



Autor: Sebreli, Juan José

Obra: *Las aventuras de la vanguardia : el arte moderno contra la modernidad*

Publicación: Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 2002

Contenidos: Capítulo 1 : «Del romanticismo al simbolismo : las primeras vanguardias» (Páginas 11-53)

1. DEL ROMANTICISMO AL SIMBOLISMO: LAS PRIMERAS VANGUARDIAS



El arte moderno es una denominación general y vaga que se asocia al concepto igualmente indefinido de modernidad. Sin embargo, basta precisar qué significan ambos términos para advertir que la relación, acriticamente aceptada, no es tal sino todo lo contrario. El término de modernidad hace referencia al cambio histórico sin precedentes surgido en Occidente, por un encadenamiento de circunstancias, con el Renacimiento, el Humanismo y la Reforma, y sobre todo, a partir del siglo XVIII, con el Iluminismo o filosofía de la Ilustración. Un nuevo y vertiginoso modo de vida se produjo desde entonces por una combinación de elementos: el desarrollo simultáneo y entrelazado de la ciencia y la técnica con sus grandes descubrimientos e inventos, la transición de la sociedad agraria a la industrial, del trabajo artesanal al mecanizado, de la comunidad al individuo, del modo de producción feudal al capitalista. El perfeccionamiento de las comunicaciones posibilitó la explotación y conquista del planeta, el surgimiento del mercado mundial, las grandes olas migratorias, el crecimiento urbano, el intercambio de culturas extrañas y un consiguiente sentido de la unidad del género humano y de la universalidad de la historia. Las revoluciones burguesas inglesa, norteamericana y francesa, la alfabetización y la difusión de la prensa impulsaron los ideales de democracia política, libertades civiles y derechos humanos, dan-

do origen a los movimientos sociales y al despertar de la conciencia individual. El incremento asombroso del conocimiento trajo confianza en la capacidad de la razón humana para resolver los problemas del mundo, fe en el progreso de la humanidad, en la posibilidad de mejorar las condiciones de vida y una correlativa desvalorización del pasado. El pensamiento racional y crítico de la ilustración francesa, el liberalismo inglés y el idealismo filosófico alemán provocaron la desmitificación de los valores tradicionales, de los dogmas religiosos, de las costumbres ancestrales, el fin de las explicaciones mágicas, despojando de su halo de santidad todo lo venerable y haciendo que, como señalara Marx, todo lo sólido se desvaneciera en el aire; en suma, una verdadera revolución espiritual que Max Weber llamara “desencantamiento del mundo”.

Pero la historia de la cultura avanza por oposiciones dialécticas, la aparición de una tendencia provoca irresistiblemente la de la contraria. Así con el interés del renacimiento por la ciencia resurgieron la magia oriental, la astrología, la nigromancia. En el siglo XVIII, junto con la racionalidad crítica de la ilustración y como reacción, emergía el prerromanticismo antiiluminista. El siglo XIX fue el del positivismo cientificista y, a la vez, el del romanticismo y el simbolismo, que proclamaban su hastío por la aridez de la razón y oponían a la frialdad de la ciencia los impulsos del corazón. Es un error considerar que la fe en el progreso terminó con el hundimiento del Titanic, la guerra del 14 o Auschwitz o Hiroshima. Desde el comienzo de la modernidad hubo una corriente adversa a ésta.

Estos movimientos irracionalistas, tan heterogéneos y confusos, tenían, no obstante, un rasgo esencial en común: el ataque a la moderna sociedad burguesa industrial y la nostalgia por un imaginario paraíso perdido del mundo premoderno. Constituyeron una tradición de la que se nutrirá el llamado arte moderno que, contradictoria y paradójicamente, representa también un implacable ataque a la modernidad. Siguiendo el hilo invisible que los une, puede llamarse al romanticismo primera vanguardia,

o prevanguardia o protovanguardia; y a la vanguardia, neorromanticismo o posromanticismo.

Es preciso advertir que el irracionalismo antimoderno y sus formas artísticas fueron también una expresión oblicua de la modernidad. La modernidad fue una revolución tan profunda y sus alcances tan amplios que todo rechazo a la misma no podía surgir sino de su propio seno. El barroco no existiría sin el renacimiento, el romanticismo no existiría sin la ilustración; la vanguardia, en fin, no existiría sin el proceso histórico de autonomía del arte, que se desarrolló desde el renacimiento hasta el siglo XIX. El irracionalismo fue tan sólo una reacción y como tal dependía de aquello a lo que se oponía.

Es una confusión común entre artistas, críticos e historiadores de arte identificar vanguardia con modernismo y, a la vez, oponer lo moderno a lo clásico. La modernidad a veces se manifiesta bajo la forma del clasicismo, así ocurrió con el rescate de la Antigüedad clásica durante los dos momentos liminares de la modernidad, el renacimiento y la Revolución francesa. El romanticismo, en cambio, es la negación a la vez de lo clásico y de lo moderno, y en ese sentido es posible encontrar una intrincada red de influencias, similitudes, analogías, equivalencias, correspondencias, afinidades electivas entre el romanticismo –y también el simbolismo– del siglo XIX y las vanguardias del siglo XX.

Este vínculo se establece tanto si se considera la definición más restringida del romanticismo como una etapa limitada y, por consiguiente, irrepetible, acaecida en cierta época de la cultura occidental, o si, en cambio, se estima en su acepción más amplia de constante histórica, de forma atemporal que se adecua a disímiles situaciones históricas, en distintas épocas, con diversos nombres. Esta última consideración permite relacionar el romanticismo, aun reconociendo las diferencias, con tendencias anteriores: el gótico, el barroco, el manierismo, o posteriores, el simbolismo, el decadentismo y ciertas escuelas de la vanguardia contem-

poránea –expresionismo y surrealismo sobre todo–, en tanto opuestas todas ellas a las múltiples manifestaciones del racionalismo clásico.

La idea de una línea histórica en el desarrollo del arte, que cambia de nombre pero mantiene como denominador común su oposición al racionalismo y al clasicismo, tiene una larga tradición en la crítica de arte aunque difiere, entre las distintas interpretaciones, la elección del modelo o eje sobre el que girarán las variaciones estilistas en torno al irracionalismo anticlásico. Wilhelm Worringer –*La esencia del estilo gótico* (1911)– prefirió apoyarse en el goticismo:

“El goticismo significa para nosotros la gran contradicción al clasicismo, inconciliable con el clasicismo, un fenómeno que no está circunscripto a determinado período del estilo, sino que atraviesa todos los siglos y aparece en vestiduras siempre nuevas; un modo de ser que no surge en determinado tiempo (...) Por eso el renacimiento europeo, a pesar de su energía niveladora, no pudo anularla por completo”.

Mario de Michelli (1932) agregó al gótico el barroco como elementos que conjugaban el expresionismo. Gilles Dorfles (1951) veía en algunos arquitectos de vanguardia, como Taut, Mendelsohn, Audi, Höra y Aalto, una concepción espacial que se emparentaba con el barroco. Eugenio D’Ors (1958) convirtió el barroco en el eje de la línea anticlásica. El romanticismo, según él, sería “un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca”. El barroco –según D’Ors– constituiría junto al clasicismo realidades vivientes y antitéticas que se manifestarían no solamente en el arte sino en el conjunto de la civilización y aun en la morfología de la naturaleza. Werner Hoffmann (1987) vinculaba el barroco con el futurismo, por el componente vitalista de ambos y los ejes diagonales espaciales y corporales.

Otros autores preferirán, en cambio, centrarse en el manierismo. Este había sido revalorizado por Max Dvorack en su con-

ferencia “Sobre El Greco y el manierismo” (1920) y lo juzgaba como un precedente para la comprensión del expresionismo entonces en auge. Refiriéndose a Dvorack, observaba Ernst Gombrich que, en la década del veinte, comenzó a interesar el manierismo, por la influencia que éste ejerció sobre el arte moderno. Ernst Robert Curtius (1948) señalaba al manierismo como una tendencia que se presentaba repetidas veces en la historia de los estilos, con distintos nombres, por ejemplo, en el barroco temprano del siglo XVI y en el tardío del siglo XVII, y posteriormente en el romanticismo del siglo XIX, y concluía: “Hay que vaciar la palabra de todo su contenido histórico-artístico, de modo que no sea más que el denominador común de todas las tendencias literarias opuestas al clasicismo”. Colin Rowe (1950) descubría que la ambigüedad del manierismo arquitectónico del siglo XVI era similar a la de la arquitectura moderna y establecía comparaciones entre los ábsides de la basílica de San Pedro de Roma realizados por Miguel Ángel y el edificio del Ejército de Salvación de París proyectado por Le Corbusier. Frederick Antal encontraba en Fuseli y en Blake elementos de manierismo y de expresionismo. Octavio Paz (1982) consideraba el barroco, el romanticismo, el simbolismo y el vanguardismo como diferentes expresiones del manierismo.

Será, sin embargo, la teoría del romanticismo como eje central de la línea histórica irracionalista y anticlásica la predominante en la historiografía del arte. Benedetto Croce (1929) identificaba romanticismo y vanguardia para combatirlos mejor a ambos:

“Se pensó que (...) el romanticismo era cosa del pasado: pero aunque algunos de sus contenidos y algunas de sus formas habían muerto, su alma no había muerto; su alma consistía en esa tendencia del arte hacia una expresión inmediata de las pasiones y las impresiones. Por tanto, cambió su nombre pero continuó viviendo y trabajando. Se llamó (...) “simbolismo”, “estilo artístico”, “impresionismo”, “sensualismo”, “imaginismo”, “decadentismo”, y hoy en día en sus formas extremas “expresionismo” y “futurismo”.

Desde la perspectiva de la sociología del arte, Arnold Hauser (1951) señalaba también la relación entre romanticismo y vanguardia:

“No hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deban su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuceante, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del romanticismo”.

Siguiendo esta orientación, Mario Praz (1930) sostenía que el romanticismo no sólo sobrevivió en el decadentismo y el simbolismo, sino también en la vanguardia. Massimo Bontempelli, participante él mismo de la vanguardia, calificaba a ésta como “la hoguera brillante en que el romanticismo quemó sus últimas avanzadas” y llamaba al futurismo “última expresión de la decadencia romántica”.

