

Javier Hernández-Pacheco

EL CÍRCULO DE JENA O LA FILOSOFÍA ROMÁNTICA¹

En: *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*. Número 9, abril 2010. ISSN 1697 – 8072, págs. 15-29. (Se marcan los saltos de la paginación original)

Hay términos mágicos en cuyo uso, tanto sustantivo como adjetivo, se pone de relieve la complejidad de nuestra cultura. Por ejemplo, «revolución» o «revolucionario». Designan algo que se puede temer o esperar. Lo puede ser un invento técnico, o un descubrimiento científico; también una obra de teatro, o una teoría psicológica; lo mismo un jugador de fútbol, que una diseñadora de moda en París. Darle la vuelta a las cosas —eso es revolucionar— parece ser una categoría, un esquema básico, para entender la realidad, muy especialmente en su dimensión histórica y social.

«¡Arriba los de la cuchara, abajo los del tenedor!», era una letra popular que con música de *La internacional*, servía en los años 30 para expresar este ideal revolucionario. En las cercanías de ese adjetivo se rescató, por cierto, eso de «el ideal» de sus connotaciones platónicas y religiosas. E «idealismo» se convirtió también en otro término mágico y en lugar común para la comprensión dinámica y progresista de la historia. Frente a los oscuros intereses «materialistas» —otro término «fetiche», en este caso negativamente coloreado— el «idealismo» llenaba de luz el futuro histórico, como horizonte de una nueva aurora en la que el mundo se vería transformado en el adecuado escenario para una humanidad renacida. Pues bien, esto es el Romanticismo. Y llegamos aquí, en las proximidades léxicas de «revolución» e

¹ Se transcribe aquí el texto íntegro de la conferencia que, con el mismo título, tuvo lugar el 9.11.2008 en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, dentro del ciclo “Aula Abierta: Romanticismo”. Dicha conferencia es accesible en formato audio en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=-2605>. Una exposición más amplia y otras referencias textuales pueden verse en el libro de Hernández-Pacheco: *La conciencia romántica. Con una antología de textos*, Tecnos: Madrid, 1995.

«idealismo», a estos otros términos «romántico» y «romanticismo», que también en sus usos adjetivos y sustantivos parecen cargados de ^{/16} especial significatividad. Vamos a hablar, pues, del Romanticismo, muy especialmente en el contexto de aquellos años de finales del siglo XVIII en los que en la pequeña ciudad universitaria de Jena, junto a la residencia de Weimar, capital del ducado así llamado de Sajonia-Weimar, la inmensa autoridad de Goethe había convocado a lo mejor de la cultura alemana del momento.

Instalémonos para ello en primer lugar en el desconcierto que hoy día —y hay que decir que también entonces— carga el significado de esos términos. Si decimos de alguien que es un «romántico», ¿estamos diciendo algo bueno? ¿Nos dejaríamos, por ejemplo, tachar de románticos si fuésemos el jefe de marketing de una empresa multinacional? ¿Y si somos encargados de finanzas de un partido político? Y que pasa con el presidente Obama: ¿lo descalificamos o lo ensalzamos si decimos que es un romántico? Mecano —sí, el grupo pop— dedica una canción a la trágica muerte junto a sus compañeros del capitán Scott. Que el arte convierta en saga la tragedia del hombre que alcanza sus límites en los confines del mundo, pone efectivamente de manifiesto la esencia romántica de esos acontecimientos. Pero entonces, ¿por qué llamamos Romanticismo eso de «del salón en el ángulo oscuro, / de su dueño tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa.»? ¿Qué tiene Becker que ver con el capitán Scott, y éste con una malcasada victoriana que sublima sus desconsuelos eróticos en un mundo de fantasías amorosas, más novelero que novelesco? ¿Por qué «romántico» es un adjetivo que termina asociado al mundo editorial de la novela barata y al cine lacrimógeno? Y si hemos llegado hasta aquí, habrá que terminar el desconcierto preguntando qué tiene entonces que ver la frustrada victoriana, no ya con el capitán Scott, sino con el mismo Garibaldi, héroe revolucionario italiano, no menos romántico también que Percy Shelley, poeta y libertino británico de principios del siglo XIX. En resumen, si hay un término que induce a confusión en nuestros análisis culturales es éste de «romántico», confusión sin embargo que demanda ser esclarecida, porque a pesar de todo «romanticismo», pese a todos los abusos de su empleo, mantiene semánticamente un halo numinoso que reclama nuestra atención.

