

Texto crítico literario
Gabriela Teresa Ortega

Nombre del autor: Gabriela Teresa Ortega

Dirección: 1212 San Francisco de Yare, Edo.Miranda, Venezuela.

Correo electrónico: gabyteortega1998@gmail.com

Télf. +584126307003

Título y formación: Bachiller en Ciencias. Estudiante del noveno semestre de la Licenciatura en Letras.

Institución: Universidad Central de Venezuela.

Fecha de envío: 01 de junio de 2021.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0108-8732>

Romanticismo y melancolía

Romanticism and melancholy

RESUMEN

En el origen de la melancolía hay siempre una crisis y una ruptura; la melancolía es producto de la conciencia de una unidad perdida. Por ello, la melancolía parte de una concepción y vivencia de las cosas esencialmente romántica (la idea de un Absoluto), aun cuando sea posible evidenciarla en otras épocas de la historia. Durante el Romanticismo artístico, la melancolía se convirtió, por tanto, en uno de los temas más recurrentes y en la sensibilidad dominante que permeó gran parte de las obras de este período. Keats, Wordsworth y Novalis son algunos de los poetas en cuyas obras mejor vemos reflejada esta melancolía. Estos autores son, así, esencialmente románticos, tanto por su sensibilidad melancólica y sus vivencias de pérdida y nostalgia como por los recursos (el arte, la entrega mística, el amor) con los que creyeron poder superar su estado melancólico.

PALABRAS CLAVE: Melancolía, Romanticismo, Unidad, Pérdida, Ruptura

ABSTRACT

At the origine of melancholy there is always a crisis and a rupture; melancholy is the product of the consciousness of a lost unit. For this reason, melancholy starts from an essentially romantic conception and experience of things (the idea of an Absolute), even if it is possible to show it in other periods of history. During artistic Romanticism, melancholy became, therefore, one of the most recurring themes and the dominant sensibility that permeated much of the works of this period. Keats, Wordsworth and Novalis are some of the poets in whose works we see this melancholy best reflected. These authors are thus essentially romantic, both for their melancholic sensibility and their experiences of loss and nostalgia and for the resources (art, mystical dedication, love) with which they believed they could overcome their melancholic state.

KEY WORDS: Melancholy, Romanticism, Unit, Lost, Rupture



Imagen 1. El ajenjo, de Edgar Degas. (1875-1876). Musée d'Orsay, París. Imagen encontrada en: <https://search.creativecommons.org/photos/4c0a18e1-d49d-40ec-ae52-78fb0d60364b>

Cuando en el «Prefacio» a *Cromwell* Víctor Hugo (2003) clasifica la historia de la humanidad y del arte en tres períodos sostiene que la melancolía es un «sentimiento nuevo, desconocido a los antiguos» y característico de los tiempos modernos. (2003: 6) Para Hugo, tal disposición de ánimo era consecuencia de la compasión por el otro que el cristianismo hizo nacer; estando *abierto* al dolor del semejante el hombre se «replegaba» en sí mismo con ánimo reflexivo, melancólico (*ibidem*). Contrariamente a esto, se podría creer, no obstante, que la melancolía moderna, más que ver su fuente en el origen del cristianismo, tuvo su causa en la crisis de aquel. Esto es, al menos, lo que se desprende de los estudios en torno al movimiento barroco en Europa y que Hugo parece pasar por alto: acontecimientos como la «pérdida de la unidad de la Iglesia» que resalta Werner Weisbach (Oliveros, 2005: 6) y el *Sacco* de Roma de 1527 desencadenaron, según expone Alejandro Oliveros en *La mirada del desengaño*, una profunda crisis de fe y una ansiedad espiritual que generaron ese sentir melancólico tan particular del hombre del XVI.

Si la melancolía parece ser, entonces, el sentimiento barroco por excelencia surgido de situaciones particulares, ¿cómo explicar su presencia en la literatura de la época romántica? ¿A qué se debe la presencia de esa conciencia dolorosa y esa «insatisfacción profunda» (2005: 2) que Oliveros atribuía al Barroco, en versos de, por ejemplo, William Wordsworth: «¿Dónde están ahora, la gloria y/ los sueños?» (2012: 55)? ¿Se trata solamente de simple influencia? Este trabajo, a partir del comentario de algunas producciones de Keats, Wordsworth y Novalis, intentará postular una posible respuesta al argumentar que la melancolía tal como se evidencia en los poemas a comentar es un rasgo romántico en tanto parte de una concepción de las cosas esencialmente romántica (aun cuando sea posible rastrearlo en otras épocas de la historia)¹. Además, se buscará seguir el rastro a lo que de romántico podría haber en la concepción de los objetos cuya pérdida generan melancolía, así como los diversos recursos que esta tendencia ofreció a estos poetas como forma de liberarse del malestar existencial.



