

Sobre la poética romántica de la individualidad

Gastón Molina

Sin duda hay otros mundos fuera de éste, otros pensamientos que los de la multitud...

E.A. Poe, en La cita

La conciencia reflexiva

La poética romántica, en una primera lectura tan a menudo tachada de antimoderna por su efusivo despliegue de contenidos apegados a la tradición, no es, sin embargo, sino la consumación de una estética —es decir, de una sensibilidad— que germina con el Renacimiento. En este sentido la modernidad del Romanticismo no ha de buscarse en sus contenidos, sino en su forma. Esta se corresponde con aquella conciencia que, atenta a los medios que lo expresan, disuelve el contenido en la forma de su presentación y en el sentimiento que esta actividad suscita. En otros términos, allí cuando vemos a la conciencia romántica aferrada a las ruinas de la historia y a la nostalgia de lo perdido, hemos de preguntarnos por lo que se juega en la *relación* con aquello, y no por el significado oculto de estos temas, que solo valen como recursos para exponer la destinación racional a la que esta subjetividad se siente avocada. Por ello el énfasis nunca recae en *lo* perdido, sino en la nostalgia que la experiencia de la pérdida promueve: es a ésta a la que el romántico se aferra, y en esto queda expuesta la aguda conciencia histórica, característica del individuo moderno, para la que se ha vuelto desgarradoramente presente el *haber sido* de todo lo que fue. Así también, el recurrente motivo del misterio, por ejemplo, no ha de ser tomado como algo oculto que seduce a esta conciencia, sino como la forma explícita que estructura su relación consigo misma y con el mundo.

De este modo, podríamos decir que en el Romanticismo se agudiza aquella reflexividad de la conciencia que ya es patente en el Renacimiento. En efecto, en relación al arte —entendido aquí más como articulación de la sensibilidad que como una disciplina particular—, desde el siglo XV este va progresivamente perdiendo su carácter funcional y simbólico para devenir en la experiencia de la obra propiamente tal, es decir, en la experiencia de una totalidad que encuentra el principio de su reunión en la coherencia interna de sus elementos, y donde el énfasis está puesto más en la forma de la relación que en los elementos que la componen. En este sentido, refiriéndose a *La última cena*, Gombrich señala que “Una vez que admiraron suficientemente su extraordinaria ilusión de realidad,

los monjes considerarían de qué modo había presentado Leonardo el tema bíblico. No había nada en esta obra que se asemejase a las viejas representaciones del mismo asunto".¹ Una atención dirigida al tema requiere borrar al autor para que el contenido resplandezca en su inmediatez. Ahora en cambio, expuesta su mirada a un asunto dictado por la tradición, el espectador no puede dejar de mirar la manera en que este es mirado, es decir, la subjetividad que lo presenta. Es para esta mirada que repara en la forma que la representación se historiza: el mismo tema, visto de esta manera, hace aparecer en él una diferencia: "las viejas representaciones del mismo asunto", es decir, el modo en que ha sido representado. Ahora bien, es cuando la representación se perfecciona hasta casi coincidir con la realidad –coincidencia que es ella misma un *efecto* de la unidad interna de la obra y no un reflejo especular–, que la "realidad", paradójicamente, envejece, se debilita, deja de afectar en tanto tal (se trata, en efecto, como señala Gombrich, de una "extraordinaria ilusión"; ésta es la que afecta), pues es la representación, es decir, la interioridad, la que ocupa todo el campo, y con ello el poder configurador de la subjetividad, que encuentra en el artista su máxima expresión.

Aquello trascendente que se manifiesta en la obra cede su lugar a los recursos que allí concurren para que la manifestación tenga lugar. Esta opacidad de la obra –la visibilidad de los recursos–, que se ofrece como un signo no reducible, hace que el espectador se detenga en la subjetividad que está en el origen del proceso y que por su misma condición opaca reclama ser interpretada (de esta manera, paradójicamente, lo no reducible a una plena inteligibilidad sería la visibilidad misma). El Romanticismo marca el momento en que esta reflexividad se incorpora a la obra misma. Para que ello ocurriera ha sido necesario el desarrollo al límite de la condición reflexiva de la subjetividad, es decir, de aquella condición por la cual la interioridad es consciente, sabe de su carácter mediador.

A este respecto cabe recordar que el Romanticismo toma de Fichte aquella idea de una reflexión infinita que siempre tiene como contenido su propia forma, en una progresión sin término que hace de la reflexión precedente su objeto. De este modo se revela para el pensamiento que lo incondicionado viene a ser lo que define a la conciencia. Pero lo incondicionado se entiende aquí como el proceder mismo de la conciencia y no como algo que se encuentra al principio de la serie, como si se tratara de una condición que, dando origen a una secuencia determinada y operando como la legalidad que la unifica, ella misma no se hallara sujeta a ninguna regla. Esto implica que la conciencia no ha de entenderse como un "objeto" incondicionado, pues se descubre a sí misma en el permanente despliegue de esa acción por la que se pone a sí misma como objeto, y con ello, pone el límite por medio del cual está referida a un mundo como lo otro de sí. Es decir, la conciencia se aclara como *actividad* incondicionada en tanto produce aquello que la limita: el modo en que es afectada. Este proceso, en que la conciencia misma consiste, es por definición incompleto, pues se desarrolla poniendo su actividad como límite, que, enfrentándola a sí misma, al mismo tiempo provoca el encuentro con lo que difiere de ella. Así, en ninguna determinación el proceso puede darse por acabado. En la medida que toda determinación funciona como relación reflexiva con lo

¹ Gombrich, *La Historia del Arte*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 297.

otro, ningún mundo puede contenerlo, siendo más bien el mundo lo que se articula gracias a esta operación.