Empecemos por las etimologías, que siempre ayudan, porque las palabras significan en la medida en que se cargan de vida, que es para ellas historia. Su primer uso es adjetivo: «*romantisch*», es lo relativo a «*Roman*», que significa en alemán «novela». Lo podríamos, pues, traducir sin más por «novelesco». Y tiene efectivamente que ver con ese género ¹⁷ literario, en el que, embocando el último tercio del siglo XVIII, la literatura germánica cuaja por fin —tardíamente respecto a la italiana, castellana, inglesa y francesa— en el movimiento que llamamos *Sturm und Drang*, del que son representativas las obras de juventud de Goethe y Schiller. *Los sufrimientos del Joven Werther*, de Goethe, y *Los bandidos*, de Schiller, fueron sus piezas cumbre. También, por cierto, verdaderos *best sellers* de una industria editorial que despegaba con fuerza en Alemania, anticipando un cambio del centro de gravedad estético y cultural, desde las artes plásticas y escénicas a las propiamente literarias y narrativas. Confluye este movimiento también con la eclosión en Francia de la novela como vehículo expresivo para las grandes tesis de la filosofía moral. El *Emilio* y *La nueva Eloísa* de Rousseau, son los principales ejemplos de esta, por así decir, trascendentalización o coloración filosófica de la nueva literatura. En ella se busca hacer pensar y argumentar, más que entretener y conmover, o si acaso edificar, que era la intención todavía de la obra relativamente contemporánea de Jane Austen, por ejemplo.

Hay además otras connotaciones. «Romances» eran las formas populares del latín, en las que se expresan también los sentimientos del pueblo en los primeros poemas que emergen en el siglo XII tras el gran apagón literario que significó la Alta Edad Media: primero como épica, pero inmediatamente como lírica, especialmente en el amplio fenómeno que supuso la poesía provenzal y el mundo de los trovadores. «Romance» se hace así sinónimo de una historia en verso, pero más especialmente expresión de sentimientos eróticos poéticamente sublimados. Esto tendrá mucho que ver con una idea de Romanticismo en la que se mezcla de forma confusa lo novelesco con el sentimentalismo amoroso que precisamente renuncia a su consumación sexual.

Pero fijémonos de momento más bien en la contraposición entre la literatura preilustrada y los balbucientes, aún torpes intentos de la nueva literatura, para entender cómo «romántico» es un término que a finales del siglo XVIII se usa casi despectiva-

mente, referido a lo antiguo y medieval, en un contexto de exaltación neoclásica. Por entonces, siguiendo la gran obra del crítico Winckelmann, no se percibía valor estético que no fuese reproducción de los cánones greco-romanos. Téngase en cuenta que estamos al final de la Ilustración, cuando se pensaba que todo lo que no se ajustase a un ideal de humanidad luminoso y racional, canónico, clásico en definitiva, era sencillamente bárbaro. Así en política, donde los antiguos reinos medievales de los «Capeto» —se decía ^{/18}peyorativamente—, eran residuos tiránicos, frente a la racionalidad de la «república», con sus «cónsules», «comicios», «comunidades» y «senados». No se entiende la Revolución Francesa sin ver todo lo que la tragedia tuvo de simple moda estética. Y lo mismo ocurría en las artes plásticas, donde Canova recreaba la visión que de Paulina Bonaparte hubiese tenido Praxiteles; y en las mismas artes escénicas, en las que Goethe añadía tragedias a las antiguas series de Ifigenia.

Pues bien, frente a ese paradigma de la perfección clásica, el gran arte europeo del siglo XIII al XVII se percibía como una desgracia de desequilibrio, desde las anoréxicas Venus de Botticelli a las obesas de Rubens; o en aquellas catedrales de las que era rara la que no estaba hecha a pedazos o desmochada de la correspondiente y ausente torre gemela. Por otra parte, no hay un solo protagonista de los dramas de Shakespeare, incluidos los por una vez simpáticos Romeo y Julieta, que no fuesen buenos clientes para un psicoanalista de campanillas. Y así lo «romántico» se empezó a entender como algo contrapuesto a lo «clásico», al ideal que por entonces encarnaban, pasadas sus exuberancias juveniles, las obras literarias de Goethe y Schiller. «Romántica» era, por el contrario, la delirante novela *Lucinde* de Friedrich Schlegel, que no era sino un catálogo de provocaciones, tanto morales como estéticas y preceptivas.

Pero tan mal artista como era, Friedrich Schlegel, además de un activista que a partir de 1794 consiguió reunir en torno a él a lo que luego se llamó el Círculo de Jena, era un genio de la crítica literaria, y rápidamente se dio cuenta de algo que es hoy para nosotros evidente: el neoclasicismo es sencillamente inviable, precisamente porque la esencia del arte clásico es la síntesis de forma y libertad. Y esa síntesis, que los griegos produjeron de modo tan espontáneo y natural como fugaz e insostenible, es algo irreplicable. Porque la libertad no puede ser imitada desde

fuera. Y en la reproducción externa de las formas clásicas, se pierde en esa repetición de lo canónico precisamente el espíritu espontáneo que constituye la esencia clásica del «estilo». Frente a ese «estilo», necesariamente libre, lo único que queda es el caparazón externo de la «manera». Y el resultado es, en efecto, el «manierismo». Ante la grandeza y la gracia del Partenón, las obras neoclásicas como *La Madeleine* de París son expresión de una absoluta vaciedad formal.