Imagen 2. La ciruela, de Edouard Manet (1877). National Gallery of Art, Washington D. Encontrada en: <https://search.creativecommons.org/photos/6b45cf88-f957-4bb0-8304-9c50c1e59969>

¹ Debe recordarse la aclaratoria que hace el ensayista Safranski respecto a que existe lo romántico como un sentir y, por otro lado, un Romanticismo como época.

El poeta inglés John Keats empieza su famosa oda «Al ruiseñor» (2005) con un lamento; a medida que avanza el poema, la melancolía y el desasosiego, en tanto se incrementan las referencias a una evasión aparentemente deseada, parecen hacerse aun más patentes: «que yo pueda beber y dejar el mundo sin verlo,/y contigo desaparecer en el bosque indistinto (...) Desvanecerme lejos, disolverme y casi olvidar/ lo que tú entre las hojas nunca conociste». (2005: 49) Al agobiante y doloroso mundo donde se conoce «el cansancio, la fiebre y la impaciencia (...) donde pensar no es sino estar lleno de pesares y desesperanzas» (*ibidem*), se contraponen el mundo natural del ruiseñor, espacio idílico ajeno a los pesares en el cual el ave canta feliz y al que se desea marchar. Esto con frecuencia ha llevado a pensar que el ruiseñor al que escribió Keats simboliza el mundo de la naturaleza puesto que remite a un mundo a todas luces superior y más ameno para el poeta que aquel «donde los hombres se sientan escuchándose gemir». (*ibidem*)

Hay razones para creer que este mundo terrenal ya suficientemente doloroso de por sí era aún más hostil a estos románticos en tanto se agudizaba el espíritu moderno que cultivaba de forma acrecentada la industrialización, el utilitarismo y el racionalismo, cánceres que apartaban la sensibilidad y que, como decía Isaiah Berlin en *Las raíces del romanticismo* (1999), con tantas fórmulas, reglas y explicaciones eliminaban de la vida el misterio y «lo maravilloso» que tan atractivo hacia el mundo para los románticos² (1999: 52). No otra cosa que descontento y melancolía por un mundo enteramente diferente al moderno, mucho más bello y cautivador, anterior a la «caída» que para los románticos representó la Revolución Industrial, es lo que expresan los versos de Keats ya vistos. Una lectura parecida podría hacerse de la parte 5 de los *Himnos a la Noche* de Novalis (1984): allí, tras describir el mundo primitivo que era siempre como una «fiesta de los hijos del cielo y de los moradores de la tierra» (1984: 13), tras relatar la dicha de una vida que pasaba «como una primavera», la voz poética refiere cómo una presencia - «pensamiento», dice Novalis- que fácilmente puede entenderse como el *logos* moderno

² Cabe destacar, sin embargo, que esta idea del mundo como misterio causó en algunos románticos la angustia de, como expresó Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y del arte* (1998), «estar perdido y abandonado en esa realidad» inabarcable. (1998: 129) Isaiah Berlin también aludía a esto y decía que frente a esa infinitud que para los románticos tenía el mundo, existió igualmente la salida de ver a ese todo como algo tan hostil como el mundo racionalizado y obsesivamente organizado (1999: 88); cierta nostalgia, paranoia y angustia surgía de esos románticos que, como *El caminante sobre el mar de nubes* o el *Monje junto al mar* que pinta C.D.Friedrich, se saben solo unos puntos ínfimos frente a lo inmenso y lo aplastante, se sienten, como Schopenhauer, «una pequeña barca sin rumbo» en ese «vasto océano insondable (...) sobre el cual flotamos». (Berlin, 1999: 79)

o como toda la vida moderna a la que ya los poetas ingleses aludían, marchitó «el jardín de delicias» de la fantasía. (*ibidem*)

