

la actitud de curiosidad y de extrañeza que pudo producir el mundo y la civilización indígena en los colonos peninsulares. Tanto las notas introductorias a cada poeta, como la bibliografía y las notas a pie de página, son tremendamente prácticas para cualquier profesor que quiera dar un curso panorámico de la poesía hispanoamericana colonial.

Dionisio Cañas

El dolor y el gozo de la autocreación

En este trabajo de Rafael Argullol* se configura una visión de lo romántico como una poética esencialmente heroico-trágica en la cual confluyen la exaltación de una subjetividad titánica y la crítica desolada del rumbo adquirido por la civilización occidental.

El autor aventura la hipótesis de que el alma trágica es siempre la dialéctica entre el anhelo de lo divino y la desgarrada percepción de la imposibilidad, entre la búsqueda de lo universal y el sentido de lo fragmentado, entre el Héroe y el Único, como él mismo dice.

Los cincuenta capítulos del presente ensayo pueden agruparse en tres apartados fundamentales. En el primero, el autor trata de resumir las coordenadas en las que germina la «nueva sensibilidad», en contradicción con las restantes opciones civilizatorias de su época. En el segundo, que es considerado la médula de todo el trabajo, Argullol lleva a cabo un estudio de los que considera más genuinos artífices de la poesía trágica del Romanticismo Hölderlin, Keats y Leopardi, y a través de ellos, busca desentrañar los elementos esenciales del «alma romántica».

Finalmente, en el tercer apartado, intenta mostrar, en el contraste de los caminos romántico y postromántico, cómo alrededor de los elementos «trágico-heroicos» se vertebraba una auténtica concepción del mundo, imprescindible para la comprensión del hombre contemporáneo.

«Me he desentendido bastante —dice Rafael Argullol— del Romanticismo como movimiento o período. Por el contrario, he centrado mi atención en lo romántico como actitud, como visión del mundo, como conducta intelectual y vital. Al considerarlo una concepción trágica de la vida, me ha parecido necesario vincular la mente romántica con sus grandes antecedentes trágicos, al helénico y al renacentista. Y

* El héroe y el único, *Taurus, Madrid, 1985.*

ello en la creencia de que hay un hilo trágico alrededor del cual se vertebran las representaciones artísticas de la tragicidad de la existencia.»

En *El Héroe y el Único*, se destaca como apreciación importante, el que antes de Dante y Petrarca, el Yo yace enquistado bajo la fortaleza de una ontología tiránica, pero consoladora; después de Galileo y Shakespeare, transcurrida su gran aventura de autorreconocimiento, su agotada vitalidad deberá perderse en los distintos caminos del empirismo, del racionalismo y de la restauración de la metafísica tradicional. «Entre ambos momentos —concluye Argullol—, el hombre, ya hombre moderno, por primera vez ha alcanzado a ver, con una fecundísima mezcla de fascinación y terror, la verdadera dimensión de su soledad y de su poder».

Es a partir de mediados del siglo XVIII cuando en casi toda Europa se han creado las condiciones para que emerja una «sensibilidad nueva», y el resurgimiento del Yo está en el centro de esa sensibilidad. «El artista genial —señala Argullol—, adquiere la clara conciencia de su total independencia de las reglas y de las normas. Un arte que deberá basarse no en la imitación, sino en la inspiración, deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, su Yo».

Radical reconocimiento del Yo

El Héroe y el Único apunta a Hölderlin como consumidor del radical reconocimiento del Yo en su *Hyperion*, cuando Alabanda exclama: «Siento en mí una vida que ningún dios ha creado, que ningún mortal ha engendrado. Creo que somos por nosotros mismos». También destaca la posibilidad de una mutua influencia entre los dos pensamientos de Hölderlin y Hegel, ya que ambos empiezan su recorrido intelectual con un doble entusiasmo por Kant y Schiller, después de dejar un poco al margen a su primer filósofo, Klopstock. «Ambos —escribe Argullol—, reciben el impacto de la Revolución Francesa y de la enseñanzas de Fichte; ambos se apasionan con los griegos y los sienten como algo decisivo para el porvenir del espíritu, y ambos, finalmente, se sienten insatisfechos por el «cul de sac» en que se ve aprisionado el Yo Absoluto».

Hölderlin comenzó muy pronto la lectura de Platón y, de su entusiasmo por él, deja constancia en sus años mozos en su «Griechenland». También la idea platónica de la belleza y del Amor, tomada por Hölderlin del «Fedro» y del «Banquete» quedan reflejados en muchos poemas de aquella época.

«Hölderlin nunca reniega de Platón —dice Argullol—. Pero, tal vez en mayor medida que en el ya de por sí considerable subjetivismo interpretativo romántico, la lectura holderliniana de Platón es personalísima y mucho más poética que filológica».

