingüística creó escuela en los estudios del castellano y su saber fue aprovechado por diversos gobiernos hispanoamericanos para la creación de sus sistemas de enseñanza —en Chile, donde residió hasta su muerte,

fundó además la primera universidad hispanoamericana libre—.

II. OTROS AUTORES. Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862) es uno de los últimos clasicistas hispanoamericanos; fiel a la normativa neoclásica, se le deben algunas composiciones líricas de cortos vuelos y, sobre todo, letrillas y epigramas de tono satírico. Su obra más ambiciosa fue el poema narrativo paródico *La Malambrunada*, de tema mitológico.

Por el contenido de su obra, a otros autores neoclasicistas podríamos situarlos entre los cultivadores de la literatura independentista y patriótica, tema que los acerca, más que a Bello, a los ideales del Romanticismo europeo. Sobresalen entre ellos Francisco de Miranda (1750-1816), un exaltado independentista que escribió interesantes e inflamados escritos políticos; y el mismísimo Simón Bolívar (1783-1830), «El Libertador» de la América hispana, cuyos discursos reflejan la esperanza y el sentir utópicamente optimista de todo un continente por su futuro de grandiosa libertad. También cultivó el tema patriótico y bélico el argentino Juan Cruz Varela (1794-1839); defensor del liberalismo progresista, fue uno de los primeros y más enconados detractores del dictador Rosas, contra el que escribió su última obra, *El 25 de mayo*; más neoclásica resulta su obra dramática, en la que se aplicó al cultivo de una tragedia de corte europeísta.

Pero el mejor cantor de las hazañas del «Libertador» fue el poeta José Joaquín de Olmedo (1780-1847). Su ardiente y apasionada poesía, defensora a ultranza del americanismo, ensalza la figura de Bolívar, su adalid en el campo de batalla; se ganó por ello el favor del general y su fama se extendió con rapidez a pesar de los desiguales logros de su poesía. Hoy podemos recordar su *Oda a la victoria de Junín* (1825), donde la descarada adulación de Bolívar queda mitigada por el sabor épico de la composición —especialmente en la descripción de la batalla— y por su clasicista pero sincero sentimiento del paisaje.

3. El Romanticismo hispanoamericano

Aunque las primeras producciones hispanoamericanas propiamente románticas son posteriores a 1830, la penetración de las formas y modos del nuevo movimiento se había iniciado lenta, pero eficazmente, con anterioridad: lo que habían sido atisbos románticos en determinados autores del período precedente —en forma ya ilustrada, ya neoclásica—, se resuelven a mediados del siglo XIX en una decidida toma de partido por los temas, los modelos y las ideas característicos del Romanticismo.

En un primer momento, el influjo romántico tiene en Hispanoamérica un signo eminentemente francés: a la influencia de los enciclopedistas se une casi inmediatamente el sentimentalismo de Rousseau —sobre todo, con la *Nueva Eloísa*— y de Chateaubriand —con *Atala*, de tema americano—; más tarde serán los ingleses y

los españoles —Byron y Espronceda, fundamentalmente— los autores a imitar, contrayendo de este modo el Romanticismo hispanoamericano evidentes deudas con Europa.

Sin embargo, el individualismo característicamente romántico conocerá en Hispanoamérica un desarrollo particular en una forma de literatura comprometida con el hombre y la sociedad; será Argentina el país encargado de producir este tipo especial de Romanticismo patriótico, combativo y comprometido, determinado de forma muy concreta por la especial situación política de esta recién formada nación americana.

a) *Iniciadores de la literatura romántica*

El más temprano de los cultivadores del Romanticismo en Hispanoamérica hubo de ser el cubano José María Heredia (1803-1839); formado en el gusto neoclásico y en el pensamiento ilustrado, su ardiente patriotismo —que lo llevó al exilio— se tradujo en un paulatino acercamiento a los autores románticos europeos y en una actitud de nostalgia proveniente tanto de fuentes literarias como de su propia experiencia personal. Sus composiciones, entre las que sobresalen *En el Teocalli de Cholula* y *Niágara*, dejan sentir ya la tendencia al descriptivismo paisajístico aprendido de los ingleses y, aunque su forma se vista aún con residuos neoclasicistas, su recurrente tono reflexivo imbrica su experiencia poética con su experiencia vital: la nostalgia de la patria perdida, su recuerdo desde otros suelos americanos y la obsesión por la premonición de la muerte:

*res sereno y majestuoso, y luego
ros peñascos quebrantado,
nzas violento, arrebatado,
l destino irresistible y ciego.
ié voz humana descubrir podría
rte rugiente
adora faz? El alma mía
s pensamientos se confunde...*

También se formó en el Neoclasicismo el colombiano José Eusebio Caro (1817-1853); imitador de la poesía del XVIII —y admirador del español Quintana—, más tarde supo expresar su propia experiencia en sinceros versos emotivamente románticos; pero sus mejores poemas son largas composiciones de fondo idealista en los que dominan el tono reflexivo y los tema espirituales.

Menos importante es el mexicano José Joaquín Pesado (1801-1861), autor de notables poemas amorosos al que citamos aquí, ante todo, por su recuperación y libre interpretación de las antiguas tradiciones culturales aztecas. A las tradiciones

precolombinas dedicó también buena parte de sus esfuerzos el venezolano Fermín Toro (1807-1865); poeta y narrador, fue neoclásico en sus composiciones mitológicas y didácticas —al estilo de Bello—, y romántico por cultivar la novela histórica y el tradicionalismo de asunto maya. Por su parte, José Batres Montúfar (1809-1844) se aplicó hábilmente a la literatura tradicionalista en los versos de sus *Tradiciones de Guatemala*, dejando escasas muestras de su poesía lírica.

b) *El triunfo romántico en Argentina*

Curiosamente, el Romanticismo hispanoamericano dará sus mejores frutos cuando vuelva la espalda a Europa y se deje absorber por su propia circunstancia histórica; esto es especialmente cierto para el caso de Argentina, un país que, al poco tiempo de haber logrado su independencia, debe enfrentarse con coraje a la cruel y dilatada dictadura de Rosas, ni la única ni la peor de toda América: la oposición de los intelectuales argentinos a Rosas está surgiendo en el momento en que, en Europa, y bajo condiciones muy distintas, se atisban los inicios de la literatura realista como forma testimonial de enfrentamiento de los artistas con la sociedad de su tiempo.

I. EL GRUPO DE LOS «PROSCRITOS». El introductor del Romanticismo en Argentina fue Esteban Echeverría (1805-1851), cuya obra alcanzó en su época especial resonancia por su dimensión política. Sus primeras composiciones, sin embargo, inciden en el descriptivismo y la teorización aprendidos de modelos ingleses y alemanes, y alcanza su máxima expresión en el volumen de sus *Rimas*; aunque su poesía no alcance gran altura —podríamos hacer excepción de su poema *La cautiva*—, su percepción de la grandiosidad del paisaje argentino está ya en la línea de autores posteriores. Sus mejores producciones literarias se hallan en prosa, con la que pudo manifestar de forma idónea sus ideales políticos; en el género narrativo destaca *El matadero*, un texto fundamental para la novela no sólo argentina, sino hispanoamericana en general: estamos ante un violento alegato en contra de la tiranía de Rosas y de la corrupción moral y social que ésta acarreaba, ante un cuadro cruel pero realista de la vida argentina de la época. El momento de la tortura y muerte del joven «unitario» —en una descripción paralela con la escena con la que se abre el relato, cuando se degüella a un toro— es, además de magistral, escalofriante, tanto por su verdad humana como por dar sentido a la breve novela, en la que toda Argentina es, por la acción de Rosas, un inmenso matadero:

(...) Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbotando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa.

Más enconada aún parece la oposición a Rosas de José Mármol (1817-1871), «proscrito» como Echeverría —la denominación fue común a todos los intelectuales argentinos exiliados por causas políticas—; se dedicó preferentemente a la poesía, tanto de tono descriptivista —*Cantos del peregrino*— como político —*Armonías*—, pero su pervivencia se debe a una novela casi folletinesca, *Amalia* (1851-1855); escrita tras la caída de Rosas, en ella recuerda episodios de la vida durante la dictadura y, aunque hoy pueda parecernos algo melodramática, sus mismos excesos en la descripción de la realidad social atraen todavía hoy el interés del lector.