Pero Schlegel no se limita a decretar la inviabilidad del Neoclasicismo, sino que tomando, si se me permite la expresión, el rábano por las hojas, pasa directamente al /₁₉ contraataque y proclama la supremacía de eso que precisamente se quería despreciar como Romanticismo y en lo que él ve ahora la esencia del arte europeo, desde Dante y Petrarca a Goethe, pasando por Cervantes, Calderón y Shakespeare. Es cierto que, comparado con la perfección griega, el arte europeo —«poesía» lo llama Schlegel— adolece de falta de equilibrio; como si fuese algo interminado, mero boceto de una plenitud ausente. Lo que Schlegel considera esencial en el arte europeo lo podríamos ver en las obras inconclusas del anciano Miguel Ángel, que tanto influyeron en Rodin; en la pincelada suelta y difusa de Velázquez, Rembrandt o Goya, que también recogerán con entusiasmo los impresionistas, para los que el inacabamiento del cuadro es lo que le da poder representativo, precisamente de algo que de otra forma sería irrepresentable, cual es el ambiente o atmósfera que trasciende a cada una de las cosas representadas.

Y aquí es donde se produce el milagro esencial del arte occidental: porque es su imperfección lo que la hace instrumento adecuado para expresar la esencia de las cosas. Fijémonos en la obra de Shakespeare. Cualquiera puede reconocer que en su totalidad representa todo un tratado sobre la naturaleza humana, en la que ésta se muestra en toda su grandeza, digamos que con su plena belleza y esplendor. Pero no de forma inmediata. Muy al contrario, como ya hemos señalado, toda la obra shakespeariana es un catálogo de miserias y bajas pasiones: ambiciones, celos, odios parricidas, avaricias, traiciones, etc. Hasta Romeo y Julieta representan el amor a un nivel de exaltación tal, que nadie sensato los elegiría como amantes. Pero es precisamente sobre ese inmisericorde telón de fondo, que la naturaleza humana se va mostrando como algo hermoso hacia lo que la obra apunta;

como a la virtud desde la que, efectivamente, los vicios son vicios y las miserias déficit de grandeza. Y desde ese déficit cada individuo representa, por así decir desde el revés, la belleza del conjunto.

Y es que, lo que el arte europeo, en su esencia romántico, pone de manifiesto, es la naturaleza deficitaria de la realidad misma. Es aquí donde los románticos, siguiendo a Friedrich Schlegel se apoyan en la idea de fragmentariedad para desarrollar a partir de ella su comprensión de la poesía y del arte, y en última instancia del hombre y la realidad.

El origen de esta teoría de la fragmentariedad no puede ser más concreto y menos pretencioso. Schlegel, junto con su hermano August Wilhelm, Friedrich von Hardenberg y Friedrich Schleiermacher, inician la publicación de una revista con el clásico nombre de ^{/20} *Athenäum*. Salieron sólo unos cuantos números. Una de sus secciones era lo que Schlegel llamaba *kritische Fragmente*, «fragmentos críticos», en los que se trataba de competir con aforismos, por así decir, con los grandes tratados filosóficos del momento, de Fichte, Schelling y Hegel, pero expresando en cinco líneas lo que de otra forma necesitaría el amplio capítulo de un tratado. También se desafiaban desde ellos, siempre con un punto irónico y provocativo, las bien argumentadas pero un poco pesadas tesis de la teoría estética del momento, que estaba desarrollando Friedrich Schiller. (Obsérvese, por cierto, la influencia de las modas en la época, que de cinco autores que hemos nombrado, cuatro se llamaban Friedrich.) Veamos un ejemplo del mismo Schlegel: «Es posible que también en la poesía toda la totalidad sea media, y sin embargo toda mitad completa». Es una boutade, ciertamente, pero en ella se encierra lo que luego Hegel va a llamar «dialéctica», por la que toda realidad se manifiesta a través de su propia contradicción. Sólo que Hegel dedicará a ello los dos tomos de *La ciencia de la lógica*, pretendiendo decir la última palabra, sin llegar, sin embargo, a una claridad mayor que la que se consigue en este fragmento de Schlegel.