«Tras Platón —añade—, pero desde Platón, Heráclito es el nuevo impulso griego que interviene poderosamente en la trayectoria de Hölderlin». «Y tras Platón y Heráclito —afirma finalmente—, Homero y Sófocles son el último peldaño de la esca-

lera griega que conduce al poeta hacia el doble triunfo de lo mítico y de lo trágico. *Hyperion* es una enorme tormenta; *Empedokles*, una convulsión volcánica con consecuencias irreparables para el poeta que ha osado escribirlo».

Para Argullol, Empedokles es el sucesor de Hyperion. Ambos parten hacia la búsqueda del Unico, pero sus premisas son muy diferentes, pues para Empedokles, este Unico no es ya una conjunción superior de Uno y Todo, sino una conjunción ilimitada sometida a una ilimitada escisión. Ya no existe, ni como punto de partida, el panteísmo esperanzado. Empedokles avanza hacia su conjunción con el Infinito —en el Unico— pero no desconoce nunca, desde el primer momento, la inevitabilidad de la escisión, del desgarró.

Gigantesco, titánico, terrible, Empedokles alza la mano contra su época porque en ella él no puede «vivir y amar como un dios». Se hace así enemigo de los hombres, precisamente por «humano demasiado humano». El «Ubermensch» que habita en el corazón de Empedokles —dice Argullol— se halla a medio camino entre el desasosegado «superhombre» del «Sturm und Drang» y el corrosivo apóstol de la voluntad nietzschiano. Sin embargo, a diferencia de Zaratustra, en Empedokles no sólo se proyecta el «superhombre», sino también su imposibilidad».

Para el autor de *El Héroe y el Unico*, Hölderlin pone de manifiesto el decisivo tema romántico de la «muerte como vida» y el rechazo de la «vida como muerte», que también es el móvil central en poetas como Kleist, Novalis, Foscolo, Keats, Leopardi o Byron. Los auténticos románticos consideran que ahondar en el desgarró, penetrando hasta el fondo de la contradicción, es crear la posibilidad de unidad, aunque provisional, entre el hombre y su proyecto de infinito.

Empedokles, al borde del cráter, exclama: «¿Es que en la muerte se me enciende, al fin, la vida?»

Toda la obra y toda la personalidad de Hölderlin se encuentra empapada de amor, desmesurado, apasionado, trágico, al Unico.

«Su poesía —comenta Argullol— es una aventura heroica hacia lo inconmesurable, hacia lo Infinito. Un ansia por huir hacia la inmortalidad». Así lo expresa el propio poeta: «Si bien he nacido mortal,/ mi alma se ha jurado inmortalidad/y cumple con lo que ella manda».

El radicalismo estético

La poesía de John Keats, como la de Hölderlin, también se presenta como guiada por la tensión trágica entre el Héroe y el Unico, entre el hombre heroico que desafía la fragmentación del mundo y su inalcanzable anhelo de plenitud. «Sin la prodigiosa capacidad mítica de Hölderlin —escribe Rafael Argullol—, Keats es, sin embargo, tan contundente como el poeta alemán en la aceptación del riesgo implícito a una subjetividad que allana el cielo de la irrealidad para acceder al fascinante pero poco tranquilizador abismo de lo inconmensurable».

Keats, con más fuerza y rotundidad que Hölderlin, somete todas las medidas mo-

rales del hombre, Bondad, Bien, Libertad..., al superior primado de la Belleza. No parece tener ninguna duda cuando dice: «Nuestros razonamientos pueden ser erróneos pero bellos. Esta es la esencia misma de la poesía». El radicalismo estético es para él la máxima verdad, y la Imaginación, la potencia poética que busca liberarse de los estrechos márgenes del conocimiento limitado. Keats lo expresa sí en «Fancy»: «...dejad entonces a la fantasía ir errante/ por el pensamiento todavía extendido ante ella:/ abrid de par en par la puerta de la jaula de la mente/ y ella saldrá como una flecha, elevándose a las nubes».

Keats declara abiertamente cuán preferible es una vida de sensaciones a una vida de pensamientos. Pero «sería inexacto creer —avisa Argullol—, que Keats es un «irracionalista» en el sentido de ser adversario al ejercicio reflexivo de la mente. Muy al contrario, Keats cree que las «sensaciones profundas», si no van articuladas por un verdadero conocimiento, corren el grave riesgo de caer en la «ansiedad» y el «horror».

Ciertamente, el poeta inglés, no descarta la necesidad del conocimiento y de la razón reflexiva, pero ofrece bases distintas para considerar las relaciones entre realidad y sueño, entre conocimiento y locura, entre sabiduría y dolor.

