

## Estudios Críticos

### PARADOJAS DEL ROMANTICISMO\*

MANFRED KERKHOFF

Después de haber leído —realmente *leído*— este portentoso libro, el lector agotado, sospechando que él habrá sido el único lector de *todas* estas páginas, se hace la pregunta retórica de si un autor que ha emprendido una tarea tan vasta no debe ser él mismo un representante de la mentalidad descrita por él, a saber, un romántico. La pregunta es retórica ya que por lo menos el libro anterior de Tollinchi —tampoco de extensión modesta— lo prueba sin lugar a dudas para quien lo haya leído con una cierta simpatía. De hecho, sería posible redescubrir, en una *relectura* de *Arte y sensualidad* de 1981, la mayoría de los rasgos con los que *Romanticismo y modernidad* caracteriza el objeto de sus estudios; y no hablo del hecho de que allí se trata de temas románticos: hablo del tono en el cual se habla sobre ellos. Se objetará que un autor amante de ideas románticas no necesariamente debe ser un romántico él mismo, sobreentendiéndose que una investigación sobre el espíritu romántico debe llevarse a cabo *sine ira et studio*. Estoy de acuerdo, y no quiero decir de ninguna manera que Tollinchi haya escrito este libro como un *Schwärmer*, es decir: embriagado de entusiasmo; al contrario, casi todo el tiempo él diagnostica su tema imparcialmente, y a veces hasta irónicamente. Pero, precisamente, esto último podría ser un “síntoma”; no en el sentido de la “ironía romántica” por supuesto, sino como ejemplo de un caso de auto-ironía. Me explico: si Tollinchi declara en su Introducción (p.5) que ha renunciado a una “auténtica bibliografía de este libro” —la inauténtica (secundaria) cubre las pp. 1145-1182— y da como razón que tal bibliografía (la primaria) “hubiera tenido que incluir la mayor parte de las lecturas que he hecho desde mi adolescencia”, —¿no suena esto como otro “síntoma” más? Quien ha estado leyendo desde su adolescencia textos románticos (y otros *sobre* el romanticismo), quien ha realizado —como me

---

\*Estudio crítico sobre el libro de Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX.* Rio Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. 2 vols; xxxi +1296 pp.

consta que el autor las hizo— sus peregrinaciones a los sitios sagrados del romanticismo europeo; quien prácticamente dedica su vida —o por lo menos los últimos diez años de ella— al estudio de una materia que exige mucha *Einfühlung*, ¿acaso no se expone a la sospecha de ser, no solamente un filo-romántico, sino un escritor romántico quien escribe sobre lo romántico? Pero, por el otro lado, ¿qué habríamos ganado con la triunfal identificación de Esteban Tollinchi como romántico? ¿No lo estamos descalificando de entrada con tal afirmación? Ya se ve: lo que necesitamos saber, para poder distinguir el discurso romántico del meta-discurso, es, naturalmente, ¿qué significa aquí “romántico” para Tollinchi?— y esto es, naturalmente, imposible saberlo, ya que lo romántico como tal y en principio escapa —este es uno de sus “síntomas”— a todo intento de definición esencialista. No es por azar que esta cuestión —la definitoria— se ha dejado para el capítulo final del libro, mientras que la Introducción —donde quizás hubiera podido esperarse tal circunscripción del término— se limita a delimitar el período a estudiarse (1780–1830; y esto con la constatada conciencia de la arbitrariedad de toda periodización en el campo de una historia intelectual-cultural). En otras palabras: es de esperarse que el libro termine como el *Hippias Mayor* de Platón (“lo bello es difícil”); pero antes de este balance final hay mil cien páginas de enfoque calidoscópico sobre el fenómeno proteico estudiado, dieciseis capítulos ordenados, no cronológicamente, sino temáticamente (ocho temas en el primer volumen, y otros ocho en el segundo), cada capítulo a su vez destacando (“por razones profesionales”, dice el autor quien enseña principalmente filosofía) la tematización filosófica del aspecto en cuestión. Veamos entonces en detalle cómo se entrecruzan dichos dieciseis tópicos enciclopédicos (para otros numerosos sub-tópicos, así como para los autores y personajes tratados, el lector dispone de unos Índices vastísimos, pp. 1183–1296; también servirá para un primer vistazo el amplio Índice general que precede a cada volumen: pp. v–xiii, en el primero, y pp. v–xviii, en el segundo).