Como señalábamos, el Romanticismo desliza esta reflexividad al interior de la obra de arte, de ahí que la incompletud sea lo que define al arte romántico, pero no como si estuviera en deuda respecto a una determinada regla, pues es precisamente el desplazamiento del predominio de las reglas normativas lo que marca su diferencia respecto del arte clásico. Dicho en una frase, se trata del privilegio del sentimiento de lo sublime por sobre el ideal de la belleza. Lo que en el Romanticismo está en juego no es la regla del arte que limita a la obra externamente, sino la idea del arte, immanente a la obra, por cuyo medio siempre está tensada hacia un más allá de ella misma, gracias a su misma condición inacabada. Sin embargo, insistimos, esto no significa que la presentación sea parcial, o que la obra se presente parcialmente, pues, valiéndonos de términos kantianos, podríamos decir que la *presentación* es en cada caso total, pero *negativa*.²

El Romanticismo hace de la distancia crítica que permite exhibir las condiciones de elaboración de la obra un criterio de construcción immanente,³ por lo que la obra deviene una totalidad autónoma y cerrada sobre sí. Esto a diferencia de la obra clásica, que entiende por su forma aquella regla a la que tiene que ajustarse, regla que proviene de un modelo de belleza determinado en una instancia externa, en los criterios de un gusto compartido y dictado por la tradición. De ahí que la crítica aparece aquí también como una instancia de juicio que puede sancionar la perfección de la obra, en la medida que se acerca o se aleja del modelo. En el Romanticismo la perfección, con su ideal de armonía, deja de ser un criterio válido. Sin embargo, la subjetivización de la obra en el Romanticismo no dice relación a su dependencia del mero arbitrio individual, sino, ante todo, a este carácter reflexivo que ahora se descubre como inscrito en su propia potencia configuradora. Así, la unidad interna de la obra implica un paréntesis que suspende las determinaciones del entorno (natural o social) para cerrarse autónomamente sobre sí, consumando, de esta manera, una tendencia reconocible ya en el Renacimiento.

La soberanía: las contradicciones del alma bella

Correlativamente, aquella subjetividad que se deja determinar desde una instancia externa, según los preceptos de un modelo, da paso a una subjetividad que se autodetermina desde sí. Pero este paso es ya un tercer término, el de la indeterminación, la libertad absoluta de la imaginación romántica, donde es suspendido el orden positivo en la *posibilidad* de los mundos que en ese vacío se abren. Este paso sería el imposible lugar donde la subjetividad romántica se quiere, de ahí su desdicha. A la conciencia desventurada, dice Hegel, “le falta la fuerza de la enajenación, la fuerza de convertirse en cosa y de soportar el ser. Vive en la angustia de manchar la gloria de su interior con la acción y la existencia; y, para conservar la pureza de su corazón, rehuye todo contacto con la realidad y permanece en la

2 Así es precisamente como Kant refiere la operación del sentimiento de lo sublime. Ver Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, [traducción de Pablo Oyarzún] Monte Ávila, Caracas, 1991.

3 Ver Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 2000.

4 Hegel, G.W.F., *Fenomenología del Espíritu*, F.C.E., 1998, p. 384.

obstinada impotencia de renunciar al propio sí mismo llevado hasta el extremo de la última abstracción y de darse sustancialidad y transformar su pensamiento en ser y confiarse a la diferencia absoluta...”⁴ La enajenación se puede leer aquí como una estructura fundamental de la existencia. No como la instancia que pierde a lo humano despojándolo de su cualidad, sino, al contrario, como la forma en que lo humano se encuentra como tal.

La enajenación sería el modo en que la conciencia vive en un mundo concreto, en la medida que este se deja sentir como aquello que se soporta. Lo que se soporta es aquello que se carga en tanto que se asume. Cargar con el peso de la existencia implica entonces dejarse determinar por ella, gravitar con un asunto, es decir, ser intervenido por él, como por un contenido que vale por sí mismo, y que por ello pesa. La extrañeza de este contenido, en tanto algo otro que la subjetividad, es ocasión para experimentarse ella en su diferencia respecto al mundo, en medio de él, fuera de sí misma. La *acción* de la conciencia produce y mantiene la diferencia; volcada en su actividad se manifiesta en los productos a los que da lugar como algo otro que ellos, reconociéndose en sus huellas. En esta instancia de enajenación el hombre se objetiva: actuando, interviniendo el mundo circundante, se convierte el mismo, en cierto sentido, en cosa, en algo determinado, intervenido a su vez por aquello con lo que trata (incluso en su afán de conquista, para hacerse dueño de la naturaleza ha de someterse a su dictado).

En este sentido la acción y la existencia aparecen como una *mancha*, una contingencia que opaca la indeterminabilidad del pasaje reflexivo donde la conciencia se recoge sobre sí. De aquí nacen todos los tópicos adheridos a la figura de la subjetividad romántica: la evasión, la fuga del mundo, la vida imaginaria. Pero la inactividad del alma bella no es simple, en la medida que aquello que desde cierta perspectiva resulta mera evasión y pasividad implica a la vez un trabajo, al modo de una obstinación, en la que se establece la posición que estructura el mundo donde esa pasividad es posible: “rehuye todo contacto con la realidad y permanece en la obstinada impotencia de renunciar al propio sí mismo llevado hasta el extremo de la última abstracción”. Las contradicciones del alma bella provendrían de una impotencia guardada con el mayor de los celos, pues poderse las con algo implica ya la limitación de lo posible en cuanto tal.