Si frente a este caos del orden para Keats el estado ideal parecía ser aquel posibilitado fugazmente por los dones de la naturaleza, para un poeta como Wordsworth no sería demasiado diferente. En «Oda: insinuaciones de inmortalidad en los recuerdos de temprana infancia» (2012), el sujeto lírico se pasea por el recuerdo del éxtasis que la naturaleza le hacía sentir -«el prado,/ el huerto y los arroyos (...) me parecían/ ataviados de luz celestial,/ con la gloria y la frescura de un/ sueño» (2012: 54)- y refiere cómo, a pesar de seguir rodeado de la misma naturaleza hermosa e idílica, ya no se siente igual y constantemente se ve asaltado por pensamientos melancólicos, por la angustia de que «vaya a donde vaya (...) las cosas que solía ver ya no soy/ capaz de verlas». (*ibidem*) Si en el poema de Keats se tiene la sensación de que la melancolía proviene de lo efímero del contacto sagrado con lo natural, en este poema de Wordsworth la comunión divina se presenta como algo que sí logró ser constante, pero que ya se ha perdido por completo; y es que, como han establecido muchos estudiosos, el propio poeta experimentó en su infancia estados celestiales y orgiásticos que su fusión con la naturaleza le proporcionaba. Es por ello que la naturaleza del poema, no fortuitamente, evoca también el mundo de la niñez de Wordsworth; por eso la melancolía de su pérdida remite al mismo tiempo a la desaparición de la infancia, de esa etapa de su vida (y de toda vida) en la que -así lo plantea el autor en el poema- reina la clarividencia: por estar más cerca de ese período anterior y elevado en el que se estaba con Dios -y del cual el nacimiento es su fin- el niño ve cosas que los otros no pueden.

Aunque para algunos psicoanalistas la melancolía es *no saber*, no hay duda de que, como se verá, para estos románticos era todo lo contrario³. En este sentido, la explicación que los estudiosos del Barroco ofrecen a la melancolía de aquel período como los postulados de Víctor Hugo acaso puedan ser reinterpretados de manera que arrojen luces sobre la melancolía romántica. Y es que si el descontento barroco se instaló a partir de saber desestabilizada la unidad religiosa y la fe, ¿por qué no pensar que, en cierto

³Harold Bloom, en su libro *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés* (1974), decía que por ejemplo «para Keats la verdadera melancolía implica una repentina expansión de la conciencia (...) conciencia de mutabilidad y muerte» (1974: 469-472). El crítico apunta lúcidamente que en oda «Al ruiseñor» a medida que se mitigan los elementos entumecedores mencionados -del veneno se pasa al narcótico y de allí al vino-, la vuelta a la conciencia es más evidente y, con ello, el dolor que emana del poema es más desgarrador (1974: 463), tal vez hasta el punto de reemplazarse el deseo de olvido por uno de muerte: «durante muchísimo tiempo/ he estado medio enamorado de la sosegante muerte (...) Ahora más que nunca parece magnífico morir (...) Aún seguirás cantando, pero oídos tengo en vano» (2005: 50). Según lo plantea Bloom, se desea morir «porque [se] ha alcanzado la cumbre de la experiencia viva, y cualquier descenso desde este estado a la pobreza de la conciencia ordinaria parece una muerte-en-vida». (1974: 467)

sentido, es también la *conciencia de una suerte de ruptura* lo que hace a los románticos profundamente melancólicos? Tal vez fuese el propio Víctor Hugo el que esbozara casi sin querer la respuesta al plantear en su «Prefacio» que el inicio del «drama moderno» está en la *enseñanza* cristiana de que «existen dos vidas, una pasajera y otra inmortal». (2003: 5) Se podría inferir, por tanto, que así como la melancolía existencial y universal tiene su origen en esa «fragmentación» que, según Hugo, separó profundamente «el espíritu de la materia, estableciendo un abismo entre el alma y el cuerpo y otro abismo entre el hombre y Dios» (2003: 6) y que trajo consigo una profunda nostalgia de armonía, y así como la melancolía concreta del período barroco surgió de la conciencia de una ruptura, es la insistente *conciencia de pérdida y muerte* de un estado supremo lo que, como se ha visto, causa la melancolía en estos poemas.