Para quien quiera reconstruir la *Weltanschauung* fundamental de una época, es imperativo rastrear primero cómo el espíritu del momento histórico en cuestión se ha concebido a sí mismo como distinto del ambiente cultural del cual había surgido; en el caso del romanticismo, esta auto-concepción consiste precisamente, frente a la tendencia objetivista del clasicismo, en el culto de la subjetividad que pretende ser, no meramente el eco de lo objetivo, sino su creador. De ahí que, para Tollinchi, la auto-conciencia (o hiperconciencia), tanto racional como irracional, sea la figura básica, la constelación casi arquetípica del romanticismo; la *conciencia* es entonces el tema global, subyacente a todos los aspectos posteriormente tratados, que forma el fundamento de la presentación entera. El autor

procede de tal manera que analiza primero las formas cómo, en la filosofía del idealismo alemán, dicha conciencia se constituye a sí misma como creadora, luego se desdobra, y finalmente retrocede ante sí misma en la ironía; de ahí las tres subdivisiones del primer capítulo de casi cien páginas. La comunidad y hasta complicidad de la filosofía alemana (de Kant a Schopenhauer) y de la literatura romántica constituye el postulado histórico del siglo XIX, y dentro de esta simbiosis figura naturalmente la estética de dichas filosofías como el puente entre los dos campos. Así, el concepto del genio formulado por Kant, y la concepción de la creación artística como órgano de la filosofía, elaborada por Schelling, son presentados como el punto de partida de la conciencia literario-artística de los románticos cuya tendencia típica hacia lo espontáneo, inconsciente, primitivo y oscuro se muestra como derivación de (o reacción a) las peripecias vertiginosas de la autoconciencia absoluta en Fichte y Hegel. El conflicto entre la conciencia y la naturalidad, articulado en el lado filosófico especialmente por Hamann y Herder, es abordado por Tollinchi cuando nos presenta, representativamente, en el lado literario, a Kleist (Teatro de las marionetas), Poe (El pozo y el péndulo) y Melville (Billy Budd); a estos autores se agregan, en la exposición del tema del doble, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann y Dostoievski (menciono aquí solamente aquellos escritores a los que Tollinchi ha dedicado un estudio especial de una u otra de sus obras). La categoría del doble agudiza la tendencia hacia la autoreflexión ensimismada en dirección hacia un peligroso desdoblamiento de la personalidad la cual, como simultaneidad de la esencia misma del alma y de la máscara (per-sona), descubre penosamente los límites de la certeza de sí mismo y el problema de la conservación de la identidad del individuo (la memoria como supuesta identidad del yo). Este yo que se vuelve problemático a sí mismo se intuye mediante el sentido interior, la auto-experiencia abismal —el “yo pienso” *no* me da, precisamente, un conocimiento de mí mismo—, y la dialéctica interna de esta “conciencia desgarrada”, su oscilar entre la sinceridad y la simulación, ha sido descrita por Hegel quien, en el sexto capítulo de su *Fenomenología*, ha concebido esta conciencia angustiada ante su propia infinitud como un eco de un mundo llegado a su fin, enajenado de sus propias formaciones históricas. Ante la falta de identidad ingenua, tan necesaria para la acción moral, la autocontemplación escéptica se torna irónica: la sonsrisa ante sus propias creaciones —en las que teme perderse— es el reflejo de la no-coincidencia de apariencia y realidad. La vivacidad de la conciencia auto-irónica (autotranscendente) se atestigua tanto en los productos de un vértigo embriagado de sí (“filosofía de la filosofía”; “poesía de la poesía”; “teatro del teatro”) como en la interminación consciente (lo fragmentario-aforístico, lo artificioso, lo amanerado, lo humorístico). Y es otra vez Hegel quien somete la absoluta negatividad de la ironía romántica (de Novalis y de los hermanos