Sin embargo, si conquistar la realidad implica para la conciencia volverse ella misma real, y con ello “renunciar al propio sí mismo”, lo que aquí significa aferrarse y atenerse a la legalidad de algo otro, llámese naturaleza o sociedad, entonces el sí mismo no preexiste a la renuncia. Sólo en la renuncia al propio sí mismo este se levanta propiamente como tal, de tal modo, “el alma bella (...), como conciencia de esta contradicción en su inconciliada inmediatez, se ve desgarrada hasta la locura y se consume en una nostálgica tuberculosis”.⁵ Antes de la renuncia, el sí mismo sería la autoconciencia llevada hasta la locura, más aún, el sí mismo en su inmediata presencia a sí no sería sino esa locura, ese exceso: la posibilidad de renunciar a sí. La renuncia da lugar a un compromiso, el de la acción que prevé sus consecuencias, pero no porque la conciencia anticipe simplemente lo que va a suceder, sino porque con ello se inscribe en un tiempo y un espacio (natural o institucional) mediante los cuales la acción se sobrepasa, anticipándose a sí misma, en la serie de los efectos a los que da lugar. La unidad del sí mismo se produce

⁵ *Ibíd.*, p. 390.

en ese compromiso como ejercicio de anticipación, una unidad que no lograría permaneciendo la conciencia ensimismada. Se trata, con este compromiso al que da lugar la renuncia, de la seriedad que da el talante mismo de lo real como necesidad de *mantenerse* y de *sujetarse* en la superficie de la experiencia y en la diferencia que anticipa la acción.

En este mismo sentido, toda conquista de lo trascendente pasa por la conquista de lo todavía desatado en la interioridad, de la indocilidad –expresada en deseos y pasiones– en el mismo individuo, es decir, pasa por anticiparse la subjetividad a sí misma. Pero aquí no se trata de dos momentos separados, pues la conquista de los afectos, por así decirlo, se lleva a cabo afuera, en el mundo que el sujeto edifica y hace habitable. Hacerse sujeto de la propia vida consistiría, entonces, antes que nada, en disciplinarse, poniendo orden en el mundo circundante. Así, la subjetividad se reúne afuera, ejerciendo su diferencia respecto al mundo. Manteniéndose en esa diferencia es cómo conquista su soberanía.

El sueño del viaje

El recurso del que dispone el individuo y pone en juego para ordenar su relación con el mundo –jugándose él mismo en este trabajo– es el entendimiento, el intelecto en general. El entendimiento emplaza los límites de la verdad –el legítimo modo en que las cosas pueden ser pensadas– como territorio en el que el sujeto habita, fuera del cual no puede ser arrastrado, si no quiere perderse a sí mismo en el error y la extravagancia. Ya Kant había descrito de un modo clásico, aunque sirviéndose de imágenes que ahora podemos reconocer como románticas, este problema. “Este territorio –señala Kant– es una isla que ha sido encerrada por la misma naturaleza entre límites invariables. Es el territorio de la verdad –un nombre muy atractivo– y está rodeado por un *océano ancho y borrascoso*, verdadera patria de la ilusión, donde algunas nieblas y algunos hielos que se deshacen prontamente producen la apariencia de nuevas tierras y engañan una y otra vez con vanas esperanzas al *navegante ansioso de descubrimientos*, llevándolo a aventuras que *nunca es capaz de abandonar*, pero que *tampoco puede concluir* jamás. Antes de aventurarnos a ese mar para explorarlo en detalle y asegurarnos de que *podemos esperar algo*, será conveniente echar antes un vistazo al mapa del territorio que queremos abandonar e indagar primero si no podríamos acaso *contentarnos con lo que contiene*, o bien *si no tendremos que hacerlo por no encontrar tierra en la que establecernos* [el destacado es nuestro]”.⁶ Kant llamará ilusión trascendental a ese más allá de la experiencia que, naturalmente, una y otra vez, pasa por objetivo, a pesar del trabajo de la crítica. De allí que esta ilusión no constituya un mero malentendido, sino una especie de espejismo constitutivo de la razón. En relación con lo que aquí nos interesa diríamos que la tensión que Kant pone en escena, con las figuras de la tierra y del mar, es la que atraviesa al individuo, que precisamente por la necesidad de conducir su vida y levantar sus instituciones sobre tierra firme ha de *aferrarse* a la verdad como lugar donde sostenerse. Pero sujeto a la verdad, a la evidencia, no puede contentarse –como el mismo Kant en cierto modo lo sugiere– con lo que ésta contiene: el mapa del territorio, el método que allana y hace disponible al mundo en su devenir secular. Así, en cierto sentido es la propia verdad, en la medida que no se coincide con ella, la que lo

6 Kant, I., *Crítica de la Razón Pura*, Alfaguara, Madrid, 1993, B 295.

arroja a lo ilimitado, como un “navegante ansioso de descubrimientos” que no soporta la sensatez de lo cotidiano: el orden prosaico de la regla general.

La figura del navegante representa el anhelo de lo infinito que solo un ser finito puede experimentar, y es por esto que el Romanticismo hará del viaje uno de sus motivos más recurrentes, con variados matices. El viaje representa el encuentro con lo otro, pero en el Romanticismo alemán (que es en el que aquí nos detenemos) es la subjetividad la que se ofrece como lo más extraño, como si para encontrarse fuera necesario extraviarse en lo *mismo*: “Soñamos con viajes a través del universo; pero ¿acaso no está en nosotros el universo? *Las profundidades de nuestro espíritu nos son desconocidas*. El camino misterioso va hacia el interior. Si en alguna parte está la eternidad, con sus mundos, el pasado y porvenir, es dentro de nosotros mismos”.⁷ Viajar –saltar amarras– no es salir sin más de casa, sino extrañarse ante ella, como ante lo familiar que ha estallado en una multiplicidad sin reverso.

En este sentido el viaje romántico es ante todo una experiencia de la finitud –el anhelo de lo infinito como experiencia de la finitud–, una puesta a prueba del límite *en* el límite que constituye a la propia subjetividad como casa, es decir como interioridad. La subjetividad, entonces, viaja para explorarse. Seducida por sí misma, por el espectro de un pasado perdido en el curso irreversible del tiempo, la subjetividad se hace infinitamente profunda. Y lo hace precisamente retornando a aquello que no puede retornar. Así, tensada por el sentimiento de la pérdida, se sustrae de la inmediatez.