Y es que son últimas palabras, las que, como chistes sobreexplicados, arruinan el discurso. Así, cualquier artista sabe ya que es mejor terminar las historias más bien con nuevos comienzos, por ejemplo de una gran amistad como en Casablanca. No se trata de teorías: Friedrich Schlegel se empeñaba en publicar los

escritos de sus amigos, fundamentalmente los de von Hardenberg, en estado de simples borradores o fragmentos. Y de ellos hay una larga serie en la época romántica: el *Fragmento de Hyperion* de Hölderlin, o los de *Los discípulos de Sais* y *Heinrich von Ofterdingen* de Hardenberg. Y como hemos dicho, no sólo en literatura, sino en todas las artes, se pone de manifiesto esa veneración romántica, por ejemplo en el respeto por la 8ª sinfonía, la famosa «incompleta» de Schubert, o el mencionado redescubrimiento de las esculturas inacabadas de Miguel Ángel. Ni que decir tiene que la sensibilidad romántica consideraría un sacrilegio el empeño por «terminar» la Sagrada Familia de Gaudí. Y aún más allá: en la mitomanía romántica aparece la exaltación de la muerte temprana, la del héroe cuyo abrupto fin deja la vida en promesa infinita que una existencia burguesa ya no podrá desengañar. «*Nur die besten sterben Jung*», (sólo los mejores mueren jóvenes) es un lema que recoge este espíritu, que lo mismo se puede aplicar, como es el caso, a un joven rockero asesinado en una reyerta; ^{/21} que a un oficial de caballería de los ejércitos revolucionarios; que a Larra; que, en efecto, al capitán Scott. Lo mismo: «*zu sterben, wenn es am schönsten ist*», (morir cuando es más bonito), que vale, junto al *vive peligrosamente!*, como lema de montañeros, toreros, paracaidistas y pilotos de fórmula 1. Podríamos formularlo de otra forma: todo promete más de lo que es capaz de dar de sí. Lo que se puede resumir de dos maneras: lo mejor está por venir, con tal de que no llegue; o eso mejor ya pasó. En ambos casos, la realidad se muestra siempre como fragmento o desengaño de sí misma.

Es algo más que anécdota que la arqueología tenga que ver con el origen del Romanticismo y que se siga de él la veneración por las ruinas. De ser estorbos que debían ser sustituidos por lo reciente, el viejo castillo, la abadía abandonada, el antiguo templo del que sólo quedan tres columnas rotas, incluso el mismo cementerio derruido, se convierten en focos estéticos y en valores absolutos que exigen veneración. Pero no en sí mismos. La ruina es morada de fantasmas, del espíritu ausente, que sin embargo aún la habita. Así, mientras el Clasicismo requería la presencia perfecta de lo absoluto, el Romanticismo rastrea en la relatividad de los vestigios la presencia de eso absoluto perdido.

El resultado es lo que podríamos llamar una ontología de la fragmentariedad. Frente al trozo perdido que carece de signifi-

cado, el fragmento guarda la referencia a la totalidad en la que cobra sentido. Y así, en la visión romántica las cosas no son sino fragmento de sí mismas. Aunque a cambio de esa, por así decir humildad, se convierten en reflejo de lo divino.

Estamos aquí en un punto decisivo para la interpretación del Romanticismo. Muchos han querido ver en él una traición al espíritu progresista de la Ilustración, aun presente en el Clasicismo de Goethe y Schiller, con la intención reaccionaria de recuperar los valores medievales y un sentido platónico de la trascendencia. Algo de eso hay, ciertamente. *La Cristiandad o Europa* de Novalis es un escrito programático que verá posteriormente sus frutos en la restauración, no por crítica menos reverente, de los valores caballerescos medievales, en las figuras por ejemplo de Sir Walter Scott. Tampoco la referencia al platonismo va desca-minada. Para Platón las cosas son meras copias del ideal en el que tienen su esencia y mismidad. Y no sería extraño a su pensamiento decir que son fragmentos, de sí mismas y de su verdadera realidad ideal. De hecho los románticos son idealistas en este sentido, porque entienden que cada cosa refleja precisamente la totalidad ²² de la que son fragmento. Cada cosa es una escisión de lo absoluto, y en esto consiste su idealidad, o como se expresa Novalis, su sentido moral. Y es también, por lo mismo, añoranza del origen, que late en el anhelo de cada cosa por ser sí misma. Un pájaro que no puede volar, el pez fuera del agua, un niño que no crece sano, la novia que llora al amado ausente, son en este sentido reflejos mínimos pero ciertos de una catástrofe cósmica, en la que sin embargo se muestra la plenitud y grandeza de la totalidad; o del Absoluto, como se expresa la coetánea filosofía idealista.

Y en la percepción de este drama universal consiste eso que los románticos llaman poesía. No es un simple tipo de discurso que renuncie a la veracidad descriptiva para ganar expresividad sentimental o belleza. Poesía es, por el contrario, esencialmente verdadera; pues es el lenguaje que revela el fundamento del mundo, justo al poner de relieve la escisión por la que todo es más, a saber, fragmento de sí mismo; y por la que toda verdadera descripción es —como lo expresa Marcuse— más una reivindicación que constatación positiva de hechos. De ahí el gusto romántico por lo limitado y doliente, también, como veía-

mos, por las ruinas y por lo brazos rotos de la Venus de Milo, que hacen de ella, precisamente, la mujer ideal.