Igualmente radical fue la postura de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), uno de los más irreductibles defensores del combativo y comprometido Romanticismo argentino. Es Sarmiento, por ello, el más libre, espontáneo y apasionado de los románticos argentinos, así como el más irrespetuoso para con tradiciones literarias anteriores y para con la expresión academicista —por lo que se opuso a la postura defendida por Andrés Bello—. Su novela *Facundo, o Civilización y barbarie* (1845) se sirve de la biografía, la narración y el ensayo para el estudio de la figura de un dictador, Juan Facundo Quiroga; la obra intenta así desentrañar y denunciar el funcionamiento y los excesos del personalismo político, pudiendo ser considerada como punto de arranque para la fructífera tradición narrativa hispanoamericana sobre la figura del dictador —que habrá de dar algunas de las mejores novelas del siglo xx en el continente—. Digamos por fin que, como nota en todo contraria al espíritu romántico, el subtítulo de la obra se explica mediante la evidente condena que Sarmiento hace de lo primitivo: sólo la civilización, la culturización de todos los niveles de la vida social a través de una democracia fuerte, puede redimir a la Argentina de una condición bárbara a la que se ha llegado mediante la dictadura:

Facundo es un tipo de la barbarie primitiva: no conoció sujeción de ningún género; (...) Dominado por la cólera, mataba a patadas, estrellándole los sesos a N. por una disputa de juego; arrancaba ambas orejas a su querida porque le pedía, una vez, 30 pesos para celebrar un matrimonio consentido por él; y abría a su hijo Juan la cabeza de un hachazo, porque no había manera de hacerlo callar; daba de bofetadas, en Tucumán, a una linda señorita, a quien ni seducir ni forzar podía.

Todo este entramado ideológico, que encuentra genial expresión en *Facundo*, estaba presente en la obra de Sarmiento prácticamente desde sus orígenes —por ejemplo, en *Mi defensa* y en *Recuerdos de provincia*—; pero no se limitó a la expresión literaria, sino que además hubo de encontrar su formulación práctica en propuestas de gobierno que llevaron a Sarmiento a la Presidencia de la República.

Menor relevancia alcanza con su obra Juan Bautista Alberdi (1810-1884), opositor de Rosas y más tarde del mismo Sarmiento; autor más estrictamente político

que literario —se especializó en temas económicos y jurídicos—, sus escritos se dirigieron de forma seria y rigurosa contra los distintos gobiernos que le tocó vivir, llegando a renegar de sus ideales liberales. En el terreno de la crítica literaria se movió con facilidad Juan María Gutiérrez, quizás el verdadero animador del grupo de los «proscritos»; aunque su poesía carece de interés, a su obra crítica se le debe la recuperación de los autores precoloniales y el afianzamiento de los valores contemporáneos, gracias a la publicación de una serie de estudios en los que sabe conjugar la seriedad y el compromiso político.

II. OTROS AUTORES ARGENTINOS. El triunfo del peculiar Romanticismo argentino animó a otros autores a cultivar este tipo de literatura, sobre todo tras las frecuentes polémicas que contribuyeron a difundir el nuevo movimiento; éste no se orientó, sin embargo, hacia el sentir políticamente combativo que había animado a los mejores románticos argentinos, sino que, a grandes rasgos, o bien retomó la vía reflexiva e intimista que se había puesto ya de manifiesto en ciertos poetas ilustrados y neoclásicos; o bien se dejó influir por la poesía popular en forma de literatura gauchesca (de la que trataremos más extensamente en el *Epígrafe 4*).