Renato Poggioli (1962) aseveraba:

“Se puede asegurar legítimamente que mientras que la tradición clásica es aquella en la que no existe ninguna virtualidad vanguardística, el romanticismo es, en un cierto sentido y hasta un cierto punto, vanguardista en potencia. Si tal afirmación puede resultar excesiva, no parece refutable la hipótesis hoy día evidente de la continuidad histórica entre romanticismo y vanguardia: no es ni remotamente dudoso que esta última sería históricamente inconcebible sin el precedente romántico.”

Albert Béguin (1938), refiriéndose a las “afinidades que dan origen a las grandes familias espirituales”, señalaba el parentesco entre el romanticismo alemán y la poesía francesa moderna y sobre todo con el surrealismo. Asimismo, Herbert Read vio en el

surrealismo una vuelta a un sistema de valores de los que el romanticismo fue una particular y temporal expresión”. Octavio Paz (1974) presentó al surrealismo francés como extremando las tendencias del romanticismo alemán, mientras que Eric Hobsbawm (1994) reiteraba que “el surrealismo era una reposición del romanticismo con ropaje del siglo XX.”

Por su parte, Peter Selz indicaba la afinidad entre la pintura romántica alemana y la expresionista, por su afirmación de los aspectos intuitivos del arte. Michael Löwy y Robert Sayre (1992) advirtieron que si en el siglo XX los movimientos artísticos ya no se llamaban románticos era indudable que corrientes tan importantes como el expresionismo y el surrealismo fueran deudoras de la visión romántica.

Aunque con presupuestos distintos a los de esta variedad de autores, me propongo igualmente destacar la continuidad entre romanticismo y vanguardia y mostrar la consiguiente oposición excluyente entre arte moderno y modernidad.

Presupuestos teóricos

La recurrencia de las formas artísticas como pares antitéticos –romántico y clásico– plantea complejos dilemas teóricos. Ante todo es necesario advertir que estas antinomias no deben ser confundidas con un dualismo maniqueo: los estilos artísticos nunca se presentan en estado puro, sólo puede considerárselos como tipos ideales en el sentido weberiano, modelos teóricos que nunca se ajustan del todo a la realidad empírica. Por eso, los límites entre estilos contrarios son imprecisos, hay transiciones, estilos latentes en otros manifiestamente contrarios, las oposiciones no son fijas e inmutables, se entremezclan, se influyen recíprocamente, interactúan, se deslizan unas en otras, produciendo extrañas contradicciones en los términos, como clasicismo romántico o clasicismo barroco.

Pero aun admitiendo las categorías clásico y romántico, to-

davía quedaría por probar el derecho a usar el término “vanguardia” como si fuera un fenómeno único, homogéneo, cuando en realidad existen corrientes de vanguardia distintas y aun opuestas entre sí. ¿Qué pueden tener en común Picasso o Duchamp, el surrealismo o la pintura abstracta, todos y cada uno igualmente representativos de la vanguardia? Hay historiadores y críticos de arte que se niegan a hablar aun de vanguardias en plural, y la consideran una palabra carente de todo sentido. Esta actitud la refleja, entre otros, Perry Anderson, quien en un ensayo, por lo demás interesante, afirma que:

“La vanguardia como concepto es la más vacía de las categorías culturales. A diferencia de los términos gótico, renacentista, barroco, manierista, neoclásico, éste no designa en absoluto un objeto describable por derecho propio: se halla desprovisto por completo de contenido positivo. En efecto (...) lo que oculta bajo esa etiqueta es un repertorio de prácticas estéticas diversas y ciertamente incompatibles: simbolismo, constructivismo, expresionismo, surrealismo. Tales movimientos, que de hecho desarrollaron programas específicos, fueron unificados *post hoc* en un concepto comodín, cuyo único referente es el vacío transcurso del tiempo. Tomado de modo literal no hay otro designador estético más vacío o viciado pues lo que en su tiempo fue moderno se torna pronto obsoleto”.

Hasta cierto punto Anderson tiene razón pero, en realidad, la misma incompatibilidad de que habla, podríamos encontrarla en otros movimientos estéticos como el renacimiento y el barroco que él considera, en cambio, claramente definidos. Resulta más fácil hallar la similitud entre distintos fenómenos ocurridos en una época pasada –el transcurso del tiempo tiende a atenuar las diferencias y acentuar las similitudes–, en tanto que en el presente ocurre lo contrario. Así ha habido historiadores y críticos de arte que se negaron a hablar de renacimiento, y aún hay quienes siguen rechazando el término manierista. Por supuesto, en el siglo

XV, nadie se llamaba a sí mismo renacentista, sin incurrir en el anacronismo de aquel personaje de una pieza teatral histórica que anunciaba partir para “la guerra de los treinta años”. La denominación del estilo de una época, del espíritu de un período histórico, suele acuñarse *post festum*, cuando existe la suficiente distancia, y puede comparárselo con otros estilos o épocas. En ese caso, también el búho de Minerva levanta el vuelo cuando cae la noche.

Es preciso, por consiguiente, oponerse tanto a quienes subsumen las individualidades artísticas en una entidad supraindividual llamada renacimiento, barroco o vanguardia, como a los que niegan cualquier generalización acusándola de parcial, esquemática, reduccionista, cayendo en un nominalismo absoluto, donde sólo es posible hablar de autores concretos. Ni aun eso, porque el nominalismo es inagotable. Aplicándolo hasta sus últimas consecuencias, ni siquiera sería lícito hablar de autores, sino de obras precisas; y tal vez ni siquiera de éstas, sino de una determinada pincelada de un cuadro, o de un párrafo de una obra literaria.

En contraposición a este nominalismo, las teorías formalistas abstractas, ejemplificadas por Heinrich Wölfflin en *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915), Henri Focillon, *Vida de las formas* (1943) y, de un modo más especulativo, por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), consideran las formas artísticas como entidades supraindividuales actuando por encima de los artistas concretos. Estas formas obedecerían a un proceso inmanente, a una lógica interna; se sucederían de acuerdo a un principio de periodicidad, a una marcha inexorable.

No basta con superar la unilateralidad y parcialidad de la posición nominalista y de la formalista; la teoría sociológica del arte se enfrenta con el dilema de mostrar los estilos artísticos, condicionados por la época, la sociedad, la cultura, la situación histórica, y a la vez reiterándose en momentos disímiles y, por tanto, con un valor supratemporal. ¿Cómo es posible que el arte sea una entidad relativamente independiente y autónoma, y así-

mismo relativamente dependiente de la sociedad y la historia donde se produce? Se trata de aceptar la singularidad de una obra, de un estilo, sin caer, no obstante, en la discontinuidad, en la negación de la universalidad y la continuidad histórica en el campo del arte; y por otra parte, admitir las constantes históricas sin incurrir en el determinismo de ciclos sometidos a leyes inexorables, repeticiones de ritmo invariable, movimientos circulares o mitos del eterno retorno. La alternancia de las formas no es de una intensidad y una duración uniformes; entre una y otra se dan fases intermedias y combinaciones no previstas, rodeos, zigzags, detenciones, desviaciones, retrocesos, virajes inesperados. Por todo ello, la correspondencia entre la immanencia del arte y el mundo histórico no es unívoca ni simétrica.

Los estilos artísticos son siempre únicos y nuevos porque se producen en una temporalidad irreversible, en condiciones sociales, políticas, económicas y culturales distintas, cuando repiten formas del pasado no pueden saltarse las fases intermedias, que en parte han asimilado. Aun en una misma época y un mismo estilo, existen diferencias entre los artistas, desgarrados entre distintas opciones que provienen de su propia individualidad, o de la realidad exterior, de las diversidades, en una misma cultura y época, entre grupos humanos y estratos sociales, tal como lo ha mostrado Antal en su obra sobre el renacimiento italiano.

Pero, por otra parte, estilos de épocas distintas son comparables –aunque no identificables– porque del mismo modo que las posibilidades humanas no son infinitas, la variedad de formas artísticas no es ilimitada; las nuevas ideas suelen ser combinaciones o metamorfosis de otras anteriores. Además, las situaciones en que se repiten las formas tienen cierta similitud aunque respondan a grados disímiles de desarrollo de la humanidad. El gótico, el barroco, el manierismo, el romanticismo y la vanguardia retornan, aunque no en la misma forma, sino en un nivel superior y distinto de un movimiento en espiral ascendente que, aunque parecido al círculo, no se cierra y va más lejos.

Teniendo en cuenta estos presupuestos, puede establecerse,

como intentaré hacerlo, la contraposición de barroco, romanticismo y vanguardia con respecto al clasicismo, así como también las vinculaciones entre barroco y romanticismo, entre barroco y vanguardia; en fin, entre barroco, romanticismo y vanguardia, o descubrir un romanticismo latente en el barroco, un vanguardismo en germen en el romanticismo, o resabios de barroco y de romanticismo en la vanguardia. La analogía histórica con el barroco y el romanticismo descubre nuevos aspectos en el estudio de la vanguardia, siempre y cuando se tengan presentes las limitaciones marcadas por la singularidad de todo acontecimiento.

Plantear –como intento hacerlo– la autonomía del arte y a la vez su condicionamiento histórico y social; la individualidad única de la obra y, a la vez, su universalidad; la interacción recíproca entre forma y contenido en oposición al formalismo y al sociologismo vulgar, que hipostasian una u otro, remite a la concepción dialéctica, empleada por quienes fueron los creadores de la sociología o teoría social del arte. No se puede desconocer el desprestigio en que ha caído hoy esa categoría filosófica, que sigue siendo, no obstante, un instrumento válido de conocimiento, y es preciso, por tanto, deslindarla de la monstruosa deformación política que la usurpó por largo tiempo.

Con respecto al tema específico de este libro, también es necesario precaverse de una mala interpretación de la dialéctica. Resulta tentador abusar de la superación dialéctica de los opuestos, para terminar con la antinomia entre ilustración y romanticismo, o entre racionalismo e irracionalismo, desechando los lados malos de ambas partes e integrando sus lados buenos en una armoniosa síntesis abarcadora. Pero esto es eclecticismo y relativismo, no dialéctica. Las contradicciones dialécticas no se concilian en un justo término medio; se superan los conflictos parcialmente para continuar la oposición en un nivel distinto y más complejo: la racionalidad actual no es el ingenuo enciclopedismo del siglo XVIII, y la vanguardia no es el romanticismo en sentido estricto. La base última de la dialéctica es una concepción racional del mundo que conoce y comprende lo irracional, sin dejar de

combatirlo. La superación de las unilateralidades del racionalismo no consiste en abdicar ante el irracionalismo, sino en ejercer la crítica sobre sí mismo, en corregir sus propios errores, en desarrollar sus posibilidades incumplidas.