Argullol nos recuerda que la enseñanza más profunda del Romanticismo es la mostración del hombre como náufrago errante en un océano que le resulta inaprehensible. En el romántico, la más alta ansia de perfección concluye en la más alta conciencia de la limitación. El romántico tiene una terrible lucidez de su destino, lo que le aproxima mucho al hombre contemporáneo, sin embargo, se diferencia de él en que el romántico tiene una poderosa convicción de su identidad.

«Como suicida, como superhombre, como genio, como sonámbulo, como nómada... —comenta Rafael Argullol—, el héroe romántico, frente al moderno espíritu de abandono de la identidad a la realidad, prefiere exiliarse de la realidad antes de hacerlo de su propia identidad». «El romanticismo y la modernidad de Keats —añade—, estriban en no querer renunciar ni a la una ni a la otra.»

El Héroe y el Único califica el pensamiento de Keats de altivamente aristocrático, ya que está plenamente convencido de que el dolor extremo tan sólo es concedido a quien, por su extremado heroísmo, se halla cerca de la divinidad. Pero la moral heroica que predica Keats no pretende ser ni profética ni proselistista, como lo es la del Zarathustra de Nietzsche.

«Ambos viven profundamente la soledad, pero —matiza Argullol— mientras el filósofo alemán se dirige a «los hombres del futuro», el poeta inglés no parece dirigirse más que a sí mismo». Por otra parte, si Nietzsche rechaza heroicamente el dolor, Keats lo sorbe con ademán heroico pues sabe que es una de las fuentes de la identidad.

Keats hace alarde de un subjetivismo absoluto. Sólo se halla convencido de su propia identidad, sólo cree en su autocreación, a la que considera, en sí misma, «un mundo».

El gran negador

Según Leopardi, el hombre es soledad y caducidad totales. Argullol señala al poeta italiano como «el cantor de la muerte de Prometeo», cuya poesía está vacía de toda esperanza, y cuyo pensamiento, no deja resquicio para que penetre la más mínima consolación. Leopardi destruye despiadadamente todas las ilusiones de perfección o de paraísos, y sitúa al hombre en una perdida desnudez, deambulando por la aridez de la Nada.

«El Yo heroico-trágico, tan vigoroso en Hölderlin y Keats —dice el autor de *El Héroe y el Único*—, alcanza con el poeta italiano su más deslumbrante y desoladora cima: en la conciencia absoluta de su soledad, en la percepción —tan dolorosamente física— de su condición efímera, Leopardi elabora un principio de vida que está más allá de toda compasión».

Leopardi descubre con toda crudeza que la vida es un desierto, y que es preciso echarle mucho coraje para habitarlo, sin contar con ningún tipo de consolación ni de resignación. Se trata de un gran negador, B. Biral, así lo expresa después de haber estudiado a fondo su obra: «Tras la lectura de las *Operette morali*, si se quiere hacer un alto y ver hasta qué aguas ha llegado la navegación leopardiana, se puede exclamar: Dios ha muerto, Platón ha muerto con sus valores absolutos, ha muerto el estado jerárquico incensurable; está disuelta la antigua y orgánica *societas hominum* en el seno de la cual nacían los grandes ideales de la gloria, del amor patrio, del deber».

Leopardi detecta pronto que el gozo es inalcanzable, y esta realidad se le aparece como reflejo de la inalcanzabilidad del Único: «el Héroe —escribe Argullol— que se ha aventurado hacia la totalidad recibe de ésta el desasoeigo de lo inaprehensible, el Infinito. El hombre se convierte en naufrago de su mismo anhelo». «L'Infelicitá» de Leopardi, lo mismo que ocurría con la de Keats y la de Hölderlin, se convierte casi siempre en un don aristocrático. Así, frente a la mediocridad y el hedonismo acomodaticio de la mayoría de los hombres, incapaces de comprender la dimensión verdadera de la infelicidad, que sólo prende en las «almas excelsas», y al prender en ellas surge el «superhombre», el hombre que posee lo que Aristóteles calificaba de «megalopsychia: «un hombre tiene grandeza de alma cuando reclama mucho y merece mucho». «Y por tanto, sufre mucho», añade Leopardi.

En contraste con los antiguos trágicos, a Leopardi no es el nacer sino el vivir lo que le parece nefasto. Sin embargo, no rechaza ese infierno que es la vida, sino que lo asume, haciendo por ir descubriendo en él su identidad. «Epicúreo y trágico —dice Argullol—, eleva la acción vital, como alternativa de dolor y placer, como anhelo de belleza y destrucción, hasta cotas tan altas que la misma muerte es un acto más supremo».

El Yo leopardiano —añade—, doloroso, sometido a la fragilidad de su propia existencia, se agiganta en un supremo desafío que es, por su misma audaz y consecuente formulación, el triunfo de la identidad, de la independencia de alma del poeta».