Remontándose la causa primera tan atrás (posible interpretación de lo que dice Hugo), podría suponerse entonces que una de las razones de que en la literatura romántica, más que en otras, se perciba una presencia tan marcada de la melancolía está, por una parte, en el hecho de que en tal período, debido al conocido desborde emocional, ese sentimiento acaso encontrara su mayor expresión. No obstante, las evidencias exploradas permiten formular también la hipótesis de que la melancolía de algunas de estas obras respondió quizás fundamentalmente a la centralidad que en la cosmovisión romántica tenía la noción de *unidad y armonía*⁴. ¿Los autores sobre los que gira este ensayo acaso no tenían, como se seguirá viendo, profunda fe en algún tipo de unidad? ¿No es perceptible en sus poemas la idea romántica de «alma universal» sintetizada por Albert Béguin (1981), la certeza de que «cada individuo solo vive en proporción a su proximidad al Todo» (1981: 98)?⁵ También Isaiah Berlin apuntaba que los románticos -con escasas excepciones- creyeron y apostaron por una «unidad con el gran <yo> de la existencia» y una «armonía con el orden natural» (1999: 21); ver rota esa preciada «unidad» -concebida en diversas formas-, no poder tocar ese *absoluto* anhelado es lo que los sume en la melancolía y la nostalgia. ¿Y no decía Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía* (1997) que desde un enfoque psicoanalítico estos estados de abatimiento partían de la «pérdida del objeto» (1997: 14)? Así pues, tal vez no se trate de que la me-

⁴ No debe confundirse, no obstante, esta añoranza de la «unidad» con la idea antirromántica de que el universo tenía una única estructura. Para los románticos, según Isaiah Berlin, la realidad no era una unicidad fácilmente *decodificable*, sino que, por el contrario, el universo es infinito y fragmentario y no puede contenerse ni organizarse como la lógica moderna hace creer. (1999: 85-88)

⁵ Dice Béguin que para «filósofos de la naturaleza» como Baader, «no solo la historia de las especies animales y de la naturaleza entera, sino también la historia de la humanidad en su conjunto y la vida de cada uno de nosotros tendría su explicación dentro de este mito: en cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura.» (1981: 99)

lancolía haya tenido su origen en la modernidad, específicamente en el Romanticismo, como expone Hugo, sino que, de hecho, la melancolía es un sentimiento fundamentalmente romántico (aun cuando surja en momentos previos y posteriores, en ámbitos colectivos o individuales), debido a que se origina a partir de esta romántica añoranza por una unidad anhelada.

En *El arte de amar* Erich Fromm ya refería esta «desolación» que se genera en el hombre tras la conciencia de su «separatidad» original, tras saberse arrancado de la naturaleza, de ese «paraíso» del que ha sido expulsado (? : 6). Aunque Fromm en su ensayo explica metafísicamente la angustia original del hombre, tales consideraciones, proyectadas a las obras y en ocasiones a las personas de los poetas, tienen, como se ve, una fidelidad sorprendente. Reflexionando sobre estos asuntos, tanto Fromm como Bégúin plantean la posibilidad de que el hombre pueda superar este estado de pérdida -que siguiendo a Kristeva relaciono con la melancolía- «encontrando una nueva armonía humana en el reemplazo de la pre-humana que está irremediabilmente perdida». (Fromm,, ? : 6) Fromm y Bégúin hablan, entre otras cosas, de la posibilidad que a este respecto brindan ciertas experiencias espirituales. No resulta extraño, por tanto, que Novalis ante esa suerte de «muerte» que era señalada párrafos atrás y que según el poeta alejó al hombre de la felicidad primitiva y acabó con los tiempos en que se estaba cerca de la divinidad -«el hombre conocía/ el rostro y la mano de su padre» (1984: 19)-, cantara a esa Noche que es lo contrario a una Luz (a una racionalidad y a una vida) que se considera insuficiente. La Noche es al mismo tiempo el sueño, la imaginación, algunos «estados de conciencia disminuida» (Bégúin, 1981: 17) que para los románticos eran reveladores de una vida más rica: «más celestes que aquellas centelleantes estrellas nos parecen los ojos infinitos que abrió la Noche en nosotros», dice. (1984: 8) Lo nocturno, así, es revelador pero a la vez mantiene un misterio eterno que no se agota y que la hace aún más sagrada para el poeta: «pero quedaba el misterio de la Noche eterna,/ el grave signo de un poder lejano». (1984: 14) En este sentido, cobra pertinencia la aseveración de C.M. Bowra (1972) sobre cómo ese otro mundo añorado por los románticos mantenía un «misterio oculto que latía en el fondo de las cosas visibles y que debía mantener su enigma para hechizar a los poetas». (1972: 301)