Barroco contra renacimiento

El barroco es el primer movimiento cultural opuesto al clasicismo renacentista y, por consecuencia, opuesto a la modernidad. Fue el arte representativo de la Contrarreforma católica de los jesuitas, y como tal enfrentó otro factor de la modernidad: la Reforma protestante. Fue también una reacción aristocrática y absolutista contra los esbozos democráticos de las comunas burguesas y plebeyas del renacimiento. Este carácter reaccionario no le impedía crear formas novedosas, precisamente porque se trataba sólo de formas, en tanto el contenido se adecuara a la ideología vigente y no perturbara el orden establecido. Luis de Góngora es al respecto paradigmático: innovador de las letras y a la vez sacerdote acomodaticio, adulator del poder y protegido por los cortesanos de una España ultraconservadora.

Puesto que también hubo barroco en sociedades no católicas puede decirse que, en un sentido más amplio, expresó la profunda crisis económica, política, social, religiosa y cultural por la que pasaba Europa en el siglo XVII, y la ansiedad y la angustia ante la irrupción de los cambios que traía la modernidad naciente; de ahí la repetición de algunos rasgos en otros tiempos de crisis, como los del surgimiento de la vanguardia.

Los términos que se emplean para calificar al barroco –irracional, irreal, fantástico, desmesurado, exagerado, inconmensurable, frenético, delirante, turbulento, desordenado, retorcido, cambiante–, simétricamente opuestos a la racionalidad, claridad, medida, equilibrio, serenidad de los clásicos, podrían igualmente ser aplicados a ciertas formas del romanticismo y de la vanguardia.

Entre las características específicas que relacionan barroco, romanticismo y vanguardia, tan distantes en el tiempo, estaban el dinamismo, el movimiento incesante, la técnica de lo “inacabado” en pintura –y también en literatura–, las manchas o “borrones” en lugar de las líneas precisas, las formas inestables sin contornos netos. El barroco se adelantó igualmente a las deformaciones, a lo grotesco, al feísmo, en oposición a la norma de la belleza clásica. En las alegorías del drama barroco alemán, Benjamin veía efectos surrealistas.

La idea de una enfermedad espiritual, un desasosiego del alma que ese prebarroco en el corazón del renacimiento que fue Durero llamó “Melancolía” en su grabado de 1514, formaría parte del aire del tiempo barroco. Fue estudiado por Robert Burton en *Anatomía de la melancolía* (1621), obra caótica, releída por los románticos. En la melancolía barroca estaba en germen la tristeza, el “mal del siglo” del romanticismo, así como el *spleen* del decadentismo, y la angustia de expresionistas y existencialistas.

La fusión de lo privado y lo público en el arte, ideal romántico y luego vanguardista, era practicada en el barroco, donde reyes y nobles actuaban en los espectáculos teatrales de la corte, y donde el pueblo participaba en ceremonias, cortejos, procesiones, fiestas colectivas con desfile de carrozas alegóricas, que constituían un verdadero teatro en la calle de una grandiosidad que sólo volverá a verse en las fiestas totalitarias del siglo XX.

El sueño, tema común a románticos y surrealistas, se anunciaba ya en el barroco con Shakespeare –“el hombre está hecho de la trama de los sueños”– y con Calderón –“la vida es sueño”–. Como el romántico y el vanguardista, el artista barroco estaba interesado por el misterio y lo sobrenatural, lo que lo llevaba fácilmente a las prácticas mágicas, los oráculos y la hechicería. El culto de lo primitivo en los románticos, a partir de Rousseau y retomado luego por la vanguardia, tiene su origen en el mito del buen salvaje de los barrocos, surgido con el descubrimiento de América y las fábulas de los cronistas de Indias, luego fuentes para

la vanguardia latinoamericana, que significativamente se reconocerá como “de inspiración neobarroca”.

La locura, un tema tan querido por los románticos y los surrealistas, fue también un aporte del barroco. Las piezas teatrales barrocas, las tragicomedias, estaban llenas de locos; los “furiosos” a veces eran el tema central de la obra como en *La folie de Silene* (1624). La ópera barroca también recurrió a personajes locos como en *Orlando furioso* (1733) de Georg Friedrich Haendel.

La belleza del horror, de la sangre, impuesta por el teatro barroco de la Inglaterra isabelina, anunciaba el género prerromántico de la novela gótica. Mario Praz señalaba la influencia de Shakespeare en *El monje* de Matthew Gregory Lewis. El recurso barroco de los *disjecta membra* está en el poema surrealista, en el *object trouvé* y en el cuadro cubista.

El barroco, como la vanguardia, buscaba lo novedoso, lo original; incurriendo en lo arbitrario, artificioso, raro, extravagante. Esta tendencia llevaba inevitablemente a la búsqueda deliberada de lo difícil, lo confuso, lo oscuro, aun lo incomprensible, atracción compartida igualmente por la vanguardia.

Debe señalarse que la celebración del tricentenario de Góngora, el poeta barroco y cultor de la oscuridad por antonomasia, dio origen a la llamada generación del 27, primera vanguardia española. En ese año los poetas vanguardistas Rafael Alberti, Gerardo Diego y José María Hinojosa, y el pintor surrealista Salvador Dalí, organizaron un “auto de fe” en homenaje a Góngora.

En fin, la oposición entre barroco y renacimiento es la misma que se volverá a dar entre romanticismo e ilustración, vanguardia y positivismo: la preeminencia de la emoción sobre la razón, el *pathos* sobre el *ethos*, la fantasía sobre la realidad, la magia sobre la ciencia, el mito sobre la historia, la transgresión sobre la legalidad, la pasión de la noche sobre la ley del día.

Prerromanticismo

Hacia mediados del siglo XVIII, cuando las tendencias racionalistas y seculares de la ilustración alcanzaban su apogeo, surgió como reacción un movimiento de irracionalismo antiiluminista, que sería llamado romanticismo temprano o prerromanticismo.

Si Jean Jacques Rousseau constituyó el punto de partida de esta corriente, su responsabilidad al respecto fue, no obstante, ambigua, porque junto a sus ideas protorrománticas –predominio del sentimiento sobre el intelecto, la civilización corruptora y el retorno a la naturaleza– perduraban en él aspectos ilustrados. Sus continuadores, en cambio, tomarán sólo una de esas partes, impulsándola hacia una posición unilateralmente irracionalista y antimoderna. Fue entre los alemanes donde se desarrolló con más fuerza esta tendencia, al punto de que Madame de Stäel –*De la Alemania* (1813)– decía que Rousseau era un representante del espíritu nórdico en las letras francesas. El prerromanticismo irracionalista se daba en el movimiento *Sturm und Drang* (Tempestad y pasión), nombre derivado del drama (1777) de Maximilien Klingler, y entre los filósofos Johann Gottfried Herder, Friedrich Heinrich Jacobi y Johann Georg Hamann, quienes, al atacar el racionalismo kantiano, iniciaban una línea de pensamiento germánico que culminaría en el siglo XX con el nacionalsocialismo. Es de hacer notar que, asimismo, en el siglo XX pueden hacerse comparaciones entre Rousseau y el intuicionismo de Henri Bergson, un filósofo que, como veremos luego, ha ejercido influencia en la vanguardia histórica.

En el campo de las letras y las artes se produjeron simultáneamente, a mediados del siglo XVIII, distintas expresiones con puntos en común: la novela gótica inglesa y la poesía de William Blake, y a su vez en la plástica, Piranesi, Fuseli y nuevamente Blake, mostrando un clima mental similar en toda Europa. A esta atmósfera negra pertenecía igualmente la obra de Donatien Alphonse François, marqués de Sade, que, aunque un género en sí mismo, y aparentemente tan distinto al prerromanticismo, no era

sin embargo ajeno a él, como lo mostraba el propio Sade en su único texto teórico, “Ideas sobre la novela” (1800) –prólogo a *Crímenes de amor*–, donde elogiaba a Rousseau y calificaba a *La nueva Eloísa* como “un libro sublime”. A propósito de este último término, es preciso vincular al surgimiento del prerromanticismo artístico la publicación en 1756 de la obra de Edmund Burke, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*, ya que la búsqueda de lo sublime fue la finalidad del romanticismo en oposición a lo bello clásico.

La transcripción visual de los ambientes de la novela gótica y de la obra sadearna se encontraba en los grabados de Giovanni Battista Piranesi, sobre todo las *Prisiones inventadas* (1760), con vistas imaginarias de interiores sombríos de cárceles y cámaras de tortura, con galerías laberínticas y escaleras espiraladas por donde se movían personajes espectrales.

Johann Heinrich Fuseli (o Fussli) y William Blake se influyeron mutuamente, sobre todo el segundo al primero. A la tendencia barroca hacia lo horrible, lo fantástico, lo macabro, Fuseli agregó elementos perversos, demoníacos y eróticos, acercándose, de ese modo, más aún al romanticismo y al expresionismo. Blake, en cambio, tendió hacia la mística y la apocalíptica bíblica. Sobre su vocación de profeta hablaré más adelante.

Contemporáneo de Fuseli y de Blake fue Francisco Goya, cuyos grabados llamados *Caprichos* y sus “pinturas negras” de la Quinta del Sordo, suelen ser interpretadas como otra forma del irracionalismo prerromántico. Esto no es así, Goya era un representante de las ideas ilustradas, no un romántico, y por ello sufrió persecución en la España oscurantista. Su dibujo “El sueño de la razón produce monstruos”, que pasa por ser un ataque al racionalismo, muestra, por el contrario, que cuando la razón –representada por una figura durmiendo sobre un libro– abandona la vigilia, surgen los monstruos engendrados por la superstición, la ignorancia y el fanatismo.

La creación de la novela gótica y el antecedente del *revival* de la arquitectura gótica del siglo siguiente fueron obra de dos

aristócratas excéntricos ingleses. Horace Walpole encaró el ataque a la modernidad desde diversos ángulos: escribió *Anécdotas de la pintura en Inglaterra* (1762), donde sostenía la superioridad del gusto gótico sobre el griego. Llevó esta predilección a la práctica en arquitectura, transformando su propia casa de campo de Strawberry Hills, en los suburbios de Londres, en un castillo gótico pintoresco, o rococó travestido de gótico, donde no faltaban las falsas ruinas en el jardín. Lo imitó William Beckford, quien hizo construir una abadía en falsa ruina en Fonthill.