Schlegel) a una crítica despiadada, reprochándole su libertad sin responsabilidad, su falta de seriedad, su enfermizo autogoce (pero véase la metacrítica de Tollinchi, pp. 100s.); en parte por lo menos, la deificación romántica del artista narcicista debe interpretarse como una reacción contra los ideales del clasicismo: orden, armonía, equilibrio, objetividad.

Dada esta constelación de base, no es sino consecuente que Tollinchi nos presente como segundo núcleo temático el de la *imaginación* (pp. 103ss.); ella es la facultad romántica por excelencia, sinónimo de inspiración, infinitud, profundidad, espontaneidad, originalidad, sentimiento y libertad. Inicialmente despreciada por la sicología empírica (inglesa) como una fuente de ilusión, ficción y capricho ("fancy"), esta potencia, asociada también con la locura, logra a convertirse, a partir de la ofensiva religiosa del pietismo contra la Ilustración, en la facultad poética como tal, apertura sobrehumana hacia lo eterno. Tollinchi muestra cómo esta *schöpferische Einbildungskraft* se perfila gradualmente en las concepciones estético-religiosas de Hamann, Herder, Kant y Schiller, para llegar a la cumbre absoluta de su carrera en Schelling (pp. 137ss.): para este, en la obra de arte se condensa el yo absoluto llegado a su autoconciencia, y la belleza es la representación finita de una armonía infinita que la facultad poética capta en una intuición que une lo real (la naturaleza) y lo ideal (el arte), una intuición intelectual que precede a la separación de sujeto y objeto y concede validez tanto al juicio estético como a la creación genial artística.

No es de admirarse que la *poesía* —tema del tercer capítulo (pp. 145ss.)— haya sido concebida por los románticos como el arte por excelencia, la clave del universo, la alegoría de lo absoluto, ni que con esta exaltación del lenguaje como tal el antiguo principio de la mimesis haya quedado sustituido por el de la expresión; lo verdaderamente nuevo en la nueva concepción de la poesía es su lazo con una lengua (y nacionalidad) no-clásica, con el idioma nacional, con el *Volksgeist* que encuentra su expresión cabal en las creaciones originales de cada pueblo: al surgir, con las primeras colecciones de la poesía popular en los respectivos países, un nuevo sentido histórico (con predilección para lo más arcaico), se cristaliza también el rechazo de todas las normas clásicas en la estética y, paralelamente, en la crítica del arte: no se aprecia ya el criterio del modelo a imitarse, sino la originalidad pasa a ser el ideal para la evaluación de lo genial; es decir: la "imitación de la naturaleza" sigue sosteniéndose como norma, pero la naturaleza en cuestión es ahora la interna del artista, y la imitación se entiende como expresión creadora, como creatividad individual capaz de producir un todo orgánico (= la naturaleza dentro del arte). El mismo arte clásico es ahora interpretado como mero eco de un carácter nacional pasado, inapropiado para servir de modelo en otras épocas y, naturalmente, al tornarse