Así como ciertos estados de irracionalidad sintetizados por la imagen de la Noche, la poesía para Bégúin también podría ser una de esas alternativas, de esas formas de regreso (1981: 98); Fromm dirá lo mismo puesto que para él la «actividad creadora», entendida como un estado orgiástico, posibilita una fusión entre el material trabajado y

el artista a través de la cual este puede unirse a la vez con el mundo exterior que sintetiza la materia moldeada (? : 10). Pero, ¿esta es la única explicación posible a la idea del arte como forma de superar la «separatidad»? Hay razones suficientes para pensar que si los románticos vieron en el arte una manera de afrontar la melancolía no fue solo por la hipótesis que sostiene Fromm, ni aun por el hecho de que la expresión artística les permitiera dar salida a esa emoción⁶, sino acaso también debido a que la creación artística, por desarrollarse mediante la *imaginación*, los conectaba, según Bowra, con un *absoluto*, una «verdad», un «más allá», un mundo espiritual que era para estos poetas románticos más real que el mundo físico (1982: 20) y del cual el hombre se ve separado desde su nacimiento, acontecimiento que según Wordsworth «no es sino un sueño y un olvido». (2012: 55)⁷ Y es que la imaginación -base de la teoría poética de los románticos ingleses, según lo expone Bowra- era, por tanto, una fuerza capaz de transformar el mundo visible y de revelar «cosas para las que la inteligencia ordinaria es ciega» (1972:19), por lo que no es de extrañar que Wordsworth llame al poeta (y acaso indirectamente también al infante que inocentemente se deja transportar por su imaginación)⁸ un «filósofo» que contra todo pronóstico conserva ese «ojo entre los ciegos» y lee «la profundidad eterna». (2012: 57)

Teniendo en cuenta estas ideas, resultan doblemente significativas la melancolía y la nostalgia que deja traslucir la «Oda: insinuaciones...» si se considera algo que Bowra sugiere: esta oda, al mismo tiempo que remite a la nostalgia del poeta por el recuerdo de su comunión divina con la naturaleza, muy probablemente haga referencia también a su pérdida de inspiración y a su abandono tras constatar como desaparecidas las visiones que la naturaleza le proporcionaba para componer esos poemas que lo acercaban al absoluto anhelado (1972: 93): «las cosas que solía ver ya no soy capaz de verlas», exclama el poeta. (2012: 54) Si el arte fue para los románticos una suerte de aliento puesto que «va más allá de las emociones, hacia algo impersonal y absoluto» (Bowra,

⁶ Y Julia Kristeva, por ejemplo, opina que «nombrar» el duelo es una forma de sobrepasarlo, de trascender el dolor, de sublimar lo perdido, incluso de escapar así de la «pulsión de muerte» que provoca la melancolía? (1997: 85-87)

⁷ Así, de acuerdo con Safranski, para los románticos el arte como «continuación de la religión con medios estéticos» (2012: 15) posibilitaba la unidad con Dios en el aquí y el ahora sin necesidad de esperar la muerte. (2012: 129) Según el autor, también Nietzsche manifestaba esta opinión cuando hablaba del «consuelo metafísico del arte»: «[el] consuelo religioso no se da. Solo se da el estético (...) [el hombre] tiene que poder olvidar esta «angustia terrible» mediante la experiencia de que «le puede salir al encuentro algo sagrado en el más pequeño instante (...) el instante estético». (2012: 261)

⁸ La analogía entre el poeta y el niño se hace patente a lo largo de las últimas estrofas: ambos tienen una disposición a maravillarse fuera de lo común y se distraen con «lo que ha hecho por su propia mano». (2012: 56)

1972: 185), ¿qué queda cuándo falla también esa «nueva armonía humana» de la que hablaba Fromm?

Bowra dice en su libro que si en algo se diferenci6 la crisis po6tica de Wordsworth a la sufrida por su amigo Coleridge fue en el hecho de que el primero s3 consigui6 hallar una suerte de consuelo a la desolaci6n. (1972: 89) Algunos versos de «Oda: inmortalidad...» hacen pensar que si bien el poeta sent3a haber perdido la *revelaci6n po6tica* y creativa de la naturaleza, esta no hab3a perdido su belleza de siempre y tal realidad pod3a ser todav3a un b3lsamo para el esp3ritu; as3 lo reflejan los versos en los cuales el sujeto l3rico, rechazando su inclinaci6n a una aflicci6n un tanto ego3sta, se reh3sa a permanecer ajeno a la dicha de alrededor: «T3, hijo de la alegr3a (...) ¡d3jame escuchar tus gritos, tu felicidad, ni6o pastor! (...) Si yo estuviera hosco mientras la tierra engalana esta dulce ma6ana de mayo». (2012: 55)⁹