La novela gótica era otra visión fantástica de la Edad Media, aunque en este caso diabólica, que sería luego reiterada en el siglo XIX por románticos y simbolistas. Edgar Allan Poe, que tanto influyó en Baudelaire, y a través de él en Mallarmé fue, con sus cuentos de terror, un continuador de la novela gótica. Mallarmé hizo un prólogo elogioso de la novela gótica de Beckford, *Vathek* (1786). Igualmente, en el siglo XX, los surrealistas estaban fascinados por los excesos, el malditismo y lo mágico de la novela gótica: Paul Éluard prologó la reedición de *El castillo de Otranto* (1764) de Walpole. Una novela gótica tardía, *Melmoth, el errante* (1820), que había sido calificada por Baudelaire como “creación satánica” y su autor, Charles Robert Maturin, señalado por Lautréamont como “compadre de las tinieblas”, mereció también los elogios de Breton. En *El monje* (1796), Breton admiraba su “hechicería verbal” y Antonin Artaud propuso una “relectura personal de *El monje* recontada por Antonin Artaud”, (1931). En cartas de enero de 1931 Artaud decía:

“Para mí *El monje* vale por su natural introducción en operaciones sobrenaturales y porque lo maravilloso se nos vuelve un objeto manejable (...) *El monje* es una imposición de magia, una absorción de lo real novelado por parte de la poesía alucinante y real de las esferas superiores, de los círculos profundos de lo invisible (...) Un libro como *El monje* me da mucho más la sensación de vida profunda que todos los sondeos psicológicos, filosóficos (o psicoanalíticos) del inconsciente”.

Un contemporáneo de la novela gótica, y también su atento lector, el marqués de Sade, en el ya citado “Ideas sobre la novela”, mencionaba a Lewis y a Ann Radcliffe y reconocía que el género se había convertido “en el fruto indispensable de las sacudidas revolucionarias que agitaban a Europa entera.”

Un estudioso de Sade sostenía la hipótesis de que Lewis, durante su estadía en París, en 1792, habría conseguido un ejemplar de *Justine*, y consideraba probable la incidencia de Sade sobre *El monje*. Más allá de las influencias directas, hay un innegable aire del tiempo común a los novelistas góticos ingleses y a Sade. La poética de las tumbas, la escenografía de castillos tenebrosos y las crueldades que en ellos se realizaban eran comunes a ambos autores, aunque sus destinos hayan sido tan distintos.

Blake, otro coetáneo de Sade, llegaba por los caminos más opuestos –los de una espiritualidad gnóstica–, como lo señaló Mario Praz, a conclusiones similares cuando en *Matrimonio del Cielo y del Infierno* (1790) sostenía con un razonamiento típicamente sadeano:

“El Bien es el elemento pasivo y sumiso de la razón, el Mal es el activo que brota de la energía. Pero la energía, es decir el mal, es el goce, y por lo tanto el deseo no debe ser frenado, bajo pena de volverse pasivo e improductivo”.

El lazo de unión entre el prerromanticismo y la vanguardia, más aún que la novela gótica, fue Sade, marginado en su tiempo y transformado en emblemático en los dos siglos siguientes. Los posrománticos, los simbolistas y los decadentes, Baudelaire, Petrus Borel, Lautréamont, fueron sus admiradores. Algernon Charles Swinburne adaptó el sadismo al gusto de los estetas decadentes ingleses en su tragedia *Atalanta en Calidón* (1865), donde Dios es el mal contra el que se rebela el hombre. Los jóvenes de la época que rechazaban la moral victoriana recitaban su poema “Nuestra Señora de los Dolores” (De *Poemas y baladas*, 1866),

himno a la crueldad universal, donde se invitaba a “abandonar los lirios y las languideces de la virtud por los éxtasis y las rosas del vicio”.

La verdadera consagración de Sade llegaría, no obstante, con la vanguardia del siglo XX, desde *La obra de Sade* (1909) de Guillaume Apollinaire hasta Georges Bataille, que lo convirtió en un santo de su religión atea. En la presentación del primer número de su revista *Acéphale* (1936), Bataille hablaba del hombre al que llamaba “el monstruo” que se superaba a sí mismo y se rebelaba contra Dios. En el segundo artículo, titulado precisamente “El monstruo”, su discípulo Pierre Klossowski consagraba a Sade como ejemplo de “monstruosidad integral”, cualidad del nuevo ser mitológico.

Romanticismo y lo inconsciente

Si el barroco encontró entre sus impulsos a la Contrarreforma, el romanticismo, por su parte, halló condiciones favorables en la situación histórica peculiar de Alemania. Ésta era una sociedad atrasada con respecto a Inglaterra y Francia, no hubo en ella revolución democrática; la burguesía era débil y el capitalismo se desarrolló desde el estado. A estas desventajas se agregaba la invasión napoleónica que exacerbó el nacionalismo y las formas de cultura más tradicionales, todo lo cual sofocaría el florecimiento de la ilustración. Es significativo que el texto más antiguo de *revival* medievalista haya sido *La Cristiandad o Europa* (1799) del poeta romántico alemán Novalis.

El arte y la literatura románticos encontraban su fundamento en las filosofías irracionistas: en el romanticismo temprano de Hamann, Jacobi o Herder, luego en el idealismo de los hermanos Schlegel, y en Schelling, el filósofo del “círculo romántico” y autor de la *Filosofía del arte* orientada en ese sentido. El romanticismo tardío se relacionaba con Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Eduard von Hartmann. Por su parte, la vanguardia

temprana de los años diez y veinte se hizo eco de Bergson, que era deudor, a su vez, de la filosofía de la naturaleza de Schelling, y también de Schopenhauer y Nietzsche, y retornaba, en consecuencia, a las fuentes del romanticismo alemán. Giorgio de Chirico (1919) decía:

“El arte se liberó gracias a los filósofos y poetas modernos. Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros en enseñar el hondo significado del ‘no sentido’ de la vida, y en enseñar cómo ese sinsentido podía transformarse en arte”.

La vanguardia tardía promovió un nuevo *revival* de Nietzsche y la rehabilitación del último Heidegger, quien encontraba fundamento para su filosofía en los poetas románticos, por lo cual se vuelve al comienzo y el rulo se riza.

El rechazo de la razón condujo a los poetas románticos alemanes a bucear en el mundo del inconsciente. El hecho de que se adelantara al psicoanálisis, y que éste a su vez incidiera en el surrealismo y el expresionismo, establece otro vínculo indirecto entre romanticismo y vanguardia. Los fantasmas romántico-biológicos de Novalis –observaba Thomas Mann–, se acercaban asombrosamente al psicoanálisis. Los temas encarados por el romanticismo constituyen el clima del psicoanálisis: el sueño, la noche, la locura, la infancia, lo primitivo, el amor pasión, la muerte, la enfermedad, el secreto, lo anormal, lo siniestro, lo misterioso. El crítico Lionel Trilling sintetizó: “El psicoanálisis es una de las culminaciones de la literatura romántica”.

“Los poetas y los filósofos descubrieron antes que yo el inconsciente”, confesaba Freud reconociendo su deuda con los románticos alemanes y con las premoniciones psicoanalíticas de Schopenhauer.

El alma de los románticos era el inconsciente freudiano, aunque también emplearon a veces anticipadamente este término.

Friedrich Wilhelm Schelling fue el primer filósofo romántico en mencionar el inconsciente. En *Sistema del idealismo trascendental* (1800) señalaba que “en todo saber es necesario un encuentro recíproco de lo consciente y lo inconsciente”. J. W. Ritter anunciaba entusiasmado: “Creo haber hecho un descubrimiento de importancia, el de una conciencia pasiva de lo Involuntario”. Carl Gustav Carus, pintor, psicólogo y filósofo romántico, escribía en 1830:

“Hay una región de la vida del Alma en que realmente no penetra jamás un rayo de conciencia: podemos pues llamarlo Inconsciente absoluto (...) Frente al Inconsciente absoluto, ora general, ora parcial, tenemos además un Inconsciente relativo, es decir, ese sector de una vida que ya ha llegado de hecho a la Conciencia, pero que temporalmente ha vuelto a ser inconsciente. Por lo demás siempre vuelve periódicamente a la Conciencia. Ese sector abarcará, aun en el alma enteramente desarrollada, la mayor parte del mundo del espíritu, pues en un instante dado no podemos captar sino una parte relativamente mínima del mundo de nuestras representaciones”.

En *Psique* (1846) reiteraba: “El conocimiento de la vida psíquica consciente tiene su clave en la región del inconsciente”. En cuanto a Arthur Schopenhauer, cima de la filosofía romántica, escribía en *El mundo como voluntad y representación* (1836):

“El estado primitivo y natural de todos los seres es la inconsciencia y ella es también la raíz de donde nace como suprema floración la conciencia, que no puede renegar jamás de su origen”.

El inconsciente –llamado por Schopenhauer la voluntad– reprime ciertos recuerdos en el yo consciente, como el ello de Freud:

“La inteligencia que carece de voluntad no opone resistencia, la

resistencia procede de la voluntad misma, que por ciertas consideraciones se inclina hacia una representación y por otras las rechaza”. “Muchas veces no sabemos ni lo que deseamos ni lo que tememos. Durante años podemos abrigar un deseo sin confesárnoslo o sin darnos cuenta exacta de ello, pues la inteligencia debe ignorarlo, puesto que padecería nuestra buena opinión de nosotros mismos. (...) Tampoco sabemos más, a lo mejor, qué es lo que tememos porque nos falta valor, para esclarecerlos en nuestra conciencia estando equivocados muchas veces acerca del motivo que nos mueve a obrar o a no obrar: el azar, descorriendo el velo, nos enseña entonces que el verdadero motivo no es el que suponíamos, sino otro muy distinto que no queríamos confesar porque no se acomoda a la buena opinión que tenemos de nosotros mismos (...) el intelecto es extraño a la voluntad hasta el punto de ser engañado con frecuencia por ella: pues él le suministra los motivos, pero no penetra en el laberinto secreto de sus determinaciones. (...) Todo esto demuestra cumplidamente la gran diferencia entre intelecto y voluntad, la supremacía de ésta y la subordinación de aquél. La inteligencia se fatiga, mientras la voluntad es infatigable (...) La voluntad, desde las profundidades del organismo donde habita, se eleva siempre prevenida e infatigable, se manifiesta en forma de temor, horror, esperanza, alegría, deseo, codicia, envidia, cólera, furor, y nos impulsa a palabras o actos precipitados a los que sigue con frecuencia el arrepentimiento. El intelecto no puede oponer resistencia pues siervo y esclavo de la voluntad no es como ésta autónomo, ni puede obrar por su propio poder, y con su propio movimiento. La voluntad sabe perfectamente tenerlo a raya y obligarle a permanecer quieto, mientras que aquél, a pesar de sus mayores esfuerzos, no puede obligar a la voluntad a una breve pausa, durante la cual pueda él levantar la voz”. (...)