Pero también aquí se muestra la tentación reaccionaria del pensamiento melancólico, que se regusta en la herida abierta, se instala en el lamento y en la condena de un mundo que desde una supuesta Edad de Oro viene sólo decayendo. Esto nos llevaría a interpretar el Romanticismo en las cercanías del conservadurismo platónico, para el que todo movimiento es desviación, de modo que la verdad está sólo en el origen perdido.

Tampoco estaría lejos de este planteamiento el intento de interpretar el Romanticismo desde el paradigma del Alma Bella, que fue por aquellos tiempos un lugar común de la crítica estética. Muchos han querido entender como crítica del Romanticismo la descalificación que hace Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* de esa figura, que resulta ser también «conciencia desdichada». Quiere ver en ella la voluntad que sublima en la belleza y el arte la incapacidad de realizar su ideal en la historia, precisamente por preservar su prístina e incontaminada idealidad. Es de ahí de donde viene la idea —que aparece por ejemplo en la crítica de Marx a los socialismos utópicos— de refugiarse de los lamentos en la utopía. Para Nietzsche, el Romanticismo sería en este sentido la morada trascendente de la voluntad fracasada y débil. Y la figura, otra vez, de la solterona ⁷³ victoriana que se consuela de su infecundidad con las pasiones leídas de, por ejemplo, *Cumbres borrascosas*, sería la imagen de este Romanticismo del fracaso.

Mas no hay nada más lejos de la intención romántica, que precisamente dibuja su propósito asumiendo el padrinazgo de la filosofía de Fichte. Para este pensador, la esencia de la realidad es el sujeto, pero no el que pasiva y científicamente contempla una realidad extraña que tuviese enfrente, sino aquel cuya existencia misma consiste en la transformación del mundo, a saber, desde la forma de la necesidad a la forma de la libertad. Ese sujeto es esfuerzo y trabajo, *streben*, con el fin de convertir el mundo en reflejo de su actividad libre. Hacer del mundo espejo de mi mismo, imagen de la libertad, es la infinita tarea que ese sujeto se impone.

Pues bien, dice ahora Novalis, que esa ardua tarea, y no el refugio en la consoladora abstracción, es lo propio de la poesía. Poeta es el que descubre en el mundo los fragmentos de lo abso-

luto, no para lamentar la ruptura sino para enfrentarse a la tarea de su recomposición. Esa fragmentariedad, el eco divino que aún suena en el mundo, es vocación, llamada a un infinito esfuerzo de redención, de *Versöhnung*, de reconciliación, como lo dirá Hegel. Lo absoluto, a saber, que el mundo puede y quiere ser paraíso y patria de la humanidad, es primero el descubrimiento y luego el trabajo del alma romántica. La misión revolucionaria del poeta, su carácter «comprometido», si usamos terminología de los años 50, tal y como la encarna por ejemplo Shelley o Lord Byron, no puede ser más evidente.

Revolucionario ha de ser el poeta, pero también ingeniero. Lo dice Celaya: «me siento un ingeniero del verso, / y un obrero, / que trabaja con otros a España, / a España en sus aceros». No está ya de moda esta retórica, pero en mis tiempos de estudiante, en los que aún quedaba un resto de romanticismo, estos versos, cantados por Paco Ibáñez, nos conmovían. Además, pocos saben que Novalis, el más grande poeta del Romanticismo, era ingeniero, de minas además. Y como Antonio Molina —¡recuerden aquello de «soy minero, / y templé mi corazón con pico y barrena»!— aun entiende el trabajo en el pozo como paradigma de esa labor trasformadora que consiste en liberar, también en el sentido de sacar a la luz, las riquezas escondidas y durmientes en el fondo de las cosas.

Y sin embargo, siguen acechando las malinterpretaciones. Porque este nuevo enfoque, nos lleva a nosotros postmodernos a hacer del Romanticismo el respaldo /²⁴ intelectual, la madre, del desarrollismo industrialista, que termina siendo explotador de la naturaleza. Ésta resulta mero material, que ha de ser dominado, como medio para la infinita expansión de una libertad abstracta; que no lo es de nadie y que necesariamente se convierte en tiranía racional, pues vacía de sentido propio, de valor absoluto, a la naturaleza. Esa naturaleza queda relegada al estatus ontológico de No-yo, y la tarea del sujeto es convertirla en medio de su infinita expansión. La revolución se hace stajanovista, y se miden sus logros por las toneladas de acero y los kilowatios producidos, sin considerar que de este modo, la naturaleza se convierte en residuo industrial y al final en desierto. La culpa de esta catástrofe —decimos, hasta convertirlo en tópico— estriba en los visionarios sueños románticos de una infinita exaltación de la

subjetividad. Sueños que terminan en pesadilla medioambiental.