Pero no estar3a de m3s volver al ruise6or de Keats para ver su caso particular. Tanto como s3ntesis de la naturaleza, el ruise6or en el poema parece ser al mismo tiempo s3mbolo de esa poes3a que conecta con lo sagrado, de ese arte y esa belleza susceptibles a dejar de ser percibidos por alguien -«Tu eleg3aco himno se desvanece» (2005: 51)-. Por ello, m3s all3 de la interpretaci6n que se quiera dar a la figura del ruise6or, el hecho es que Keats con ella retrata *algo* perteneciente a una dimensi6n que est3 *m3s all3* y que est3 irremediablemente perdido, algo inevitablemente a6orado con lo cual solo es posible establecer un contacto ef3mero, una comunicaci6n moment3nea, puesto que ni el canto po6tico del ruise6or ni el 3xtasis que produce la naturaleza -zumo sagrado y vino que sabe «a Flora y a campo verde» (2005: 48)- pueden resistir a la inevitable muerte. As3 pues, tal como Wordsworth, Keats encontr6 un inconveniente en ese arte que, en palabras de Bowra, era para 3l su «aliento» y su «solaz» (1972: 158); la misma posibilidad que vio Keats era transitoria y ef3mera como muy bien lo expres6 Harold Bloom: «el Para3so se perdi6 y el Para3so de la fantas3a del poeta tiene una naturaleza ambigua y fr3gil». (1974: 458)

⁹As3 como la naturaleza y su recuerdo a3n pueden ser reparadores del dolor, tambi6n en el *recuerdo* de la infancia perdida Wordsworth desdoblado en sujeto l3rico encontr6 otra cosa adem3s de melancol3a: «Pensar en nuestros a6os pasados/ despierta en m3/una bendici6n perpetua», pues «aunque nada pueda devolver la/ hora/del esplendor en la hierba, de la/gloria entre las flores;/ no lloraremos, sino que/ encontraremos/fuerza en lo que queda atr3s» (2012: 59). De la reminiscencia de la ni6ez y de la conciencia adulta del poder gozado y perdido en la infancia y en el auge po6tico, Wordsworth logra extraer un nuevo sentido a la existencia.

Sobre este asunto Keats sustenta toda su oda «A la melancolía». Si la Belleza y la melancolía viven juntas -como Keats sintetiza¹⁰- es porque no hay melancolía si no hubo deleite antes, porque para la voz poética es doloroso saber que la Belleza (junto con el júbilo y el deleite que la acompañan) es siempre efímera y transitoria¹¹: cuando el júbilo conocido empieza a marcharse -«Ella vive (...) con el júbilo, cuya mano siempre tiene en los labios/ diciendo adiós» (2005: 56)-, la melancolía está allí cerca para tomar su lugar. Si bien es cierto que, como dice Harold Bloom, para Keats «la alegría no puede estar presente sin simultáneamente obligar a un *adieu*» ya que «la *enérgica* lengua no sorbe simplemente el jugo de la uva; *revienta* la uva de la Alegría, con la inevitable doble consecuencia de saborear el poder y la tristeza del poder»¹² (1974: 473), a pesar de esto es posible leer entre líneas otra dirección de la relación que propone Keats de lo bello y lo triste, de la melancolía y el deleite: aunque la misma noción de «bello» es causa de melancolía (pues «tiene que morir»), la belleza es a la vez un recurso y una superación ya que es un ideal sublimado tan fuerte que es capaz de, en palabras de Kristeva, «sustituir todos los valores psíquicos perecederos». (1997: 86)

Así, podría decirse que Keats consiguió un consuelo, paradójicamente, en el carácter efímero de la Belleza (representada por el arte o por la naturaleza), puesto que si (como parafraseaba Bloom) «solo la Belleza que *debe* morir es belleza» (1974: 473), la evanescencia que constata el poeta acaso sea una muestra, aparte del éxtasis conocido, de que se ha contactado con algo superior aunque sea momentáneamente. El estrecho vínculo entre melancolía y placer de repente en Keats toma otro cariz para dar cuenta de cierta felicidad que puede encontrarse en la melancolía; así, en palabras de Kristeva, tiene lugar una «erotización del sufrimiento» que actúa como una suerte de protección contra la pulsión de muerte. (1997: 23) Vale la pena, por ende, trasladar una interrogante de esta autora: «Lo bello, ¿puede ser triste? ¿La belleza está ligada a lo perecedero y, por ende, al duelo? ¿O acaso el objeto bello es el que regresa incansablemente después