El más famoso de los que podemos considerar «románticos menores» argentinos fue Rafael Obligado (1851-1920), algo rezagado con respecto a sus contemporáneos; sugestionado todavía por el romántico tema del gaucho, hizo de él estandarte nacionalista frente a los elementos extranjerizantes. La nota más reseñable de su poema *Santos Vega* es la nivelación lingüística a la que sabe someter el lenguaje popular, sin dejar así lugar para los falsos clichés populistas. El tema gauchesco también fue cultivado por Ricardo Gutiérrez (1838-1896) en sus poco acertados poemas *La fibra salvaje* y *Lázaro*; más tarde se dejó invadir por la más fina veta del intimismo romántico en obras como *El libro de las lágrimas* y *El libro de los cantos*; y, por fin, no renunció al peculiar testimonialismo argentino en *Los huérfanos*, obra caracterizada por las finas dotes de observación de las que hace gala en su descripción de la realidad social desde una vertiente humanitarista. Por fin, deberíamos citar como poeta de tránsito entre el Romanticismo y el Modernismo —el momento de eclosión de la literatura hispanoamericana— a Carlos Guido Spano (1827-1918); romántico por sensibilidad, su creciente sensorialidad, la plasticidad y colorido de sus versos y el tratamiento del tema amoroso desde una óptica materialmente sensual confirman su obra como decidido avance del Modernismo en Hispanoamérica.

c) Otros románticos hispanoamericanos

El Romanticismo se difundió por Hispanoamérica con seguridad y firmeza, aunque con retraso con respecto al resto de Europa; prefirió, posiblemente a excepción de la ya tratada Argentina, el tono intimista, un tono confidencialmente

comunicativo que será propio de toda la poesía posromántica hispánica; y, como nota novedosa, incorporó el tratamiento plástico y musical del verso, poniendo así las bases de los elementos más característicos de la poesía modernista hispanoamericana.

Todavía existen, sin embargo, autores románticos cuya obra pone de relieve el acento social característico del movimiento en Hispanoamérica; entre ellos podemos citar a varios poetas cubanos: «Plácido» —seudónimo de Gabriel de la Concepción Valdés— (1809-1844) debe su fama más a su actitud rebelde y a su fusilamiento que a su pobre poesía populista; igual muerte encontró Juan Clemente Zenea (1832-1871), cuya actitud políticamente combativa no se corresponde del todo con su poesía intimista, salvo por su melancolía proveniente de su propia circunstancia vital y, sobre todo, de su premonición de la muerte; por fin, Jacinto Milanés (1814-1863) pasó de cierto casticismo hispánico a la exposición por medio de la poesía de la necesidad de reformas sociales —especialmente influido por Espronceda—; la forma y dicción descuidadas de sus composiciones no invalidan el valor de su apasionada obra poética.

Pero entre los autores cubanos sobresale, sin duda, el nombre de una poetisa afincada en España, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), cuya extensa y variada producción abarca diversos géneros; en el campo de la lírica han de recordarse sus sinceras composiciones amorosas, no tanto por su temática cuanto por su expresión, pues constituyen uno de los más claros ejemplos de precursora renovación expresiva que conoció el Romanticismo hispano. En el terreno narrativo, se le debe la novela sentimental *Sab*, que pretende ser a la vez una lúcida exploración en los conflictos raciales cubanos.

Como romántico tardío podríamos señalar al peruano Ricardo Palma (1833-1919); su popularidad se debe a sus extensas *Tradiciones peruanas*, donde, con sentido conciso y penetrante, realiza una acabada pintura de la vida nacional a base de cuentos, leyendas y cuadros costumbristas, en un intento de hacer del pueblo el motor de la Historia. El colombiano Rafael Pombo (1833-1912) se inició en el Romanticismo marginal de Byron y Espronceda, con tendencia al tratamiento de personajes representativos de un sentir antiburgués; pero, a raíz de su estancia en los Estados Unidos, su obra se orientó más tarde hacia un espiritualismo aprendido de los trascendentalistas norteamericanos —especialmente de su amigo Longfellow—, encontrando en la naturaleza y en la religión sus motivos fundamentales de inspiración.