La totalidad ausente: nostalgia y melancolía

Aquella “falta de fuerza” que señalaba Hegel significaría entonces, en principio, *no poder* asumir el yo el compromiso de cargar consigo, es decir con las tareas que el devenir de la época le impone, compromiso por el cual se abre al ámbito de la historia y la verdad, como lugar donde el mundo se hace patente. Esta impotencia, sin embargo, produce una especie de interrupción del yo habitual, traza una manera otra de *poder* relacionarse el sujeto consigo mismo. Suspender así el trabajo, la acción en tanto decisión de intervenir y la consecuente determinación, que, como una mancha, satura la infinitud vacía del yo, es la reacción a un estado de cosas y al mismo tiempo el despliegue de la interioridad, de la autoconciencia, para la que el mundo se ha hecho poco. El individuo no se contenta con la regularidad que proporcionan los límites invariables de la verdad, que es por otra parte la tierra firme que necesita para establecerse. Desgarrado por el tedio se recoge en esa su “falta de fuerza”. Esta, en términos de Novalis, es un “cansancio celeste”. “¿De qué sirve –escribe– recorrer, penosamente, el agitado mundo de las cosas visibles? Un mundo más puro habita en nosotros, en el fondo de esta fuente. En él se manifiesta el verdadero sentido del espectáculo inmenso, multicolor y complejo; y si con las pupilas aún dilatadas por este mismo espectáculo, penetramos en la naturaleza, todo nos parece allí familiar; y reconocemos cada objeto”.⁸

⁷ Novalis, en Béguin, A., *El alma romántica y el sueño*, F.C.E., Bogotá, 1994, p. 256.

⁸ Novalis. “Los discípulos de Saís”, en *Los románticos alemanes*, Biblioteca Básica Universal, Buenos Aires, 1968, p. 26.

La melancolía romántica entonces como radicalización de una tendencia inherente a la subjetividad, en tanto en este “entusiasmo nocturno” (Novalis) *el yo que se vuelve sobre sí* es llevado a la exaltación, y en ello remitido a otro mundo –“más puro”–, a expensas del propio entendimiento que es conducido rigurosamente a la confusión (“las pupilas dilatadas”) en vista a este fin; una intensificación del ánimo, como reacción al mundo allanado por objetivismo de las ciencias, proceso éste que tiene como fundamento a esta misma subjetividad metódicamente reducida al anonimato.

La *agitación* del mundo de las cosas visibles es la condición que impera con la ascensión de la burguesía como modo de vida predominante y de la ciencia-técnica a ella asociada, pues es en este proceso que la naturaleza deviene *toda* ella a la superficie, como un “inmenso espectáculo”. Aquí la “naturaleza” no se concibe ni experimenta como realidad velada: el sustrato que soporta la cadena de las diversas manifestaciones de las cosas, o el principio causante del movimiento de los cuerpos. En la física moderna las cosas no remiten a algo que esté detrás de ellas –su “verdadera naturaleza”–, al contrario, se explican sin la necesidad de recurrir a ningún elemento que esté fuera del dominio en el que se encuentran, esto es, se explican en la remisión a la serie total de sus *apariciones*.

“Los dioses –señala Novalis– desaparecieron con su cortejo. La naturaleza quedó solitaria y sin vida. Con una cadena de hierro se ciñó el número árido y la medida estricta”.⁹ La ciencia moderna disocia el mundo de la vida en dominios autónomos, y es la melancolía que surge de este quiebre la que hace soñar con los eslabones que armoniosamente unen aquellas partes, como partes de una totalidad que *solo* se puede sentir gracias a los fragmentos que restan. Es decir, si la enajenación es una estructura de la existencia, en tanto el individuo se encuentra a sí mismo objetivándose –perdiéndose, renunciando a sí–, entonces podríamos decir que la nostalgia romántica es el dolor por la pérdida de un mundo que nunca existió. Esto, sin embargo, no anula la experiencia de la pérdida. El ensueño de una edad dorada es aquí un recurso que suscita el sentimiento de la nostalgia. En ésta la subjetividad es arrancada del presente, en tanto en él se abre una diferencia. el tiempo abismal de su infancia y del pasado de la humanidad. La oscuridad, la lejanía de ese tiempo al que es remitida, la sustrae de la inmediatez del presente en dirección hacia el origen donde estaría cifrado el sentido de éste. El motivo de la oscuridad no indica al origen como lo meramente oculto, sino que revela la distancia que permite entrar en relación con él. “Medido fue el tiempo a la luz, pero el dominio de la noche no tiene espacio ni tiempo. Eterna es la duración del reposo, santo reposo –siempre agrada al consagrado de la noche en este día de trabajo terreno. (...) entras libremente *abriendo el cielo de antiguas historias* y traes la llave a las habitaciones de los bienaventurados, *mensajero callado de infinitos misterios* [el destacado es nuestro]”.¹⁰

El tiempo y el espacio es el dominio de las relaciones causales que esclarecen la trama fenoménica del mundo en un plano que se extiende indefinidamente por ambos extremos de la serie, sin origen ni finalidad. Pero el Romanticismo no es una mera vuelta reaccionaria que simplemente repone un origen trascendente,

9 Novalis, *Himnos a la noche*, Coyoacán, México, 1995, p. 28.

10 *Ibíd.*, p.15.

pues lo que pone a esta subjetividad en contacto con el origen es precisamente el *sentimiento* de su irreparable pérdida. No hay medida para esta pérdida. La conciencia desventurada siente nostalgia de lo perdido, en el sentido de aquello que nunca ocurrió. Este sentimiento y no el origen es lo que la exalta, y esta exaltación es una “llave”, precisamente, para aquello que no tiene medida: el misterio que porta la misma subjetividad. Las antiguas historias no relatan el origen, crean la distancia que permiten acercar ese misterio como tal. Ese “santo reposo” opuesto al “trabajo terreno” trae a un “mensajero callado” que en ese silencio de las palabras guarda el misterio. Este silencio no se corresponde con la simple ausencia de palabras, pues se las requiere para que ellas expresen lo que no se puede decir del todo, lo que se reserva en su misma exposición.