¹⁰«Ella [la melancolía] vive con la belleza, belleza que tiene que morir (...) Ay, en el mismo templo del deleite/ la velada melancolía tiene su santuario solemne» (2005: 56)

¹¹Por eso, son elocuentes los términos que en oda «A la melancolía» el sujeto poético usa al recomendar que «cuando el ataque de melancolía caiga/ de súbito desde el cielo como una nube lloriqueante (...) entonces sacia tu dolor en una rosa mañanera,/ o en el arcoiris de la ola salada y arenosa». (2005: 55) El término «saciar» muestra su rica ambivalencia: a la vez que refiere una *calma*, un *paliativo* a la melancolía, alude al mismo tiempo a cómo algo (una belleza, un goce y un deleite) que aunque no es triste en sí mismo, por su transitoriedad (no es casual que los elementos naturales que nombre el poeta sean tan efímeros) puede al mismo tiempo *alimentar*, *nutrir* el dolor (tal como la «nube lloriqueante» nutre a las flores).

¹²Bloom hace referencia a los versos de la última estrofa de la oda «A la melancolía»: «Aunque nadie lo haya visto [el santuario de la melancolía], salvo aquel cuya lengua ardiente/ haga estallar la uva del júbilo contra su frío paladar». (2005: 56)

de las destrucciones y las guerras para dar fe de que existe una supervivencia a la muerte, que la inmortalidad es posible?» (1997: 86) Como lo intuyó Kristeva, esta inmortalidad que también para Keats viene paradójicamente anunciada de forma indirecta en el mismo carácter efímero de la «voz» que anhela -«la voz que oigo esta noche efímera, la oyeron/ en días antiguos emperador y rústico» (2005: 51), dice en su oda «Al ruiseñor»-, esa voz del arte (del ruiseñor y de la urna) sobrevive al tiempo y no desaparece del mundo: «¡Tú no has nacido para morir, pájaro inmortal!». (*ibidem*)¹³

Aunque no tenga las mismas causas, se puede inferir que una angustia similar a la que expresaban estos poetas ingleses fue la que asoló el alma de Novalis al ver muerta a su amada Sophie. Si la unión «interpersonal» del amor es según Fromm otra de esas formas posibles (de hecho, la más perfecta) de superar los sentimientos agobiantes de la «separatidad» original, ¿cómo pudo haber respondido Novalis ante aquel hecho trágico? La «salida» que Novalis encontró a la melancolía y al dolor tras la muerte de su amada es aun más curiosa puesto que se empalma de forma perfecta con su ya vista respuesta al imperio de la Luz -una luz que no rechaza del todo- y porque también ilustra la importancia que el Romanticismo dio a lo que está más allá de la razón (lo irracional) y que ya se esbozaba en las concepciones de Wordsworth y Keats respecto al poder de la naturaleza y del arte.

En Novalis, la melancolía por la pérdida de Sophie impregna las primeras páginas de sus *Himnos a la noche*: solo por inercia el «cansado» continúa viviendo en un mundo de Luz que ya «no es capaz de sacarme del musgoso monumento del recuerdo». (1984: 11) ¿A qué recuerdo alude la voz lírica? Sin excluir la obvia referencia al recuerdo de la vida feliz compartida con su amada, Novalis por medio del sujeto lírico acaso expresara también una experiencia un tanto mística que tuvo ante la tumba de su amor y que le permitió conocer el éxtasis aun después de su muerte. Sin esos contactos del amor y de lo maravilloso tras los cuales la vida parece perder todo su sentido, la voz poética filosofa melancólicamente¹⁴:

Jamás en este mundo temporal
se calmará la sed que nos abrasa (...)
¿Qué es lo que nos retiene aún aquí?
Los amados descansan hace tiempo.
En su tumba termina nuestra vida;
miedo y dolor invaden nuestra alma.

¹³La misma se encuentra en la oda «A una urna griega»: el ánfora es solo una «hija adoptiva» del tiempo (lo que para Bloom significa que el arte es inmortal).