Nos vale esta objeción ecologista para matizar en su rechazo el sentido de la conciencia romántica. Imponer sobre lo distinto la libertad como una fuerza extraña, es poder que esclaviza, y esa libertad se expande entonces como fuerza tiránica y expropiadora. Eso es precisamente lo que hace el industrialismo, liderado por el ingeniero que se exime de su paralela obligación de ser a la vez poeta. Pero las cosas pueden y tienen que ser de otra forma. La naturaleza no es para los románticos material inerte, sino proceso emergente de la libertad, vida incipiente que anhela la forma; y así fuerza dormida que busca en esa libertad el compañero que ayuda. Por eso tiene el sujeto que ser primero poeta, para descubrir en las cosas, no el alivio de las necesidades propias, sino su (de ellas) necesidad interior; el afán en que consisten y en el que quieren llegar a ser. Pero tiene que ser poeta sin dejar también de ser ingeniero. Porque esa fuerza latente en la naturaleza, lo original en ella, es fuerza débil, que requiere ayuda. Eso es lo que Heidegger llamará *die Sorge*, el cuidado, como tarea en la que la existencia hace y deja ser a las cosas lo que verdaderamente son. Y eso lo hace sólo el poeta que es a la vez trabajador.

Sí no nos gustan los ingenieros podemos hablar de jardineros. Una rosa es promesa de un fruto que sólo el cuidado hace dar a la naturaleza, fruto pues de la fecundidad natural y del trabajo y creatividad poéticos. Y sólo al final podemos decir con Juan Ramón: «no la toques ya más, que así es la rosa».

De los reproches que se le han hecho al Romanticismo, cercano a este del industrialismo explotador, está el de ser la madre de todos los fascismos y totalitarismos. /²⁵ Como vemos, ya en la multiplicidad de estas objeciones se pone de relieve el carácter multiforme de la conciencia romántica, que lo mismo se puede desviar hacia suspiros de frustrada solterona que hacia fanatismos asesinos a lo Che Guevara. Y en este sentido sí es cierto que, por lo mismo que está históricamente en el origen de la conciencia revolucionaria, el Romanticismo tiene que ver con sus consecuencias; allí donde lo absoluto, el fin que la historia preanuncia como paraíso final, se siente legitimado a imponerse contra todo lo que se le resiste.

Una variante de esta objeción es la que Popper plantea en *La miseria del historicismo*. Dice que todo aquel que entiende la historia como una continuidad dotada de sentido y que se justifica en algo así como un Juicio Final sólo en el cual las cosas son verdaderas, no puede resistir la tentación de anticipar dicho sentido, no sólo teóricamente, sino imponiéndolo, forzándolo, como aquello que «tiene que» llegar a ser. Y así es como el visionario romántico se convierte en *Führer*, caudillo, *conducator*, o cualquiera de los nombres de esos que asumen en nombre propio la responsabilidad de llevar la historia a su consumación final. Así el Romanticismo se expresó en una retórica de auroras y amaneceres, de heraldos y vanguardias, de «tiempos decisivos» y «luchas finales». Pero lo que empezó en boca de poetas como D'Annunzio, terminó en manos de gansters como Goering o Beria. A algunos, antes, el Romanticismo les daba grima por «cursi». Ahora —entre la solución científica de la guerra que fue Hiroshima y el anticipo de una definitiva eugenesia racial en Auschwitz— nos da, sencillamente terror. Los sueños de la razón —se cita una y otra vez a Schwedenborg— producen monstruos. ¿Es pues tan extraño que hayamos dejado de ser románticos?

Y sin embargo, el totalitarismo es la peor de las perversiones del Romanticismo; la definitiva desfiguración de su naturaleza. Pues, al contrario, la poesía, en la que se expresa la esencia del mundo, es ciertamente el lamento que sale de la herida en la que cada cosa consiste, como anhelo de una plenitud que está por venir. La historia está preñada de futuro, pero no in genere, en abstracto, o toda ella. Aquí la fragmentariedad es decisiva, y con ella la particularidad con la que *cada cosa* refleja lo absoluto. El individuo es el portador de los derechos del carácter. No es un accidente que pudiéramos superar, y menos algo así como una desfiguración que estorbe. Esa herida, esa escisión, a la vez que es imperfección, es el modo propio, característico, con que lo absoluto se refleja en cada cosa, desde lo que eso /²⁶ absoluto se espera; no como «la» solución final, sino como «mi» redención. Por eso, no arreglamos nada poniéndole brazos a la Venus de Milo, ni reconstruyendo el Partenón «como debería ser», tampoco haciendo el mundo «como Dios manda». Cada cosa tiene derecho a ser reflejo de Dios —como Frank Sinatra— «a su manera». «*Gott will götter*» —dice Novalis— «Dios quiere dioses». No creo que haya una frase que mejor resuma el Romanticismo,

pues no es sino la universal declaración del derecho que tienen todas las cosas a ser como son.