En el “mundo visible” la multiplicidad de las apariencias se ordena según los cambiantes modos de su relación en el espacio y el tiempo, con lo cual la naturaleza misma se comprenderá a partir de lo que se ofrece en la serie infinita de lo condicionado espacio-temporalmente. Dentro de este ámbito de movimientos cerrados sobre sí mismo, en la medida que su cohesión la encuentra en la experiencia y no en nada que esté por encima o detrás de ella, las condiciones se multiplican al infinito en ambas direcciones –la de las causas y la de los efectos–, porque es así, causalmente, que el sujeto dispone la posibilidad de la experiencia de la realidad. De modo que de nada sirve *recorrer* el agitado mundo de las cosas visibles. En la naturaleza así allanada solo encontramos cosas (Novalis). La noción de ley permanece en este ámbito de inmanencia, pues no refiere a ninguna fuerza desconocida enmascarada tras sus efectos, se comprende más bien como la relación constante, la frecuencia satisfactoria que se puede verificar en la manifestación regulada del conjunto de esos efectos.¹¹ Nada absoluto, entonces, que soporte las apariencias en el mundo visible. Pero así revelado, llevado a la superficie, el mundo no se hace por ello legible: la constancia en la serie de los fenómenos prueban una mecánica, un cierto orden, pero no su sentido. En un mundo sin reverso la subjetividad se *encuentra* perdida, extrañada de sí en la inmediatez del detalle, de cosas que remiten a cosas.

La racionalización del mundo, la objetivación histórica de estructuras racionales, cuyo sentido era desalojar toda opacidad de una conciencia que se quiere a sí misma autónoma, que se levanta contra toda alteridad precisamente desde ese querer, dispone la institucionalidad en cuyo orden, sin embargo, cae subsumido el hombre en un nuevo ámbito de automatismos inherente a su funcionamiento, en la medida que es el método –el procedimiento– en todo ámbito, el que impera por sobre las cosas. Sería la luminosidad que *llena* de sentido racional al mundo del hombre el que encubre el “verdadero sentido”. No la falta de sentido sino el extrañamiento frente a la objetivación de la propia razón es lo que produce la desazón de esta subjetividad, que observa su vida convertida en un trámite perpetuo que lo lleva de un lado a otro revelando nada más que la fragmentación de un mundo donde no puede reconocerse: “¿*Debe retornar siempre la mañana? ¿No tiene fin la fuerza terrestre?*” (Novalis).

11 “El orden y finalidad de la naturaleza tienen que ser explicados desde fundamentos y de acuerdo con leyes igualmente naturales. En este terreno, incluso las hipótesis más descabelladas son, con tal de que posean carácter físico, más tolerables que una hipótesis hiperfísica, es decir, que el recurso a un autor divino asumido para este fin”. Kant, I., *Crítica de la razón pura*, op., cit., B 801.

El aburrimiento: la conciencia de la vaciedad

Esto hace a la conciencia desdichada, pues es disgregándose en los afanes de la cotidianeidad, en los que muere de aburrimiento, que presiente su vocación a lo absoluto. Aquí el aburrimiento (que en el romanticismo deviene melancolía), por medio del cual las cosas se afectan de irrealidad, no sería solo una expresión correlativa a la trivialidad de la existencia. Esto no podría ocurrir si aquella distancia respecto a las cosas no fuera el modo que dispone la conciencia para entrar en relación con ellas, entendiéndose que esta distancia es en cierto sentido la conciencia misma. La conciencia aburrída vacila entre la abulia y el hastío, desujetada y lúcida a causa de un exceso de conciencia, no hace sino detenerse en las *formas* de la realidad, por lo que ella misma queda indeterminada.¹² La realidad disuelta en sus formas, dispuesta toda ahí, sin misterio, sería la expresión de una conciencia que se quiere soberana, que resiste la determinación en el presentimiento de una inadecuación radical: lo que anhela es más subjetividad, no más realidad. Por eso se recoge de la dispersión vaciándose de todo contenido que la realice y con ello la extraña de sí. “El objeto hueco que se produce lo llena, pues, ahora, *con la conciencia de la vaciedad; su obrar es un anhelar* que no hace otra cosa que perderse en su hacerse objeto carente de esencia y que, recayendo en sí mismo más allá de esta pérdida, se encuentra solamente como perdido; *en esta pureza transparente* [lúcida] *de sus momentos*, un alma bella desventurada, como se la suele llamar, *arde consumiéndose en sí misma* y se evapora como *una nube informe que se disuelve en el aire* [el destacado es nuestro]”.¹³

La conciencia vaciada de toda determinación es ahora conciencia de ese vacío, es decir lo que siempre ha sido, auto-conciencia, en tanto ella no es precisamente *algo*, sino *relación* consigo misma, que en ese diferir de sí da lugar a las cosas en el vacío del mundo (en el entendido que ‘mundo’ no refiere al conjunto de todas las cosas sino al sistema de relaciones en que se articula su comparecencia). En el aburrimiento a la conciencia se le haría patente, aquí al precio de su disolución, aquella distancia que ella misma es. Pero la disolución, que en cierto sentido es el aburrimiento mismo –indeterminación, “nube informe”, insensibilidad respecto a la materia– lo que permite *sentir* un más allá, no como *algo* que esté lejos (deseo), sino como anhelo de algo *más* que se experimenta precisamente en su imposibilidad (melancolía): “Cuanto más disminuye el dolor de los sentidos, tanto más aumenta el duelo del espíritu y una especie de serena desesperación. El mundo se hace más extraño; las cosas, más indiferentes. Y todo, dentro y fuera de mí, se vuelve más luminoso”.¹⁴

12 “(...) la banalidad del mundo que ha devenido pura superficie, sin contenido serio, es el resultado de una excesiva conciencia de sí en el individuo creador, pero ocurre que esta imposibilidad de creer en el mundo que se le ofrece hace que el yo no pueda concentrarse en otra cosa que no sea él mismo, como en una “identidad” abstracta y vacía, dado que el yo no es nada sin un mundo que lo atraviese y en el que se afirme”. Rojas, S., “La estética de Hegel: la individualidad y el fin del arte” en *Imaginar la Materia. Ensayos de filosofía y estética*, Editorial Arcis, Santiago de Chile, 2003, p. 28.