¹⁴Al fin y al cabo la melancolía y el filosofar son indisociables, como muy bien apuntaba Julia Kristeva. (1997: 10)

Ya no tenemos nada que buscar -
 Harto está el corazón- vacío el mundo. (1984: 20)
 De acuerdo con lo que expone Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía*, para Sigmund Freud la melancolía está vinculada a una «pulsión de muerte» con la que se busca regresar a lo inorgánico. (1997: 20) Si esta noción básica se extiende y se traslada a los *Himnos a la noche*, se evidencia que, siendo el estado anhelado no el inorgánico sino el de comunión amorosa y divina con Sophie, la muerte del cuerpo actuaría también para Novalis como una posibilidad, como la armonía sustituta de Fromm, puesto que «llama a bodas» (1984: 17), puesto que significa el encuentro de los amantes en el más allá. Esto permite constatar que tal como Bégúin sostenía en *El alma romántica y el sueño*, la atracción que sobre Novalis ejercía la muerte no era simple deseo de evadir el dolor, sino un anhelo de una suerte de «suicidio espiritual» (1981: 249) que más que alejarlo de la vida lo devolvería a ella «por su voluntad misma de abandonarla» (1981: 267), una voluntad que manifestaba una fe (casi) religiosa, similar a la que para Novalis hizo que «miles de hombres» siguieran con confianza los pasos de Jesús y vieran una «promesa henchida en lo amenazador [la muerte]» (Safranski, 2012: 112): «la fe y la añoranza les llevaron confiados tras ti -contigo y la Virgen celeste caminan por el reino del Amor- (...) Nadie que crea y ame/ llorará ante una tumba (...) Con tal consuelo avanza/ la vida hacia lo eterno». (1984: 17-18)

Por todo lo abordado, no parece fortuito que la muerte en el poema sea equiparada a la Noche: así como puede esperarse de *lo nocturno* el añorado misterio, lo irracional y la «Fantasía» -simbolizados en las antiguas divinidades que han sido cubiertos con «el velo de la Noche» desde que llegó el «Mal» del «árido número y la exacta medida» (1984: 14)-, así también la Noche, al simbolizar la muerte, puede ser una solución a la «separatidad» ya que asegura la vida eterna, la verdadera vida que prometen el encuentro con la amada y con Jesús -«Bajemos a encontrar la dulce Amada/ a Jesús, el Amado, descendamos» (1984: 20)-. La muerte, así, es «el verdadero nacimiento a un estado divino» (Bégúin, 1981: 245), a «una vida incrementada». (Safranski, 2012: 108) No hay duda, pues, de que esta fe en la irracionalidad, en la muerte, la belleza, el arte, la imaginación, la poesía y sus afines demuestran aún más contundentemente la presencia de *lo romántico* en estos poetas, una presencia que, como se ha visto, ya era posible evidenciar en el hecho señalado de que la melancolía que encontró con los románticos tan notoria expresión tuviese su causa en algunos eventos antirrománticos -como por ejemplo el imperio de los ideales racionales- y acaso poseyera su explicación última en

esa noción de *unidad total* a la que con entusiasmo se entregaban los ensueños de buena parte de los exponentes del Romanticismo.

Bibliografía citada

- Béguin, Albert. (1981). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlin, Isaiah. (1999). *Las raíces del romanticismo*. Edición digital de Henry Hardy.
- Bloom, Harold. (1974). «John Keats», *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*. Barral Editores, pp.405-424.
- Bowra, Cecil. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Fromm, Erich. (?). *El arte de amar*. [Edición digital].
- Hauser, Arnold. (1998). «Rococó, Clasicismo y Romanticismo», *Historia social de la literatura y del arte 2*. Madrid: Editorial Debate, pp.9-178.
- Hugo, Víctor. (2003). «Prefacio», *Cromwell*. Edición digital de Biblioteca Virtual Universal, pp.2-31.
- Keats, John. (2005). «Al ruiseñor», «A una urna griega», «A la melancolía», *Sonetos, odas y otros poemas*. Madrid: Visor Libros, pp.48,51; pp.52-54; pp.55-56.
- Kristeva, Julia. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Novalis. (1984). «Himnos a la noche». *Himnos a la Noche. Enrique de Ofterdingen*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, pp.7-20.
- Oliveros, Alejandro (2005). «Sobre El Barroco», *La mirada del desengaño*. Disponible en: <http://barrocoeuropo.blogspot.com/2013/12/tres-primeros-capitulos-de-la-mirada.html>, consultado el 12 de julio de 2019.
- Safranski, Rudriger. (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Wordsworth, William. (2012). «Oda: insinuaciones de inmortalidad en los recuerdos de temprana infancia». *La abadía de Tintern y otros poemas*. [Edición digital de Lectulandia], pp.55-75.