En estos textos vislumbramos ya, aunque con otra terminología, la teoría freudiana del mecanismo de inhibición entre el yo, el ello y el superyó. Más aún, Schopenhauer, antes que Freud y en

1836, plena época de moral puritana, señaló el papel decisivo del sexo y su manifestación a través de los aspectos triviales de la vida cotidiana, como el chiste.

La “voz interior” de los románticos fue el precedente de la libre asociación psicoanalítica. Los románticos fueron los primeros en llamar la atención, previo al psicoanálisis y al surrealismo, sobre los mitos y los sueños; ambos eran, para ellos, algo tan ilusorio y a la vez tan verdadero como la vida misma. Karl Phillippe Moritz decía que “cada sueño por insignificante que sea es un fenómeno extraño, uno de esos milagros que nos rodean diariamente sin que lo hagamos objeto de nuestras reflexiones”. Jean Paul lo consideraba poesía involuntaria. Steffens decía: “El sueño es el profundo retorno del alma a sí misma”. Novalis anunciaba: “Llegará el día en que el hombre velará y dominará a la vez, soñará y al mismo tiempo no soñará; esta síntesis es la operación del genio; merced a ello el sueño y las otras afinidades se refuerzan mutuamente”. Para Nerval el sueño era una segunda vida. Steffens señalaba:

“Pero la vida humana está hecha de alternancias, así como el sol sale y se pone, así la conciencia se abisma en su propia noche, no como en un caos vacío, sino en toda la plenitud de la vida”.

Georg Christopher Lichtenberg –*Aforismos* (1800-1806)– llegó a proponer la interpretación de los sueños: “Sé por experiencia que los sueños conducen al conocimiento de sí mismo. Las sensaciones que no son interpretadas por la razón son las más vivas”. Nuevamente Schopenhauer destacó el trabajo del inconsciente durante los sueños.

“La voluntad como cosa en sí jamás está ociosa, jamás se fatiga. La actividad es esencial en ella, no dejando nunca de querer y, durante el más profundo sueño, cuando el intelecto la abandona, y no le suministra ya los motivos, por virtud de los cuales obra al exterior, trabaja como fuerza vital”.

Los románticos al igual que los místicos y la filosofía oriental –y el psicoanálisis siguiendo sus huellas– transformaron al inconsciente en una sustancia, una cosa en sí, una categoría ontológica, una entidad autónoma y todopoderosa que determina la realidad humana. El alma de los románticos, el subsuelo dostoievskiano, el inconsciente freudiano ocupan un lugar en el aparato psíquico-subconsciente, se decía antes, y esta palabra daba más la idea topográfica. Freud decía que el inconsciente era “una provincia psíquica más que una cualidad anímica”. Era como un sótano lleno de animales peligrosos, de cosas feas que hacía falta desalojar. Para Carl Gustav Jung era, por el contrario, una cueva encantada plena de tesoros ocultos que se debían recoger y conservar. Según Freud, se alojarían en esa zona oscura los miedos ancestrales; según Jung, más cerca de los románticos, se ocultaba la sabiduría perdida de los pueblos.

El carácter de cosa sustantiva que otorgaban al inconsciente llevó a los románticos a buscarlo en el “aura”, en el “cuerpo astral” de los teósofos; Jung seguiría un camino parecido. Freud, demasiado científico para llegar hasta allí, decía que la topografía del ello era un modo de hablar, y que éste no se localizaba en ninguna región del cuerpo. Sin embargo, parece ser que en algún momento alentó la expectativa de detectar en el cerebro el lugar donde se ubicaría el inconsciente. El caso de Lacan, que identifica al inconsciente con el lenguaje y convierte al psicoanálisis en un derivado de la lingüística, se adecua aun más para la fusión de la psicología con la literatura.

Pero lo inconsciente no es una sustancia, como creen románticos y psicoanalistas, sino el carácter no consciente de algunas funciones psíquicas; por eso es preferible precederlo de un artículo neutro “lo” y no del determinado “el” que lo personaliza. Lo inconsciente se define por lo negativo, por la carencia, la ausencia de conocimiento. Simplemente existen conductas de las que somos conscientes, y otras de las que no lo somos; y entre ambas no hay compartimentos estancos, ni siquiera separados por una puer-

ta vigilada por el superyó –como quiere Freud–, sino interdependencia y continuidad.

La cosificación del inconsciente comporta el equívoco peligroso de sustituir la interdependencia recíproca entre inconsciente y conciencia por la subordinación total de ésta a aquél, con el agravante de valorar la superioridad de uno sobre la otra: lo verdadero, la vida plena vendría del inconsciente y la conciencia no haría más que ponerle obstáculos para su libre desarrollo. El inconsciente constituiría la unidad plena del ser humano, y lo consciente tan sólo un débil fragmento.

Los románticos, al considerar la conciencia como represora de la imaginación, creían que las fantasías de los sueños eran expresiones de la libertad absoluta. Ello no es así, porque aun las imágenes más extrañas recurren inevitablemente a elementos que están en la realidad y, por añadidura, la selección y combinación de éstos dependen de las costumbres, la enseñanza, los intereses, en suma, de la sociedad, la época, la clase, la cultura, todo lo que constituye la vida consciente de los individuos. Los antropólogos han mostrado que aun el contenido de los sueños varía según el tipo de civilización y el grado de su desarrollo. Como sostiene Blas Matamoro:

“No existe la fantasía en sí misma, sino una fantasía que se lee en algún tipo de lenguaje de la fantasía, socialmente elaborado e impuesto durante el proceso de inserción del sujeto biológico en el mundo social.”

Es plausible deducir de esta irreductible relación entre fantasía y código social que lo consciente nos permite comprender lo inconsciente, tanto o más que lo contrario.

Freud era una mezcla rara muy 1900 de romántico y de científico. Su lado romántico lo llevó a sobrevalorar el inconsciente; su lado científico, a tratar de hacer racional lo irracional, consciente lo inconsciente: “Donde está el ello, debe estar el yo”, frase que luego Lacan invertiría, traduciendo “donde está el ello, el yo debe

estar” y otorgando, de ese modo, prioridad a lo irracional. Acorralado por el mundo exterior, por el inconsciente y por la moral internalizada –superyó–, producto también de un proceso inconsciente, el yo, el ser consciente, carece, según el psicoanálisis, de toda autonomía; es impotente, “una pobre cosa”, lo llamaba Freud. Con frecuencia, en los psicoanalistas predominaría más el aspecto irracionalista que el racional. Apartándose de Freud, el psicoanálisis heterodoxo de Jung estaba más cerca de los románticos que de la ciencia. También Jung compartió con los románticos su atracción por el orientalismo, el esoterismo y el ocultismo, que lo fueron alejando de la ciencia occidental. El inconsciente colectivo jungiano se adecuaba mejor al concepto romántico de región infinita anterior y superior a la vida individual. Jung redujo los contenidos inconscientes a lo primigenio, a los orígenes no individuales sino colectivos de la humanidad, coincidiendo, de ese modo, con la atracción por lo primitivo de los románticos y luego de las vanguardias. Este inconsciente era para Jung la fuente misma del ser humano, por medio del cual el hombre estaba en armonía con el cosmos irracional.

Jung, como los románticos, otorgaba un papel especial al artista: éste poseía una visión particular que le daba acceso al mundo de los símbolos y los arquetipos. También en consonancia con los románticos, Jung consideraba que el arte auténtico “no nos recuerda nada de la vida humana vulgar, sino más bien sueños, temores nocturnos y los recovecos oscuros de la mente que percibimos a veces con recelo”. Más adelante veremos cómo es esta vertiente psicológica del romanticismo la que retomará la vanguardia y, en el caso del surrealismo, también vinculada, a su manera, con el psicoanálisis.

El inconsciente constituyó igualmente una parte esencial de la teoría romántica del arte. Steffens escribía:

“El genio existe en los momentos en que la omnipotencia de la naturaleza inconsciente y las profundidades nocturnas e inaccesibles a la existencia dejan caer sus velos y se revelan en el estado de

vigilia. La inspiración une la plenitud de la noche y la claridad del día, el misterio de lo inconsciente y la regla de la conciencia. Eso parece muy natural a cierta visión interior, aunque siga siendo absolutamente inexplicable para la razón”.

Según el romanticismo, y luego la vanguardia, la creación artística estaría vinculada a los aspectos irracionales e intuitivos más que a los intelectuales y técnicos, y el estímulo de la creación sería el desajuste, el delirio y hasta la locura del artista. En consecuencia, tanto el romanticismo como la vanguardia reivindicarán las formas de arte donde la parte consciente es casi nula: el arte de los primitivos, de los niños y de los locos, tema del que me ocuparé más adelante.

Pero el arte nunca es un producto total del inconsciente, ni del instinto, ni de la inspiración irracional, ni de la voluntad schopenhaueriana, ni del caos creador romántico, ni del *élan vital* bergsoniano, ni del automatismo surrealista. A diferencia del salvaje, el niño y el loco, y aunque el estímulo de la obra pueda ser en parte desconocido, el artista la elabora con recursos conscientes, racionales. Por eso, a diferencia de las fantasías del niño y del loco, las del artista son intersubjetivas, comunicables, rompen el círculo de la subjetividad pura en que se mueven aquéllas y alcanzan una objetividad válida para los demás.

El romanticismo opone la imaginación a la razón y otorga a la primera el atributo de la creación, en tanto que a la segunda le estaría reservada la tarea meramente pasiva, monótona, rutinaria, de analizar lo que ya existe. Esta dicotomía es falsa, porque la imaginación es también un atributo de la razón; el hombre de ciencia y el pensador requieren poder imaginativo para descubrir nuevas posibilidades no percibidas y entidades no observables.