13 Hegel, *La fenomenología del espíritu*, op., cit.

14 Novalis, en Béguin, A., *El alma romántica y el sueño*, op., cit., p. 249.

Sentir más: el refinamiento de la sensibilidad

La indiferencia respecto a las cosas lleva consigo el progresivo refinamiento de la sensibilidad: el mundo se hace más extraño, es decir, la subjetividad más profunda. Una intensidad del interés que tiene como soporte la apatía, el desinterés más radical. *Sentir más* gracias a un rango de insensibilidad que proporciona a la subjetividad unos “ojos infinitos” (Novalis), que interiorizan la percepción, espiritualizando los sentidos, y de este modo abren un mundo otro, que, sin embargo, nunca deja de ser el cotidiano. “El mundo superior está más cerca de nosotros de lo que solemos pensar. Ya desde este mundo vivimos en él y lo percibimos, inextricablemente mezclado con la urdimbre de la naturaleza terrestre”.¹⁵ La percepción así sensificada transforma lo material en signo.

Frente a la superficie extenuante de la vida prosaica y banal, la sensibilidad romántica presiente otro mundo fuera de éste, como pensamientos que todavía nadie puede pensar. *Siente* que más allá de lo sensible “un mundo más puro habita en nosotros, en el fondo de esta fuente” inagotable que es el yo, el mismo que en la facticidad de la vida se desenvuelve en el desierto de las certezas cotidianas. La búsqueda de lo incondicionado, entonces, no es la búsqueda de algo existente: lo incondicionado se corresponde con la subjetividad misma, que no se encuentra sino en su interminable búsqueda, es decir, como nostalgia y anhelo; donde la interioridad se recoge de su dispersión trascendiéndose a sí misma. Este más allá de sí que no puede ser llenado con nada es algo que, sin embargo, esta subjetividad puede hacer y hace constantemente, al transformar una cosa cualquiera en símbolo, en la encarnación de una idea, impresentable en el mundo visible; la noticia de otro mundo, que se anuncia en cosas triviales que tienden a ser *otra* cosa, por una agudización de los sentidos que se produce cuando las cosas, aligeradas de materia, no se sienten, o mejor dicho, se siente en ellas algo más.

Esta operación es la encontramos en un romántico como Poe (en el cual tienden a confundirse el sentimiento de la belleza con el sentimiento de lo sublime). En *Berenice* –al igual que en otros relatos– el melancólico personaje es aquejado por una “irritabilidad morbosa” que se expresa en la intensidad de su atención. El detenimiento en las cosas no está suscitado por la significación de éstas. No es su importancia absoluta o relativa lo que reclama su curiosidad, ninguna propiedad hay en ellas que amerite tal interés. Por eso mismo tal cuidado no redundará aquí en una ocupación analítica respecto a ellas, o, más bien, ésta se ejercita infatigablemente sin llegar a ninguna resolución: “Reflexionar largas horas, infatigable, con la atención clavada en alguna nota trivial, al margen de un libro o en su tipografía; pasar la mayor parte de un día de verano absorto en una sombra extraña que caía oblicuamente sobre el tapiz o sobre la puerta; perderme durante toda una noche en la observación de la tranquila llama o los rescoldos del fuego; soñar días enteros con el perfume de una flor; repetir, monótonamente alguna palabra común hasta que el sonido, por obra de la frecuente repetición, dejaba de suscitar idea alguna en la mente; perder todo sentido de movimiento o de existencia física gracias a una absoluta y obstinada quietud, largo tiempo prolongada”.¹⁶

¹⁵ *Ibíd.*, p. 245.

¹⁶ Poe, E. A., “*Berenice*” en *Narraciones extraordinarias* [traducción de Julio Cortázar], Andrés Bello, Santiago, 1996, p. 128.

La monotonía es el temple de la melancolía. La repetición opera produciendo el efecto de anticipar, a propósito de cualquier detalle, *lo mismo*, con lo cual estos dejan de significar *algo*. Esta ausencia de significación, en tanto ninguna idea determinada ocupa la mente, es producida por la saturación a la que es llevada ésta por la repetición, que, absorta en los detalles, nivela su percepción, haciendo insensible su materialidad. Las palabras dejan de significar cuando en la repetición del sonido la mente es embargada por una confusión que produce su vaciamiento. Con ello la subjetividad es conducida a una experiencia sin nombre, la de la finitud, la del misterio de la interioridad, esa “absoluta y obstinada quietud”: “Se verá, pues, que arrancada de su equilibrio solo por cosas triviales, *mi razón semejaba a ese risco marino* del cual habla Ptolomeo Hefestión, que *resistía* firme los ataques de la violencia humana y la feroz furia de las aguas y los vientos, pero *temblaba* al contacto de la flor llamada asfódelo [el destacado es nuestro]”.¹⁷

La razón está situada aquí en la frontera. Llevada en el relato hacia el límite que, como tensión, ella misma es (“equilibrio” que es “resistencia” dice Poe), es arrancada fuera de sí, más allá de sí, al “contacto” de una flor, es decir, de un pensamiento; de algo que pareciera hecho de la misma menuda materia que la del pensamiento. Insensible como un peñasco ante la materialidad, es desbordada al contacto de su “propio” pensamiento, un pensamiento que sin embargo la subjetividad no puede pensar, y que por ende la desfonda, la hace temblar: “Se ha dicho bien de mademoiselle Salé *que tous ses pas étaient des sentiments*, y de Berenice yo creía con la mayor seriedad *que tous ses dents étaient des idées. Des idées* ¡Ah, éste, fue el insensato pensamiento que me destruyó! *Des idées* ¡Ah, por eso era que los codiciaba tan locamente! Sentí que solo su posesión podía devolverme la paz, restituyéndome a la razón”.¹⁸