individuales los estilos, estos también se relativizan históricamente, haciendo casi superfluo el aprendizaje de la parte mecánica de las artes; lo que importa es la forma interna, expresión de la libertad estética (declarada "informe" por los críticos de la poesía romántica). Tollinchi describe en detalle cómo el gran éxito de la categoría schellingiana de lo orgánico se manifiesta especialmente en Coleridge y Wordsworth (en la *Biografía literaria* del primero, y en los *Preludios* del segundo). Que la novela pase a ser el ideal poético absoluto y que su protagonista casi siempre autobiográfico se convierta en modelo de la vida estetizada, es ilustrado especialmente por el *Enrique de Ofterdingen* de Novalis cuyo idealismo "mágico" se vincula con el redescubrimiento (también científico) del sueño y de la magia; la mayor amplitud o apertura de lo que ahora se entiende bajo "forma" se atestigua por la inclusión de lo grotesco y de lo feo dentro de lo estéticamente digno. Finalmente, Tollinchi hace visible en forma lúcida, cómo los desarrollos descritos llevan a la revolución de la dicción poética misma en el formalismo excesivo (ya postromántico) de Baudelaire y Flaubert con su desprecio del contenido y su culto de la forma pura (*le mot juste*, *la beauté de circonstance*, etc.); aquí como en otros capítulos, el autor no se deja limitar —y con razón— por los límites de periodización que él mismo se había impuesto inicialmente (y esto vale también para ciertos desarrollos prerrománticos). De hecho, una de las convicciones del autor que se justifican en este libro es precisamente la de estar consciente hasta qué grado aún lo postromántico (y antirromántico) se nutre hasta hoy día de lo iniciado en esta "revolución copernicana" estético-artística que es el romanticismo.

Una de las consecuencias de más largo alcance de dicha revolución es el cambio en la imagen del *artista* (pp. 221ss.). Antes, su obra tenía la función (feudal) de divertir a aquellos de los que dependía económicamente, y él mismo no tenía sino un papel ornamental en la corte; ahora el arte se libera del uso que el estado o la religión habían hecho de él, y el artista, elevado al rango del vidente cuya imaginación creadora significa una apertura hacia lo metafísico, adopta un nuevo papel social en el mundo burgués que le suple un público cada vez más adorador. Las nuevas virtudes del fervor sentimental y del entusiasmo por lo infinito ejercen su influencia hasta en el campo moral, ya que la imaginación creadora del artista se convierte en una fuente de valores: el cosmo es visto como una obra, como si correspondiera a un diseño, a una finalidad a primera vista invisible, y este aspecto teleológico-estético oculto le devuelve un carácter sagrado que se distingue de la apariencia profana de lo finito. Al mismo tiempo, sin embargo, el genio está consciente de la ruptura interna entre su realidad finita y las aspiraciones a una perfección infinita; de ahí el gusto por lo inconcluso y lo asintótico. Prometeo es la figura mítica en la que se unen todos estos rasgos, y como lo

muestran los ejemplos de Goethe y Shelley, y lo prometeico equivale a la rebeldía, la libertad, y la inventiva. La misión sobrehumana del artista original, de su incomparable estilo propio, se expresa en las biografías de artistas que sirven de modelo para todos los que siguen en busca de su nueva profesión independiente y luchan con el problema de la vocación: especialmente Rafael y Durero cumplen con esta imagen, pero también Shakespeare y Dante; de ahí su importancia para los Tasso, Ardinghella, Werther, Wilhelm Meister, y personajes como Hamlet, Fausto y Don Quijote. Lo que caracteriza este tipo de novela (*Bildungsroman*) es, con creciente frecuencia, la imagen del artista incomprendido quien lucha con los llamados filisteos burgueses; esta oposición a un público insensible lo lleva al genio a distinguirse de él también en términos de estilo de vida (el bohemio con su decadencia moral, sus enfermedades y tendencias "criminales"): se cree que un verdadero artista debe haberlo experimentado todo y exhibir sus experiencias neuróticas en autobiografías confesionales que prueban que forma parte de la vanguardia. Más y más, estas vidas ejemplares se convierten, tanto para los autores como para los críticos, en "casos": el genio, al borde de la locura ("divina" naturalmente) se sacrifica para la humanidad (así por ejemplo Hölderlin y Nietzsche; pp. 265s.). Todo este desarrollo desemboca, consecuentemente, en la defensa del principio del "arte por el arte", con sus rasgos conocidos del esteticismo y manierismo (la artificialidad del dandy refinado). En términos filosóficos, Tollinchi trata en este capítulo especialmente de los diferentes matices de la teoría del genio desde Schleiermacher hasta Schopenhauer.