A su vez, en el artista, lo que parece ser un rapto de súbita inspiración, de frenesí dionisiaco, de loca fantasía, está precedido por un período de preparación sistemática, de aprendizaje, de estudio, de disciplina, de control, de juicio crítico, todo lo cual implica una actividad racional. “El arte es cosa mental”, decía

Leonardo; “se pinta con la mente no con las manos”, sostenía Miguel Ángel. La creación artística nunca es inmediata ni espontánea ni improvisada, se adecua no menos que la investigación científica a leyes, aunque de otra índole. El arte es asimilado al juego, pero tampoco éste es manifestación de libertad ilimitada, se somete a lo que precisamente se llaman reglas del juego, que, en el caso del arte, son convenciones retóricas, códigos, que pueden ser modificados pero nunca eludidos del todo.

Prerrafaelistas y neogóticos

Los primeros anuncios, todavía inciertos, del arte moderno aparecieron durante el siglo XIX en la sociedad inglesa, la más avanzada de la época, en dos corrientes estéticas paralelas, el prerrafaelismo y el neogoticismo. Ambos movimientos retomarían en un nivel distinto lo esbozado por el prerromanticismo y el romanticismo.

El grupo inglés que fundó la confraternidad prerrafaelista, Dante Gabriel Rossetti, William Holden Hunt, John Everett Millais y luego Edward Burne-Jones, repudió el arte producido a partir del renacimiento y lo que éste implicaba –representación clasicista, realista o naturalista–, a la vez que rehabilitó el simbolismo de los pintores flamencos y florentinos del siglo XIII hasta fines del XV, llamados después “primitivos”. No se trataba de un retorno puramente artístico, los prerrafaelistas eran una especie de fundamentalistas religiosos que querían volver a las fuentes y creían hallar en el estilo simple de los prerrenacentistas la expresión del sentimiento religioso primigenio, más puro y espontáneo.

Pero el medievalismo de fantasía de los prerrafaelistas, como todo *revival*, no era sino una típica expresión del siglo XIX inglés. Es muy difícil encontrar en ellos algún parecido con los auténticos primitivos italianos a quienes decían imitar. Ni siquiera los conocían; el historiador de arte R. H. Wilenski –*El movimiento mo-*

dermo en el arte— señalaba que cuando, en 1848, se creó la Hermandad Prerrafaelista ni Rossetti ni ninguno de sus miembros habían visto nunca un solo cuadro de los primitivos italianos, apenas conocían un libro con reproducciones de los frescos de Benozzo Gozzoli del cementerio de Pisa.

Muy lejos de la ingenuidad debida al atraso técnico de los pintores primitivos, el arte de los prerrafaelistas era un elaborado producto de la academia que tanto despreciaban —cuadros muy terminados— y del naturalismo al que se oponían y que se filtraba, no obstante, en el detallismo, en la descripción minuciosa de la ropa y los objetos. Por añadidura su espiritualidad estaba mezclada con un sensualismo profano, una voluptuosidad refinada, una morbosidad decadente nada medieval y muy moderna. Las mujeres prerrafaelistas de Rossetti con cuello de cisne, largas cabelleras ondulantes y poses lánguidas anticipaban el Art nouveau, y a la vez prenunciaban a la mujer fatal, uno de los mitos del decadentismo de fin de siglo que se prolongará hasta las vampiresas del cine mudo.

Paralelamente al prerrafaelismo, la arquitectura retornaba a la Edad Media, con el llamado *gothic revival* propiciado por el Movimiento de Oxford de 1830. Su teórico, el arquitecto y escritor Augustus Pugin, sostenía en *Contrastes* (1835) y *Verdaderos principios de la arquitectura cristiana* (1841) que el gótico no era un estilo arquitectónico sino una religión; consecuentemente se convirtió al catolicismo y aspiró a regresar al corporativismo medieval.

El adalid intelectual de los prerrafaelistas, John Ruskin, también lo fue de los neogóticos. En el prólogo a *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) decía: “No me cabe la menor duda de que el gótico septentrional del siglo XIII es el único estilo que se adapta a los trabajos modernos en los países nórdicos”. Con aires de profeta mesiánico, Ruskin apostrofaba contra la sociedad industrial, el maquinismo y la ciudad moderna; proponía, en cambio, la

utopía del retorno a la Edad Media, al campo y a la artesanía preindustrial, iniciando la corriente de pensamiento de “pesimismo cultural”, que contraponía la armonía medieval al caos del mundo moderno.

En *Las piedras de Venecia* (1851-1853), Ruskin explicaba la decadencia a partir del renacimiento de la arquitectura y el arte gótico veneciano y la atribuía al desarrollo político, social y económico de la ciudad, el crecimiento de las riquezas y la reactivación del comercio, es decir, al surgimiento de la burguesía y el capitalismo. Tal vez fascinado por el exotismo veneciano de William Beckford en *Viaje de un soñador despierto* (1783), pero desconocedor de la historia social y económica de Venecia, Ruskin no sabía que las bellas iglesias y palacios que admiraba eran, precisamente, producto de la prosperidad económica que había traído la actividad comercial. También ignoraba que la catedral gótica era una manifestación del resurgir de las ciudades, y que éste se debía igualmente a la activación del comercio y el crecimiento de la burguesía en el seno del mundo feudal; la verdadera expresión de la Alta Edad Media no fue el gótico sino el ascetismo monacal románico.

La Edad Media, a la que deseaban regresar Ruskin, los prerrafaelistas y los neogóticos, no era pues la histórica –los historiadores los miraban con asombro– sino la de las leyendas, sagas, cuentos de hadas o poemas románticos y sobre todo la surgida de su propia imaginación.

La idea rousseauiana del retorno a la naturaleza, la visión de la ciudad corruptora y del campo como espacio natural del hombre, retomadas también por Ruskin y su discípulo William Morris, dieron origen, en arquitectura, al *cottage* inglés trivializado en casa de campo de fin de semana. Como ocurrirá después con la vanguardia, lo que comenzó siendo un mesianismo, terminó banalizado: la moda del *gothic revival* se extendió a la tipografía, a los decorados, a la ornamentación. Hasta en la vivienda más vulgar, cuyos habitantes desconocían la existencia de los prerrafaelistas, se podía encontrar algún adorno gótico.

A la vez hubo una línea arquitectónica e ideológica que iba del *cottage* a la *prairie house* de Frank Lloyd Wright, cerrando, de ese modo, el círculo que une el goticismo a la vanguardia.

El éxito en el plano artístico de los prerrafaelistas y neogóticos se logró a costa de la renuncia a los ideales mesiánicos de cambiar el mundo y su transformación en religión estética, en arte por el arte. En sus últimos años, Ruskin había llegado al desencanto de sus sueños de restauración religiosa, y su manera de fugarse del mundo moderno que no pudo destruir fue la locura. Morris, por su parte, pasó sus últimos años desencantado de la clase obrera inglesa y con conciencia de que su lucha por el socialismo estaba condenada al fracaso, y en eso no se equivocaba.

En Alemania, por su tradición antiiluminista, el movimiento de vuelta a la Edad Media adquirió un carácter más fuerte que en Inglaterra y sirvió a los alemanes como elemento para la invención de una historia, una nacionalidad y una raza, objetivos por los que estaban tan obsesionados. No es casual que los prerrafaelistas hayan tenido un antecedente en los nazarenos, grupo de pintores alemanes católicos, Johann Friedrich Overbeck, P. Pforr, L. Vogel, J. Schnorr von Carolsfeld, quienes alrededor de 1810 se habían propuesto resucitar la simplicidad de los pintores del *quattrocento* italiano, como Perugino y Fra Angelico. Los nazarenos fueron conocidos por los prerrafaelistas a través de un pintor inglés, Ford Madox Brown, quien los descubrió en un viaje a Italia.

A imitación de las corporaciones medievales, los nazarenos fundaron una confraternidad religiosa instalada en un convento de Roma. Su medievalismo y espiritualismo extremos también encontraban apoyo en la pintura alemana del siglo XVI –Alberto Durero–, en oposición al neoclasicismo; pero esta remisión al pasado estaba, sin embargo, tan entremezclada con los gustos de su propia época –tal como ocurrió con los prerrafaelistas– que un personaje emblemático del posromanticismo, el rey Ludwig II

de Baviera, se contó entre sus admiradores y los convocó para decorar su palacio de Munich.

Atacados por los filósofos y hombres de letras racionalistas –Hegel, Goethe y Stendhal–, los nazarenos se sentían apoyados, en cambio, por la filosofía estética romántica de Wackenroder, Novalis y Friedrich Schlegel. Fue éste quien en sus *Descripciones de cuadros de París y de los Países Bajos* (1802-1804) llamó por primera vez la atención sobre los pintores italianos primitivos, ejerciendo de ese modo una influencia decisiva sobre los nazarenos y prerrafaelistas. Una vez más se comprueba que muchos caminos conducen a los románticos alemanes.

El neogoticismo de los ingleses fue observado por los alemanes, incitándolos a recuperar, en un viaje de retorno, su propia tradición, el gótico tardío alemán del siglo XVI –entremezclado con el manierismo nórdico– extremadamente místico y patético, de una religiosidad más adusta que los dulcificados góticos latino o inglés. Heinrich Heine había visto las complejas relaciones entre el gótico y el arte moderno a través del romanticismo alemán, cuando definió éste como “una repugnante mezcla de locura gótica y de falsedad moderna”.

¿En qué podía influir en el arte moderno, el gótico, más aún, el gótico visto a través de un romanticismo nostálgico? Los prerrafaelistas y los neogóticos repetían el mito creado por los románticos de la catedral medieval como obra colectiva y anónima del pueblo (*Volk*) compuesto de humildes artesanos movidos por la fe, cuando en realidad era el fruto de diseños de profesionales muy expertos en las reglas funcionales de la arquitectura. Desconociendo las serias investigaciones hechas al respecto por Viollet Le-Duc, los neogóticos seguían creyendo que el gótico era pura espontaneidad, que carecía de reglas y de racionalidad, que las catedrales se levantaban tan sólo con ideales, sentimiento, con los latidos del corazón, y eso les gustaba. Ruskin, en *Las piedras de Venecia*, mostraba su atracción en arquitectura por lo asimétrico, lo irregular, lo cambiante, por ser lo más parecido a la vida misma. En *Las siete lámparas de la arquitectura*, la séptima era la Vida,

cuyos signos eran el desorden, las violaciones de la simetría. Como un rasgo de la época, contemporáneamente, surgían en filosofía las corrientes vitalistas. No es casual que Ruskin fascinara a Bergson, el filósofo vitalista que, a su vez, influiría en el arte de vanguardia.