Podemos ahora volver a la contraposición inicial que habíamos visto entre el arte clásico y el romántico, o si queremos, de forma más general, entre el sentido clásico y romántico de la belleza. Lo clásico dice plenitud y perfección, la síntesis absoluta y lograda entre la libertad y la forma. Sólo así representa la obra lo absoluto.

Para el clasicismo, lo deforme, como en Esparta, sencillamente no tenía derecho a vivir. Eso sí, los cuerpos perfectos, al menos mientras durase su juventud, se exhibían como representación de lo divino. Por lo demás, está claro en qué sentido podemos decir, que el clasicismo es sencillamente irreplicable: después de ver el Doríforo de Policeto, el «canon», cualquier otro intento de representar la perfección humana, tiene necesariamente que ser fallido por innecesario. Y por supuesto, la Venus de Milo no merecería más que la atención de charlatanes, como cualquier ruina, que espera el bulldozer que la planche para construir algo nuevo que valga la pena. Es, pues, el clasicismo lo que impone a la realidad la exigencia, de ser perfecta, o de no ser en absoluto. Eso sí es dictadura de la forma. Y en efecto, debía ser muy triste ser feo en Grecia.

Por lo visto, Sócrates lo era. Y por eso salvó a Grecia de su propia arrogancia. Entiende, por ejemplo, que el saber fallido, el que sabe que no sabe, o lo que es lo mismo, la crítica, fundamentalmente «auto-», de sí, es lo que precisamente abre el camino de la verdad como aquello que se busca. Este principio lo generaliza su discípulo Platón, en una ontología en la que la imperfección y el defecto, que precisamente impiden divinizar la realidad que sólo es mala copia de sí misma, muestra en la pobreza la riqueza que falta. De esa unión de miseria e ingenio, como hijo de Poros y Penia, nació, cuenta Platón, el Eros, el amor por lo que todo consiste en ser más que sí mismo, y así en querer llegar a ser lo que verdaderamente es.

Eso que Platón llamaba Eros, es lo que los románticos van a llamar poesía. Y en ella consiste la esencia, tanto del arte como de la realidad representada. De esta forma el arte ²⁷ renuncia a la pretensión de expresar, y de modo perfecto, todas las cosas, y quiere más bien hacerse portavoz de su insuficiencia, mostrando, por así decir, eso perfecto por el revés de su propio lími-

te. ¿Qué es más bello, la imagen redonda y cumplida, pero fugaz y a la postre insulsa, de una adolescente, o el rostro arrugado y seco de una vieja, que refleja toda una existencia, incluso la historia misma? Así nos enseñó Machado a descubrir en el olmo viejo, carcomido y seco, la fuerza original de la naturaleza que brota, la esencia misma de la juventud. Eso es poesía: no la cursi exaltación de lo bonito y bien hecho, sino el descubrimiento de la belleza que se refleja de lejos en las cosas, también en lo feo, es más, muchas veces precisamente en lo feo, como recuerdo o anhelo, da lo mismo, de lo que fueron y a la postre serán. De momento, todos somos subnormales.

Por eso, la poesía es reivindicación: de la grandeza de lo pequeño, de la belleza de lo deforme, del derecho de lo vejado, de la salud de lo dañado. Es una visión de un mundo en el que nada sobra, y en el que todo es merecedor de respeto y cuidado, porque, a su manera, cada cosa es reflejo de lo absoluto. Y esto lo es el arte en un sentido dinámico, en el que precisamente el artista simpatiza —y eso es para él originalidad, y no la simple arrogancia bohemia— con el origen del mundo, con la fuerza que desde el fondo de cada cosa busca también expandirse, de lo deficiente a lo perfecto. Y entonces la esencia del arte es el amor, la buena voluntad, que es capacidad, no de imponer a las cosas formas extrañas, sino de, simpatizando con su daño, desde la compasión, liberarlas hacia lo mejor de sí mismas.

Que las cosas del mundo, y el mundo en su totalidad, están dramáticamente escindidas respecto de sí, supone que toda representación clásica, que pretende captarlo como plenitud dada, falsea más que revela su naturaleza. Y esto no sólo tiene relevancia en el orden de la crítica artística. De modo casi implícito, el Romanticismo supone una denuncia de la pretensión teórica, constatable tanto en las ciencias naturales como en la filosofía, o en eso que Hegel va a llamar *Enciclopedia de la ciencias filosóficas*, de representar suficientemente, o al menos de modo privilegiado, la naturaleza de las cosas. Esa pretensión somete metodológicamente la realidad al imperio del principio de identidad y de positividad empírica, dejando fuera de la posible objetivación conceptual precisamente ese carácter dramático de la existencia en el que las cosas son fragmentos dinámicos de sí mismas, tendencias; siempre más o menos de lo que de hecho son. La sistematización /28 positivo-conceptual de los saberes

epistémicos, repito, encubre y falsea, más que desvela, la realidad de las cosas, imponiendo con lo estándar un tiránico sentido de la normalidad. Y ocurre al final, como se expresa Adorno en una inversa paráfrasis de Hegel, que el sistema, la ciencia abso-luta que todo lo explica, representa la totalidad de lo falso.