La subjetividad se hace *sensible* —en tanto se trata de un “contacto”— a lo que la sobrepasa en ella misma. Se trata, en términos kantianos, de una *presentación negativa*, pues siente algo que no es de este mundo, que no cabe en él. Afectada así por lo más grácil y ligero, tiembla, es decir, naufraga. Pero si el personaje es el que relata la historia, entonces, más bien, *se ve naufragar*, y es esta contemplación —su intensidad— la que suscita en él la destrucción del yo habitual —y con él la de la realidad presente en su prosaica objetividad—, abriéndolo a un pensamiento que no soporta, que exige una subjetividad otra, de la cual la locura sería el atisbo, en tanto experiencia de los propios límites. Esto es lo que Kant llama lo sublime, donde encontramos “nuestra propia limitación, pero también a la vez, en nuestra facultad racional, una distinta medida no sensible”.¹⁹ La razón romántica se abisma a sí misma, se vuelve infinitamente profunda mediante esta “ampliación de la imaginación” que tiene lugar en el sentimiento de lo sublime.

Se trata en todo esto de la subjetividad del autor y la del que asiste a su espectáculo. El personaje en la narración de Poe no es una subjetividad sino un recurso para poner en escena un sentimiento, cuestión que hace mostrando el mundo rigurosamente organizado que en él comparece. En este sentido (el del privilegio de la subjetividad) hay que leer la insistente referencia a la trivialidad, que en el relato

17 *Ibíd.*, p.129.

18 *Ibíd.*, p.132.

19 Kant, I., *Crítica de la facultad de juzgar*, op., cit., p.175.

parece una indicación constitutiva de las cosas.²⁰ Lo que vale aquí no es la nobleza y dignidad del contenido, es la *manera de* componer aquellos miles y miles de datos en los que ha estallado el presente, mediante su puesta en forma. La forma no alude en primer término a la figura externa de lo corpóreo y sensible, sino al trabajo de diseño que implica aquí la experiencia estética. Es en la mirada contemplativa –que admite al objeto en tanto éste es proyectado en un mundo posible, precisamente el que ofrece la obra– donde tiene lugar tal “vivencia”, como momento de recepción, de detención, que no tiene nada de pasivo. Lo que complace es la vivencia misma, no su contenido, precisamente porque la vivencia consistiría en el proceso de elaboración inagotable de aquello que pasó y, sin embargo, queda, pues la determinación de su sentido no puede llevarse cabalmente a término. Los contenidos están dispuestos en la obra como recursos que ponen de manifiesto a la propia subjetividad. Los contenidos, disgregados en todos los ámbitos, no valen objetivamente en sí mismos, sino que se despliegan para que la subjetividad, en la contemplación, se *sienta a sí misma*. “Las fuerzas cognoscitivas que son puestas en juego por esta representación están así, en un libre juego, porque ningún concepto determinado las constriñe a una regla particular de conocimiento. En esta representación, entonces, el estado del ánimo debe ser el de *un sentimiento del libre juego de las facultades representativas* a propósito de una representación dada, con vistas a un conocimiento en general [el destacado es nuestro]”.²¹

Ya el gusto en Kant está determinado por lo que la subjetividad *pueda hacer* con la representación y no por la existencia del objeto, respecto a la cual es absolutamente *indiferente*. El placer que surge en la contemplación, placer que no determina al juicio pues no puede estar antes que él –en tanto el juicio de gusto es puro, y por ende una actividad libre– expresa la adecuación de la representación al libre juego de las facultades cognoscitivas. Esta adecuación, la del entendimiento y la imaginación trabajando conforme a fin, es decir en la búsqueda de un concepto y una imagen posible, pero fracasando constantemente en ello, es lo que proporciona placer a la subjetividad, en tanto se hace sensible a su propia actividad. A este grado de conciencia que es placer puro Kant lo llama vivificación del ánimo.

El desinterés que está a la base de la experiencia estética implica una distancia del sujeto respecto de sí mismo, de sus preferencias e inclinaciones. Tal como lo exige la estética idealista el desinterés no aniquila, sin embargo, la relación con el mundo, en cierto sentido es, al contrario, la manera de entrar en relación con su posibilidad. Ahora, la posibilidad del mundo, en tanto este *aparece*, reside en su forma, que es lo que resplandece en el sentimiento de lo bello.²² Lo que place a través de la forma requiere la distancia, pues la distancia es lo que permite la admiración. Alguien demasiado sensible, que se deja afectar sin distancia, no ve, es ciego

20 “Lo romántico interno puede, por tanto, mostrarse en todas las circunstancias y esparcirse en miles y miles de situaciones, condiciones, relaciones, errores y complicaciones, conflictos y satisfacciones, porque lo que se busca y debe valer es solo su configuración subjetiva en él mismo, la exteriorización y el momento de recepción del ánimo, pero no un contenido válido en sí y para sí” Hegel, G.W.F., *Estética 5. La forma del arte romántico*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1985, p. 132.

21 Kant, I., *Crítica de la razón de juzgar*, op., cit. p. 111.

22 “En la pintura, la escultura, en todas las artes formativas, en la arquitectura, la jardinería, en tanto que son bellas artes, el *diseño* es lo esencial, en donde el fundamento de toda disposición para el gusto no lo constituye aquello que satisface en la sensación, sino meramente lo que place a través de su forma.” Kant, I., *Ibid.*, p. 124.

respecto de su propia afección. La intensidad de ésta lo dispersa. El refinamiento de la sensibilidad exige previamente la indiferencia, como condición de una sensibilidad más perceptiva.