En Méjico, Guillermo Prieto (1818-1897) fue uno de los románticos más difundidos gracias al sentir popular de su obra; su mejicanismo se sirvió de los moldes tradicionales —*El romancero* (1866); *Musa callejera* (1883)— para la recreación costumbrista de su propio país. Ignacio Altamirano (1834-1893), también de Méjico, fue uno de los narradores más reseñables del Romanticismo hispanoamericano: orador fogoso y periodista combativo, influyó poderosamente sobre los ideólogos revolucionarios de la América hispana. *Clemencia* (1869) y *La*

Navidad en las montañas (1871), dos de sus primeras obras, presentan tonos idílicos y sentimentales característicos del Romanticismo; pero será *El Zarco* (editada póstumamente en 1901) su novela más ambiciosa; romántica por su tema y exaltación, en ella se aplica, como otros autores, a la descripción de la realidad social mejicana, tomando el bandidaje como símbolo, producto y suma de una vida nacional desorganizada.

Por fin, entre los precursores de ciertas notas premodernistas podemos citar al mejicano Manuel Flores (1840-1885), no sólo por su sentido de la exuberancia formal, sino, además, por responder a su nostalgia —típicamente romántica— con una actitud filosóficamente escéptica, religiosamente atea y políticamente anarquista que anuncia las vísperas de la ideología modernista hispánica. Más descriptivamente romántica, la obra del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) puede parecerse modernista por la plasticidad sensorial de la que se sirve en la presentación de la naturaleza americana.

4. La literatura gauchesca

a) Introducción y desarrollo del gauchaje

En la región del Plata —en Argentina y Uruguay, que comparten el vasto territorio de la Pampa— surgía a principios del siglo XIX el tema del gauchaje como fórmula de entendimiento de las formas de vida autóctonas. La literatura gauchesca se cultivó, así pues, en tanto que medio para la comprensión, desde la cultura, de modos de vida popular; más aún, como medio para el entendimiento entre una naciente cultura urbana y la regresiva cultura popular de raigambre rural. Como en otros momentos de la historia universal, esto sólo es posible cuando el tema objeto de las producciones literarias se idealiza por su desaparición del panorama social: justo en el momento en que el gaucho está siendo absorbido por nuevas formas de relación social —basadas en el incipiente capitalismo—, la literatura se sirve de la idealización del personaje para la creación de un modelo humano cuyas actitudes vitales, comportamiento y formas de expresión serán un símbolo del original sentir nacionalista hispanoamericano.

El argentino Juan Gualberto Godoy (1793-1864) fue el primero en reivindicar en sus obras, a partir de 1820, la validez literaria del lenguaje popular hispanoamericano; en ellas no existe aún una plena conciencia de lo que el gauchaje suponía, sino una reivindicación, en clave nacionalista, de la peculiar realización de la lengua castellana en tierra argentina. Como verdadero introductor de la literatura gauchesca deberíamos señalar al uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822), especialmente por cultivar una poesía, más que populista, popularista: es decir, una

producción poética en la que lo popular es reinterpretado en clave de arte culto, sin renunciar por ello a sus orígenes. Hidalgo pone así las bases de la actitud reivindicativa de los elementos rurales autóctonos en un momento en que la región estaba asistiendo a la configuración de las grandes capitales rioplatenses.

La nivelación del habla popular por medio del lenguaje literario determinó la configuración de la literatura gauchesca tal y como hoy la conocemos, como producción artística universalmente válida a pesar de su originalidad. La obra de dos autores argentinos, antes de la aparición del *Martín Fierro*, la hicieron posible: Hilario Ascasubi (1807-1875) fue el encargado de idealizar el modo de vida gaucho —sobre todo en su mejor obra, *Santos Vega, o Los mellizos de la Flor*—, creando así el clima épico necesario para la superación del simple lirismo descriptivista y costumbrista; el devenir político argentino —Ascasubi fue otro de los «proscritos» del régimen de Rosas— determinó la posterior utilización del tema gauchesco como arma satírica en contra del sistema: el patriotismo rebelde de Ascasubi queda así trascendido en una actitud de compromiso popular que, a través de la utilización de los seudónimos de «Paulino Lucero» y «Aniceto el Gallo», se sirve de la poesía, como si de un moderno juglar se tratase, para la concienciación sobre la real situación de su país. Estanislao del Campo (1834-1880), fiel continuador de la producción de Ascasubi, se sirvió sin embargo de la sátira para la reivindicación de la necesaria culturización del gaucho en tanto que «bárbaro»; su obra más significativa, *Fausto*, ridiculiza precisamente a uno de estos gauchos, poniendo en su boca, con los giros característicos del habla popular, la sorpresa que le ha causado la representación dramática de un *Fausto* que en absoluto ha comprendido, por supuesto. Esta obra alcanzó un éxito casi clamoroso, debido sobre todo a la fina caracterización —aunque desde posiciones cultistas— que Del Campo realiza de la figura del gaucho, así como por el indudable sentido del humor que rezuman las situaciones descritas.