Ya lo hemos dicho: la verdadera descripción consiste más en reivindicar lo que tiene que ser, que en constatar lo que de hecho es. Por eso el Romanticismo supuso, por un lado la sustitución de la filosofía de la naturaleza, contemplativa del curso de los astros; también la de la filosofía como pretensión de un sistema cerrado del universo, por una filosofía de la historia que era más bien praxis transformadora, con intención revolucionaria. Y así, el arte, entendido en las cercanías de la política, fue el que a lo largo del siglo XIX y hasta nuestros días, vino a ocupar la verdadera cátedra del magisterio humanista. La ciencia quedó relegada al servicio de la técnica, y a los filósofos se nos encomendó la también subsidiaria labor de, si acaso, interpretar lo que los artistas, verdadera vanguardia de la historia, iban realizando.

Esta sustitución de ciencia y filosofía por la creatividad artística, supone la expresa renuncia a un Gran Relato sistemático, epistémicamente cerrado, que explique todas las cosas. De alguna forma se trata de dejar hablar a las cosas mismas, en vez de empeñarnos en decir lo que son. Ahí Schopenhauer, Wagner, y Nietzsche tras ellos, reconocieron por ejemplo a la música más importancia que a la lógica a la hora de expresar la esencia del mundo.

De alguna forma, la Postmodernidad no es sino la constatación de ese destronamiento de la razón epistémica a favor de formas débiles de racionalidad. Y no es de extrañar que los autores postmodernos hayan contribuido a una reciente revaloración del movimiento romántico, contraponiéndolo a los grandes sistemas cerrados del idealismo alemán, como son los de Fichte, Schelling y Hegel. El gusto por la fragmentariedad, por el pensamiento aforístico y por un cierto minimalismo estético, que valora formas marginales, no estrictamente ilustradas, de interpretar la tradición humanista, han hecho que el pensamiento post-moderno se haya visto reflejado en los autores románticos hasta el punto de considerarlos antecesores suyos.

Las posibilidades que aquí se abren para una interpretación más flexible del pensamiento europeo del siglo XIX, son evidentes y enriquecedoras. Sin embargo quiero ^{/29} concluir estas reflexiones sobre la conciencia romántica, haciendo algunas salvedades que me parecen decisivas en este contexto. Es cierto que el pensamiento romántico propone una forma nueva de pensar, epistémicamente abierta y que incluso asume la idea de fractura lógica propia del pensamiento poético. Por aquí se incorpora al discurso lo que Marcuse, por ejemplo, llama bidimensionalidad o pensamiento negativo, más allá de la positividad propia de las descripciones científicas. Pero creo que malinterpretaríamos la esencia misma del impulso romántico, si quisiésemos ver en él un debilitamiento minimalista de la razón o la aceptación en cierta medida de algún tipo de límite escéptico. Esto creo que sí es propio del desencanto postmoderno. Pero el Romanticismo nunca renunció a ser «fantástico». Y si acepta las disfunciones lógicas, por ejemplo en la expresión metafórica o irónica, incluso caricaturesca, propias del lenguaje poético, no es para restringir, sino precisamente para potenciar, a saber, hasta el infinito, la capacidad expresiva de un multiforme lenguaje. ¡No renuncia a expresar lo inefable!

Con la metáfora, la ironía o la desfiguración, y en la medida en que se reflejan en esas figuras la misma escisión en que consiste el mundo, el Romanticismo quiere hacerse portavoz del mismo latir cósmico, y no sólo para expresar lo que es en un gran relato, sino para conectar con el genio redentor de las cosas y hacer al artista protagonista de la «historia más grande jamás contada». Schlegel habla incluso de reescribir las Escrituras. La única humildad que hay en ello está en que cada uno puede y debe hacerlo, a su manera; y en que luego todas en cierta medida valen, en la medida en que contribuyan, haciendo un mundo mejor, a la redención final que todos soñamos.

Vamos, pues, a concluir, dejándolo todo abierto. Porque esa historia universal —esta sería la gran enseñanza romántica— es a la postre la que entre todos escribimos mientras la hacemos, y termina así en la que cada uno empieza cada mañana. De este modo, es el final una pluralidad siempre renovada de infinitos principios: la recreación del mundo. Y así es como todos estamos llamados a ser poetas y genios. Eso es Romanticismo.