Leopardi, efectivamente, autoconstituye su «ánima» a través de su victoria sobre todos los ídolos con que, sucesivamente, la humanidad se ha consolado.

Rafael Argullol define la filosofía de fondo que mueve al poeta italiano al decirnos que éste «hace gala del aplomo apolíneo de quien, no superada, sino conocida la tormenta, guía férreamente su timón».

Los dioses románticos

El Héroe y el Único dedica un amplio capítulo a los dioses románticos. «Hay una teogonía básica —afirma su autor—, en la lírica trágica del Romanticismo: Dionisio, Apolo, Prometeo y Zeus o Júpiter. Podemos llamarlos dioses, aunque ya no se trata de dioses —en su sentido religioso o sagrado—, sino de impulsos meramente humanos nacidos de una conciencia poética que, eso sí, tiene una desesperada y frustrada necesidad de aquéllos».

El Dionisio romántico es considerado la gran encarnación de la turbulencia. Es el símbolo mítico de la creatividad primaria, frondosa, desordenada. Como emergiendo de los horizontes más oscuros y fecundos de la naturaleza, Dioniso encarna la desbordante riada del inconsciente y el sueño, la locura sensitiva, el misterio de la sexualidad, el río sin cauces torrencialmente ávido de conquistar el gran mar de la vida. Es el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad.

Apolo viene a ser «lo clásico de lo romántico». Es la luz respecto a la noche, la belleza esencial respecto a la libertad esencial dionisíaca. Mientras Dioniso, con la primacía absoluta de lo sensitivo, disgrega la voluntad, Apolo simboliza la fuerza articuladora de la voluntad. Frente al caos de sensaciones transindividuales e inaprehensibles sembradas por Dioniso, Apolo representa el «principium individuatonis» y la invitación al «conócete a ti mismo». Junto a Dioniso y Apolo, Prometeo es el impulso que promueve en los hombres la voluntad de asaltar el cielo. Su asalto al cielo, en la gran blasfemia del hombre: fundirse en el Único, ser dios.

Otro de los capítulos interesantes que se desarrollan en el presente ensayo que comentamos es el de la iconografía romántica. En primer lugar, el mar ocupa un lugar privilegiado; tanto el mar turbulento y amenazador, como el mar calmo e insondable. La violencia destructiva del mar, es uno de los principales temas de la «plástica romántica». Y junto a este mar devastador, la pintura romántica también ofrece ese otro mar, pacífico, armónico y distante, que evoca con nostalgia una plenitud inasequible.

Los paisajes montañosos sirven para expresar el doble sentimiento, abismático y melancólico, del hombre escindido. Pero si la montaña provoca el temor y el pánico, mayor desazón produce en la pintura romántica la contemplación de estáticos e ilimitados paisajes.

Las ruinas y los paisajes cementeriales, tan cultivadas en la pintura romántica, quieren ser la expresión de la derrota del hombre escindido, de la fragilidad de su obra caduca bajo el perpetuo poder del tiempo y de la naturaleza.

«Las distintas variaciones del paisaje romántico —dice Argullol—, tienden a mostrar la escisión entre la naturaleza y el hombre, y la tragedia de éste ante la inevitabilidad de tal escisión. Incapaz de recuperar su mítica relación primigenia con la naturaleza saturniana, se siente, al mismo tiempo, acorralado por la destructividad jupiterina. El paisaje romántico representa ambas circunstancias».

El Yo heroico del romanticismo

En las últimas páginas de su trabajo, Rafael Argullol explica cómo para el romántico, que rechaza la relatividad de los valores que el mundo de su tiempo le ofrece, ninguno de sus actos debe estar guiado por el absurdo y la gratuidad: «Su conciencia dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y en contraposición al mundo inferior y mediocre de los que se consuelan en la resignación y en la miseria idolátrica, le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida».

Todos los arquetipos del héroe romántico (el superhombre, el enamorado, el soñámbulo, el genio demoníaco, el nómada, el suicida) discurren entre dos puntos, que son la mortalidad sin esperanza y el desafío a la mortalidad. «Discurren, en definitiva —dice Argullol—, entre la inaccesibilidad del Único y la energía autocreadora del Héroe».

El artista romántico, analizado por Rafael Argullol hasta sus más recónditas entretelas, persigue, en definitiva, un solo fin: la autocreación dolorosa y gozosa del propio Yo.

Isabel de Armas

Vargas Llosa: drama y tragedia

Desde que en 1952 estrenó un drama en Piura, a Vargas Llosa se le ha visto acercarse a los escenarios en varias ocasiones, siendo, tal vez, *La señorita de Tacna* (Seix Barral, 1981) una de sus piezas más logradas, sin olvidar *Kathie y el hipopótamo* (Seix Barral, 1983), configurándose como un autor eficaz, dominando la carpintería