b) «*Martín Fierro*»

El mejor exponente de la poesía gauchesca, la obra que le ha reservado un puesto entre las grandes manifestaciones de la Literatura Universal, es el *Martín Fierro* de otro «proscrito» argentino, José Hernández (1834-1886). Nacido en plena Pampa argentina, antes de trasladarse a la capital para trabajar como periodista Hernández había luchado junto a los gauchos, por lo que su obra surge en realidad de su propia experiencia vital y del directo conocimiento de los personajes y las circunstancias que habría de describir en ella; mediante esta fórmula de concreción realista, Hernández logra superar el idealismo en que se habían movido sus precedentes y la visión localista que del gaucho habían tenido autores como Ascasubi y Del Campo.

El resultado es *Martín Fierro*, una obra que sabe hacer poesía de la vida del pueblo, de sus preocupaciones, problemas y anhelos; más acre en su primera parte (1873) —la más fiel a la intención original de Hernández—, el regusto amargo que se

deja sentir en la obra no proviene, por tanto, más que de la recta consideración de las condiciones de vida del gaucho, cuya «bárbara» existencia —ya hipócritamente denunciada, ya falsamente idealizada por sus predecesores— era producto de un injusto sistema social:

*¿pan cuantos escuchan
penas el relato
¿ca peleo ni mato
¿r necesidá
¿tanta alversidá
¿arrojó el mal trato.
¿tiendan la relación
¿e un gaucho perseguido,
¿tre y marido ha sido
¿so y diligente,
¿bargo la gente
¿por un bandido.*

La historia de Martín Fierro, el gaucho honrado que se ve obligado a enrolarse en el ejército por la fuerza y a abandonar a su familia para sufrir toda clase de vejaciones, es la historia de una injusticia que la sociedad comete para con el gaucho, cuyos servicios son «recompensados» con la destrucción de su hacienda y de su familia; obligado a convertirse en vengador, aparece el gaucho malo que tantos habían denunciado, fruto de la injusticia del sistema.

La vuelta de Martín Fierro (1879) —segunda parte de la obra— cierra la aventura del protagonista de forma sorprendente: Martín Fierro reconoce lo impropio de su venganza y se integra en un sistema que lo acoge para redimirlo con su acción civilizadora. De este modo, el mismo sistema que había propiciado la desintegración de lo rural, y cuya civilización había sido puesta en tela de juicio, actúa ahora como redentor de la condición «bárbara» del gaucho Martín Fierro, cerrándose de este modo la obra con una moraleja en clave burguesa que parece invalidar el espíritu que había animado la composición de la primera parte:

*¿ el águila en su nido,
vive en la selva,
¿ en la cueva ajena,
destino incostante,
gaucho vive errante
¿a suerte lo lleva.
¿ el pobre en su orfandá
¿rtuna el desecho,
¿naides toma a pechos*

ider a su raza;
gaucho tener casa,
, iglesia y derechos.

Pero en realidad, lo que ha preservado al *Martín Fierro* del paso del tiempo, lo que ha hecho posible el que la obra creara escuela en Hispanoamérica —pese a que el tema del gauchaje no haya sido retomado sino esporádicamente— es su rico estilo popular, la conjunción del más descarado vulgarismo con la más fina y artística poesía, creando así las bases de una peculiar forma de expresión autóctona que encontraría gran eco en autores posteriores —ya en pleno siglo xx, cuando el *Martín Fierro* dejó de ser algo más que una obra localista para constituirse en el símbolo expresivo de todo un mundo cultural—.