Al oponer la naturaleza a la civilización urbana, los prerrafaelistas recurrieron a los temas vegetales y florales, pero como su orientación no era realista sino mística, los estilizaban; ésa sería justamente la fórmula del Art nouveau: una naturaleza artificial, antinatural. En el rosetón gótico estaba en germen el Art nouveau. Uno de los impulsores del *gothic revival*, Pugin, inició en Inglaterra la decoración con motivos florales con su obra *Floriated Ornament* (1894). William Morris diseñó alfombras, tapices, mosaicos, vidrios, miniaturas, con dibujos de plantas, flores, hojas, en esquemas curvilíneos, espiralados, que inspirarían la ornamentación del Art nouveau.

El neogótico influyó en el modernismo, además, porque se oponía al neoclasicismo, estilo predominante en los siglos XVIII y XIX que, por tanto, representaba lo tradicional, lo convencional, lo conservador, lo establecido. La evasión hacia un mundo premoderno se daba, al mismo tiempo, como evasión al pasado en el medievalismo, y evasión a lo lejano en el orientalismo. Ya en el siglo XVIII, un típico estilo inglés de ebanistería, el Chippendale, se ingeniaba para fusionar el rococó con el gótico y la chinería. Después el romanticismo y la vanguardia trataron de mostrar que orientalismo y cristianismo medieval no eran tan opuestos entre sí como parecían: al fin tenían en común el irracionalismo, la concepción religiosa de la vida y el rechazo de los goces terrenales.

En la Alemania de principios de siglo XX los pintores y arquitectos de vanguardia volverán a fijarse, a la vez, en el gótico y en Oriente. En 1921, Worringer vinculará al expresionismo alemán con el gótico y el Oriente:

“Con clara conciencia, el expresionismo se orienta en todas las artes del pasado (...) Goticismo, orientalismo, exotismo, barbaris-

mo, primitivismo, fenómenos concomitantes, totalmente habituales en la más moderna actitud artística.”

Uno de los precursores de la Bauhaus, Adolf Behne, escribiendo en *Der Sturm* (1914), reconocía a los pintores y grabadores góticos alemanes como sus legítimos antepasados por el rechazo al materialismo. En 1919 escribía Behne: “En ningún momento estuvo Europa tan cerca de Oriente como durante el Gótico”. Este estilo no era para él “sino un sueño maravilloso de Oriente, soñado por los cruzados a su regreso”. Se trataba de un Oriente con una ubicación geográfica muy vaga, ya que el conocido por los cruzados fue el Cercano Oriente, pero Behne lo confundía con el Lejano Oriente, con la India. El propio Gropius escribió en unas notas para un discurso de la Bauhaus: “¡Construir! ¡Dar forma! Gótico-India”, por lo cual se ve que esta extraña pareja –goticismo-orientalismo– llegó hasta lo más avanzado de la vanguardia.

Un centro de atracción del grupo expresionista El Puente (*Die Brücke*) era el Museo de Grabados de Dresde, donde estudiaron el arte medieval y el siglo XVI alemán, entre el gótico tardío y el manierismo, admirando sobre todo a Lucas Cranach, a Durero y a Mattias Grünewald, y reconociéndolos como antecedentes directos del expresionismo. La contemplación de los grabados en madera de la Baja Edad Media alemana les dieron una tendencia gotizante a muchos cuadros expresionistas, entre éstos los de Ernst Kirchner. Max Beckmann descubrió el gótico en los maestros alemanes del medioevo tardío y en los primitivos franceses que vio en la Exposición de París de 1904. En su obra adoptó la forma del retablo y el diseño vertical característico del gótico. El goticismo de la Bauhaus se filtraba en el manifiesto inicial con la xilografía de Lyonel Feininger, realizada a la manera de los grabados medievales en madera y con el tema de una iglesia gótica. Uno de los primeros profesores de la Bauhaus, Gerard Marchs, hacía esculturas góticas y grabados en madera medievalizantes.

La reivindicación del gótico por los arquitectos expresionis-

tas alemanes se justificó, a veces, con argumentos rebuscados. Paul Scheerbart, promotor de la arquitectura de vidrio, señalaba: “Sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable; cuando aparecieron las catedrales y los castillos góticos también se deseó una arquitectura de cristal”. Bruno Taut, en su búsqueda de la mayor sencillez y elevación de las formas más primitivas a símbolos, decía: “Uno encuentra en esto una afinidad con lo gótico”.

En otra sociedad al margen de la modernidad, Antoni Gaudí, un español solitario y místico, emprendía por su cuenta el ataque al renacimiento y la reivindicación del gótico y, a la vez, su superación. Decía: “El gótico es un estilo sublime pero incompleto; es sólo un principio detenido por el deplorable renacimiento. Hoy no debemos imitar o reproducir el gótico sino continuarlo, al mismo tiempo que lo rescatamos de lo flamígero.” Pese a que Gaudí carecía por entonces de la audiencia de los prerrafaelistas, entre otros motivos por la marginalidad del país en que actuaba, se convertiría póstumamente en uno de los principales antecedentes del arte moderno, y sería venerado por los surrealistas.

Desde América, aun alejada del centro de irradiación de las ideas innovadoras, Frank Lloyd Wright también vinculaba el gótico con la arquitectura de vanguardia. En el prefacio de la edición Wasmuth (1919) de su obra, afirmaba:

“En el arte y en la arquitectura de la vida moderna es necesario un renacimiento del espíritu gótico (...). Yo llamo a este espíritu, por el carácter orgánico de su forma, espíritu gótico, y porque ha sido realizado en esa arquitectura mejor que en cualquier otra. Por eso creo que mis edificios han sido en su mayor parte concebidos y llevados a cabo dentro del espíritu gótico”.

Aunque el *gothic revival* alentó estas extravagancias teóricas y fue en última instancia reaccionario, constituyó también un aliciente para la renovación artística, porque al negar al clasicismo como canon único incitó a otros artistas a atreverse a rescatar otros estilos. De este modo, al lado del gótico, comenzaron a

aparecer *revivals* egipcios, árabes, chinos, hindúes y, mezclados con ellos, también el renacentista, pero ya no como estilo hegemónico sino como uno más entre otros. Estos *revivals*, que luego los historiadores llamarían historicismo ecléctico, no eran una mera copia impersonal, sino una transfiguración, una mezcla y, más que a las antiguas civilizaciones que creían revivir, representaban la sensibilidad típica del 1900: eran ya un arte moderno.

Nunca más oportuno, a propósito de los *revivals* de aquella época, el prerrafaelismo, el goticismo y los historicismos eclécticos, recordar las palabras de Karl Marx al comienzo de *El 18 brumario* (1852):

“La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen precisamente a revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es cuando conjuran temerosamente en su auxilio los espíritus del pasado, cuando toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para con este disfraz de vejez venerable, y ese lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. Así Lutero se disfrazó de apóstol San Pablo, la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio Romano”.

Así, algunos modernistas del siglo XIX, cuando decidieron revolucionar las artes, comenzaron por disfrazarse con las venerables ropas antiguas y medievales.

Es preciso recordar, sin embargo, que el gran arte del siglo XIX no fue el de los nazarenos, ni el de los prerrafaelistas ni el de los neogóticos, sino Delacroix, Ingres, Gericault, Constable, Turner, Courbet, Daumier, y después de los impresionistas, Cézanne; y en literatura no fueron las novelas góticas de Walpole y de Beckford, sino la corriente realista de Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Tolstoi, Dostoievski, Turgueniev, Chejov, Dickens, Thackeray, del mismo modo que la gran filosofía no era la

de Schelling o Schlegel, sino la de Kant y Hegel; el arte, la cultura y el pensamiento, en fin, del humanismo clásico derivado de la ilustración. Es significativo que la vanguardia se apartara de esta calle ancha para preferir los atajos, las callejuelas marginales del neogoticismo, del romanticismo, que abandonara a aquellos que intentaban la comprensión crítica de la modernidad, el desarrollo de los ideales incumplidos, para quedarse con quienes se limitaban a negarla y ensayar un imposible retorno al pasado.

Decadentismo

El mesianismo profético, compartido por igual, aunque con características disímiles, por el romanticismo alemán, los prerrafaelistas ingleses, Ruskin, y el socialismo utópico de Morris, comenzó a transformarse gradualmente en algo que terminó siendo lo opuesto: el esteticismo decadente. En Francia el romanticismo temprano estuvo impregnado del ímpetu revolucionario y del influjo de la ilustración y, por tanto, no había tenido un carácter irracionalista, pesimista y regresivo como el alemán. Los verdaderos equivalentes franceses del romanticismo alemán fueron el simbolismo y el decadentismo, que eran formas tardías de romanticismo desilusionado, eco de las crisis políticas y sociales que se sucedieron entre 1830 y 1851.

El romanticismo alemán, que no había influido al romanticismo francés, encontrará las condiciones propicias, en cambio, para incidir en el simbolismo. Jules Laforgue introdujo en su país a Schopenhauer y Nietzsche, a quienes había descubierto durante su estadía en Berlín como lector de la emperatriz. Un viaje a Alemania de Catulle Mendès lo apasionó por la cultura germánica, y se hizo un devoto de Wagner, al que dedicó un ensayo en 1886 y otro sobre el wagnerismo en Francia (1899). Con frecuencia, él, su mujer Judith Gautier –hija de Théophile– y Villiers de L'Isle-Adam hacían viajes de peregrinación para ver a Wagner y lo difundían entre los simbolistas. Wagner fue el principal emi-

sario del romanticismo alemán en Francia: fascinó a Baudelaire desde que asistió al estreno de *Lohengrin* en París. Edouard Dujardin, discípulo y amigo de Mallarmé, fundó *La Revue Wagnérienne* (1885), dedicada al culto de Wagner y a reunir a los escritores y artistas simbolistas. Mallarmé colaboró en esa revista con una oscura prosa poética, “Ensueño de un poeta francés sobre Richard Wagner” y un hermético soneto “Homenaje a Wagner” (1886). Houston-Stewart Chamberlain, futuro yerno de Wagner y teórico del antisemitismo, pertenecía al cenáculo de Mallarmé. Maurice Barrès hizo su peregrinaje a Bayreuth en 1886 y escribió en 1894 sobre Wagner, llamándolo “profeta” y anunciador de “una nueva ética” (*De la sangre, la voluptuosidad y la muerte*, 1894).