El entusiasmo nocturno

Para el romanticismo es en la obra de arte, en tanto lugar donde la interioridad se manifiesta, donde el mundo es remitido a su “verdadero sentido”. La obra, cerrada sobre sí misma, devenida internamente a la presencia, se sostiene autónomamente, reservándose en el mismo momento en que se expone, en otros términos, se muestra como un enigma. Puesto en forma en la obra el mundo siempre es más. Como un criptograma, devuelve al mundo el trazo secreto de su posibilidad, cuya clave se va a encontrar en la figura del genio –en tanto subjetividad indeterminada, pero, a la vez, determinante– y en la del yo que contempla –en tanto subjetividad indeterminada en su determinación.

Como espectadora, la subjetividad, sobre todo en el sentimiento de lo sublime, queda como *suspendida* en la inminencia de algo que ninguna experiencia puede contener, que se “presenta”, por tanto, como “algo” que no termina de llegar, como si en la *espera* del sentido se revelara, en cierta medida, ella misma como principio de reunión. “Nada, pues, que pueda ser objeto de los sentidos, ha de ser llamado sublime, considerado en este pie. Pero precisamente porque en nuestra imaginación reside un afán por la progresión hacia lo infinito, y en nuestra razón una pretensión de absoluta totalidad como idea real, aun esa *inadecuación* de nuestra facultad de estimación de grandores de las cosas del mundo sensorial es para esta idea lo que *despierta el sentimiento* de una facultad suprasensible en nosotros (...) Ha de ser llamado sublime el temple del ánimo debido a una cierta representación que *da qué hacer* a la facultad de juzgar reflexionante, y no el objeto [el destacado es nuestro]”.²³

Lo sublime supone la forma en tanto lo que afecta es su carencia. Aquí la imaginación es violentada, superada, impedida y por lo mismo obligada a ampliarse, a elevarse por sobre sí. La Idea se presenta negativamente en la incapacidad de ser representada: lo que se deja sentir es la *inadecuación* misma, y es ésta la que suscita una Idea (la de la totalidad, la de lo infinito) que, como tal, no cabe en el mundo, que es, por tanto, lo impresentable, con lo que, sin embargo, el sujeto se relaciona. La cuestión es entonces que esa remisión, su destinación suprasensible, es posible gracias a su condición finita. Quizá ningún sentimiento exprese esto tan radicalmente como la melancolía romántica: “fluyó la melancolía a un nuevo mundo insondable –tú, entusiasmo nocturno, sueño celeste, viniste a mí– la comarca se elevó lentamente; sobre la comarca flotaba suelto mi espíritu recién nacido [el destacado es nuestro]”.²⁴ Replegada sobre sí la conciencia melancólica se vive en la reflexividad de la forma –como una “nube informe”– depurada de la materialidad *desde* la que se levanta como una conciencia superior: no porque posea un conocimiento absoluto, sino por sentirse destinada a *más* que la prosaica realidad donde muere de tedio. El alma bella “arde consumiéndose en sí misma”

23 Kant, I., *ibíd.*, pp. 164-165.

24 Novalis, *Himnos a la noche*, Coyoacán, México, 1995, p.18.

(Hegel), por una “llama sagrada” (Novalis). Se trata de un cuerpo desmaterializado por *su* exceso de percepción.

La suspensión aquí en juego la provoca el sentimiento de la quietud y de la inmensidad, que, como indicaciones esenciales de la interioridad en su despliegue, se fomentan con ocasión de la representación de ciertos fenómenos naturales. “Por tanto, la naturaleza se llama aquí sublime simplemente porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo *puede hacerse perceptible* la propia sublimidad de su destinación, aun por sobre la naturaleza”.²⁵ Se trata de un sentimiento, entonces, que no puede ser apreciado por el hombre rústico, ingenuo –no preparado por la cultura– que vive en una relación de afección inmediata con el mundo.

El espectador de la distancia

Es en la figura del artista, que es también siempre un espectador, donde mejor luce el aspecto reflexivo del yo y del mundo proyectado por este.²⁶ El artista es aquel que, podríamos decir, en mayor grado vive encerrado en sí mismo, en las habitaciones de la conciencia, y no precisamente porque no esté vinculado al mundo, sino porque el mundo deviene para él pura forma, apariencia, lo que hace imposible que, en tanto espectador de las operaciones por las cuales la realidad se conforma, pueda cargar con él, comprometerse. En la conciencia de la apariencia nada se ofrece con el peso y la gravedad que la realidad reclama. Mientras ésta se impone, aquella, podríamos decir, seduce, pues en ella, como reflejo de su propia actividad creadora, no puede dejar de verse el propio yo, que siente su poder jugando con la posibilidad de su aniquilación. “En la perspectiva según la cual el artista es el yo que todo lo pone y disuelve por sí, al cual la conciencia no le manifiesta ningún contenido como absoluto y en y para sí, sino como apariencia hecha a sí misma y destructible, no puede haber tal seriedad, pues solo se le concede validez al formalismo del yo”.²⁷ Sería este aspecto, también, el que señala la destinación suprasensible del hombre, en la medida que ninguna sustancialidad puede llenar el vacío de una conciencia que, lúcida respecto a sus momentos, momentos mediante los cuales asume la realidad, no puede tomarse ya nada en serio, con lo cual es la subjetividad misma la que se irrealiza –afectada a distancia, por la distancia misma.

25 Kant, I., *Crítica de la razón de juzgar*, op., cit., pp.181-182

26 “La razón de la mortal separación operada en los tiempos modernos entre el arte ingenuo de los griegos (...) y el nuevo arte sentimental, que –por exceso de percepción, téngase presente– ha perdido la ingenuidad natural del espíritu, se debate y desgasta en la contraposición de las ciencias culturales y la reflexión sobre los mismos fundamentos naturales, consiste en la pérdida de aquel pleno equilibrio alcanzado solo por los antiguos entre claridad racional y calor poético, pues la modernidad aparece dominada por la reflexión consciente [el destacado es nuestro]”. Formaggio, D.: *La “muerte del arte” y la estética*, Grijalbo, México, 1992, pp. 74-75.

27 Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 50.