En el capítulo sobre *los afectos* (pp. 267ss.), llegamos a conocer diferentes variantes del culto del sentimiento, de sus excesos en el sentimentalismo, la sensiblería y la lacrimosidad; que estos fenómenos tan típicos de la época romántica tengan su fundamento filosófico en Fichte, a saber en su concepto de la intuición de sí mismo (y de su infinta libertad), venga quizás como sorpresa; pero es fácil ver que de hecho un malentendido subjetivista del concepto fichteano del yo trascendental y de su *Trieb* (*Streben, Sehnen, Wille*, etc.) lleva a los poetas del círculo de Jena a interpretar el anhelo del infinito (en el yo práctico) en términos de un *Gefühl*. Ese anhelo se traduce temporalmente en una inquietud nueva por el pasado (vuelta a la Edad Media, a los Minnesänger, etc.), y espacialmente por las regiones lejanas y exóticas que en seguida se idealizan. Aparecen las novelas de aventuras con sus protagonistas asociales (bandidos, piratas, rebeldes) y los libros de viajes (peregrinos, trovadores, desterrados), familiarizando un público cada vez más "turista" con las culturas del Lejano Oriente y del Pacífico (mientras que las respectivas Italías y Grecias idealizadas se alejan más y más de la realidad). A los viajes hacia afuera corresponden los hacia dentro,

y la creciente entrega a los sueños fomenta la despersonalización, el deseo de disolverse en el Todo, la sumersión en la noche, el culto de la muerte y, sobre todo, la búsqueda de los momentos privilegiados (pp. 313s.; estos no hay que confundirlos con los momentos estetizados —p. 325— que son una reacción a la angustia del tiempo, aunque la melancolía parece ser la fuente de ambos). El famoso "mal du siècle", el *Weltschmerz*, pronto se convertirá en cinismo, sarcasmo y misantropía, y la tentación del nihilismo va paralela con el deseo vitalista de actualizar todo el potencial infinito (vivir la gran pasión): Schopenhauer y Nietzsche han mostrado el dilema de esta sentimentalidad autodestructiva.

Uno de los mejores capítulos del libro, según mi entender, es el sexto que trata el tema de los temas (en términos de romanticidad), a saber: *el amor* (pp. 333ss.); aquí el autor ha tenido todo el cuidado necesario para no caer en la cursilería (o en el desprecio cínico, la tentación opuesta). El ennoblecimiento de este sentimiento —la identificación del extasis sexual con la visión beatífica— eleva también a la mujer a un rango antes inimaginable de salvadora; todas las iniciativas de emancipación tienen aquí su origen, por distorsionada que haya sido la imagen de lo femenino. Es verdad que se predica el amor libre, pero Tollinchi muestra muy bien, cómo también el ideal burgués del matrimonio por amor nace en este ambiente que como nunca antes respeta la unicidad de la persona. Que la vivencia de la pasión conlleve un ataque al materialismo utilitario, al tiempo cronometrizado del mundo industrial (y naturalmente al ideal anacrónico de la castidad), es una prueba de que aquí tenemos que ver con más que mera sentimentalidad. El autor pasa revista de las etapas en las que esta fuerza cósmica (el amor) se presenta primero en forma del amor insatisfecho (infelicidad, despedida continúa, suicidio etc.) y luego como sensualidad afirmada (con el arquetipo del amor adúltero). Aquí, como en los capítulos anteriores, vemos cómo gradualmente se llega al exceso del sentimiento (incesto, *Liebestod*; sado-masoquismo etc.), cómo "la diosa" se convierte en "mujer fatal", y cómo, a partir de las llamadas desviaciones o perversiones, se aspira, en la androginia, a un ideal que trasciende la sexualidad. (En este último punto me sorprendió el que Böhme y Baader hayan contribuido a este aspecto transexual del amor; véase p.370.)