En un viaje de ida y vuelta, el simbolismo francés repercutió en los alemanes de fines del siglo XIX: Stefan George era un asiduo de los “martes” de Mallarmé cuando viajaba a París. Los tópicos del romanticismo alemán volvían entonces a Alemania, traducidos del francés. El simbolismo también incidirá, años más tarde, en la vanguardia temprana: debe recordarse que Marinetti fue el traductor de Mallarmé al italiano.

Théophile Gautier, a quien Baudelaire dedicó *Las flores del mal*, fue el último romántico y el primer decadente. Para oponerse a los clásicos reivindicaba a los “grotescos”, autores extravagantes del siglo XVII, y a los libertinos del siglo XVIII. El prefacio de su novela *Mademoiselle de Maupin* (1835) y los poemas de *Émaux et Camées* (1852) fueron las primeras manifestaciones del decadentismo. Swinburne y Oscar Wilde llevarían esta posición al extremo, hacia fines del siglo, aunque el último se redimirá de los peores excesos del decadentismo, gracias a su sentido del humor que anunciaba a veces el *camp*; *Salomé* parecía la parodia de un drama simbolista.

El decadentismo se asemejaba al romanticismo y, a la vez, se diferenciaba de él. El papel del artista, del poeta, del creador, seguía siendo tanto o más importante que la obra, como en el romanticismo, pero habían cambiado sus metas: ya no era el

anunciador de una verdad o mundo nuevo, ahora su finalidad era cincelar su propia vida como una obra de arte, la otra cara al fin del arte por el arte.

El retorno a la naturaleza, la búsqueda de lo espontáneo, de la vida misma, se transformaban en su opuesto: lo antinatural, el culto al artificio. “Comprendo perfectamente una estatua. No comprendo a un hombre. Donde la vida comienza, me detengo y retrocedo espantado como si hubiera visto la cabeza de Medusa” decía Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, capítulo XI).

Des Esseintes, el personaje de *Al revés* (1884) de Joris-Karl Huysmans, fue el paradigma del decadente. Hastiado de la realidad, creó un mundo propio totalmente artificial hasta en el menor detalle, donde podía evadirse de la naturaleza mediante estimulantes y sensaciones excéntricas:

“Todo consiste en saber abstraerse lo suficiente para provocar la alucinación y poder sustituir el ensueño de la realidad por la realidad misma. Por lo demás, el artificio le parecía la señal distintiva del genio. La naturaleza, decía, había pasado de moda, con la antipática uniformidad de sus paisajes y de sus cielos había cansado definitivamente la paciencia de los refinados. En el fondo, ¡qué mediocridad la suya de especialista confinado en su género, qué pequeñez de tendera dedicada a tal o cual artículo con exclusión de cualquier otro, qué monótono almacén de praderas y de árboles, qué banal agencia de montañas y de mares! Por otra parte, ninguna de sus invenciones se ha reputado tan sutil o tan grandiosa que no pueda crearla el genio humano. No hay selva de Fontainebleau, no hay claro de luna que las decoraciones inundadas de resplandores eléctricos no puedan repetir; no hay cascada que el hidráulico no imite hasta engañar respecto de su autenticidad; no hay roca que el cartón piedra no asimile; no hay flor que no iguale tafetanes especiales y delicados papeles teñidos. A no dudar, esta sempiterna engañadora ha hartado ya la bondadosa admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de pensar en reemplazarla cuanto se pueda con el artificio”.

La vuelta a la Edad Media, o al Oriente de los románticos, en busca de la espiritualidad perdida en el mundo moderno fue transformada por los decadentes en evasión a lo exótico, en persecución de la rareza pintoresquista o de nuevas emociones sensuales. Gautier también fue el primero en seguir ese camino con sus viajes a Oriente y a España –que era por entonces lo exótico más cercano–, seguido en ese itinerario por Barrès y Pierre Louys.

La vida como obra de arte y el culto al artificio –además de otros rasgos, narcisismo, egotismo, exhibicionismo, androginia– eran características comunes al decadente y a otro personaje de la época, el dandy, nombre por el cual –a partir de Baudelaire– habitualmente se lo identificaba. Uno de los modelos reales de Des Esseintes era Robert de Montesquiou. Sin embargo, el decadente y el dandy difieren en otros aspectos, si nos atenemos a la definición de Barbey D’Aurevilly, siguiendo las reglas de Lord Brummel: “El dandy es un osado, pero un osado que tiene tacto, que se detiene a tiempo y encuentra entre la originalidad y la excentricidad el famoso punto de intersección de Pascal”. Si esto es el dandismo, ni los simbolistas ni menos aún los decadentistas pueden ser calificados de dandies, ya que carecen de límites; precisamente su señal distintiva y compartida con los románticos es la desmesura, la exageración. Nada más alejado del frenesí decadentista que la frialdad, la distancia, la impasibilidad, el desprendimiento, la indiferencia, típicos del dandy. La sobreactuación de simbolistas y decadentes está en las antípodas de ese dominio de la sutileza y el matiz, el detalle invisible, que los elegantes ingleses llaman *understatement*.

Al fin Proust, una autoridad indiscutible en estos asuntos, presentaba como un ejemplo de dandy al sobrio Swann (Charles Hass en la vida real) y no al Barón de Charlus, a quien ridiculizaba. Si se pudiera hablar de una plástica dandy, no elegiríamos a Moreau ni a Beardsley, sino tal vez a Whistler, y aun más a Giovanni Boldini, Paul Helleu, Jacques Émile Blanche, Constantin Guys, James Tissot o John Singer Sargent, este últi-

mo vituperado por los simbolistas, ya que lo consideraban un continuador de la tradición clasicista de Ingres. La vanguardia despreocupada por la elegancia surgirá del componente romántico y barroco de los simbolistas y decadentistas antes que del dandismo, más próximo a lo clásico.

La espiritualidad, basada en una religión trascendente, en el panteísmo o en el culto de la humanidad, era transformada por los decadentes en malditismo, demonismo, satanismo. La novela gótica fue el eslabón entre romanticismo y decadentismo. Sin embargo, no se trataba de una actitud atea ni antirreligiosa; por el contrario, la mayoría de los escritores y artistas llamados malditos seguían siendo católicos, o se convertían: Baudelaire, Verlaine, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, Barbey D'Aurevilly. Incluso Lautréamont fue rescatado del olvido por un apasionado católico, Léon Bloy. Huysmans era un caso ejemplar: del escepticismo decadente de *Al revés*, pasó al satanismo, a lo sobrenatural *au rebours* de *Allá abajo* (1891) para terminar convertido al catolicismo. En sus obras católicas, *En ruta* (1895) y *La catedral* (1898), no obstante, el esteta que veneraba las catedrales medievales y las pinturas y esculturas sagradas predominaba sobre el auténtico creyente. A los decadentes no les interesaba Dios, sino el Diablo; la virtud, sino el pecado; el cielo, sino el infierno; la blasfemia era su oración y la misa negra, el ritual al revés. Maurice Barrès, que fue un esteta decadente en su primera época, definía esta peculiaridad: "En el fondo el neocatolicismo es una manera de mezclar la sensualidad con la religión". Walter Benjamin señalaba: "El concepto de demoníaco aparece cuando la modernidad entra en conjunción con el catolicismo".

Todas estas características del decadentismo, aparentemente tan opuestas a las del romanticismo, estaban sin embargo latentes en él. La naturaleza rousseauiana, la espontaneidad romántica, se entrecruzaban con inquietudes místicas, poco naturales, y aun más, esa religiosidad en los prerrafaelistas era ya sensual y erótica.

La mujer fatal, personaje emblemático de los decadentes, estaba en las mujeres prerrafaelistas. Fue Walter Pater, un discípulo de Ruskin, el que estableció el canon en *El renacimiento* (1875) con su descripción de La Gioconda y su sonrisa impenetrable. *Mario el epicúreo* (1885), en el cual la belleza sensual del paganismo se entremezclaba con la espiritualidad del cristianismo primitivo, era representativa de la transición entre el prerrafaelismo y el decadentismo.

Por opuestas que parezcan las posiciones de románticos y decadentes, los lazos entre ambos, sin embargo, nunca quedaron del todo rotos. Ruskin, al fin, mentor de los prerrafaelistas, era también maestro de los estetas Swinburne y Pater, mientras este último lo fue a su vez de Wilde. El prerrafaelista Edward Burne-Jones mantenía relaciones amistosas con Wilde y con Audrey Beardsley, portavoces del decadentismo. Los puntos de partida estilísticos de Beardsley fueron fuentes tan religiosas como Blake, Burne-Jones y el Japón. Por momentos los dibujos de Beardsley parecían ser la parodia de la pintura prerrafaelista de Burne-Jones. Las figuras andróginas eran comunes a la mística prerrafaelista y a la lujuria decadentista. Tal vez lo más representativo de esta combinación fue Charles Filinger, que pintaba lánguidos Cristos desnudos y ángeles bellos como efebos.

Los simbolistas y decadentistas eran, al fin, románticos o prerrafaelistas o simbolistas que llevaban la extravagancia y la perversión hasta sus últimas consecuencias. Unos y otros eran hostiles a la burguesía, a la sociedad moderna; el vocablo mismo “decadente” era una provocación a la idea de progreso. Émile Zola, defensor del impresionismo, como manifestación de la modernidad, detestaba el simbolismo. Decía de Moreau: “Una nueva reacción contra el mundo moderno”.

Pero la erosión de la modernidad en el esteticismo decadentista no se encontraba solamente en el dandismo a lo Robert de Montesquiou o Jean Lorrain, sino en una nueva generación de hombres de acción, de aventureros que, a la vez, volvían aunque con características distintas a los ideales románticos y

posrománticos: hacer de su vida una obra de arte y estetizar la vida y también la política. Stefan George, Maurice Barrès y Gabriele D'Annunzio –la generación de 1890–, todos ellos marcados por Wagner y por Nietzsche, representaban un movimiento de rebelión contra la sociedad moderna y el capitalismo liberal, una revolución de derecha que sería el germen del fascismo. Se hace necesario, por lo tanto, investigar más el aspecto utópico y el fenómeno de la estetización de la política creado por el romanticismo y el simbolismo y aun el decadentismo, y heredado, aunque en condiciones diferentes, por la vanguardia de nuestro tiempo.