La alusión al *Liebestod* (sobre Wagner, pp. 356ss.) ya prepara al lector para el séptimo capítulo, dedicado a la *música* (pp. 377ss.). Para los románticos, este es el arte por excelencia que trasciende lo sensible y aspira a lo sublime, la expresión de la infinitud afectiva. Según Tollinchi, el teórico que canoniza la música como el arte romántico es, precedido por Wackenroder, E. T. A. Hoffmann (en sus *Kreiseriana*), el mismo quien canoniza a Beethoven como el genio de este arte. Este último, el Prometeo de la

subjetividad genial romántica, revoluciona la música (Tollinchi lo muestra, pp. 380ss, para la sonata, la sinfonía y los cuartetos) y esta revolución surte efectos sobre la musicalidad nueva de la poesía romántica; se multiplican los casos de colaboración entre el poeta y el compositor (véase sobre los *Lieder* de Schubert, pp. 395ss.). Por el otro lado, el piano es visto como el instrumento romántico por excelencia (de ahí el gran prestigio especialmente de los compositores virtuosos del piano). Tollinchi termina este capítulo con la presentación de las filosofías de la música de Hegel y Schopenhauer (pp. 405ss.; y al final la de E. Hanslick).

El más largo capítulo del libro entero —casi un pequeño libro aparte— es el dedicado al tema de la *naturaleza* con el cual termina también el primer volumen (pp. 415-576). La relación romántica del hombre con la naturaleza nace como protesta contra la visión mecanicista (del hombre y de la naturaleza) en Descartes y Newton, una visión que anacrónicamente sigue predominando en la física clásica hasta en nuestro siglo. Primero la biología gana cierta prestigio (Buffon), y luego ya se anuncia en Leibniz una concepción dinámica (de la mónada) que Herder, a su vez prolonga hacia una metafísica de la fuerza (*Kraft*). Conocidos son los estudios botánicos de Goethe a partir de los cuales este llega a la concepción de la *Urpflanze* que atestigüa la presencia de ideas —*Urgestalten*— en la naturaleza, y con ello se supera el dualismo de espíritu-naturaleza. Kant reúne después el reino de la naturaleza con el reino de los fines, ensalzando la finalidad por encima de la causalidad, lo que anticipa la futura importancia de la historia como prolongación de la teleología natural. La ya mencionada visión organicista del todo culmina en Schelling, bajo influencias que llegan de Böhme, Saint Martin y Baader. Es esa naturaleza visualizada como llena de espíritu(s) la que, frente a la "belle nature" clasicista (que implicaba un desprecio de lo particular empírico) la que entonces, hecha asequible a la emoción religioso-estética del artista, pasa a ser el objeto de creciente admiración del alma romántico; pues este la redescubre dentro de sí mismo, en sus sentimientos inefables, en su estremecimiento por lo sublime. Los poetas empiezan a peregrinar por los bosques, a lo largo de los lagos y su sensibilidad para lo contingente los hace reconocer la autonomía de cada ser natural, mientras que la imaginación ayuda a acrecentar lo natural hacia su *Gebalt* trascendente (remito a las bellas páginas que Tollinchi dedica a la evocación metafísica de la naturaleza en Coleridge, Wordsworth y, sobre todo, Shelley; véase pp. 473ss. sobre el *Himno a la belleza intelectual* del último). Dentro de la misma corriente de pensamiento, la idealización, por un lado, del (supuesto) estado natural (véase la muy detallada discusión del *Discurso sobre el origen de la desigualdad en el hombre* de Rousseau, pp. 480ss.), y de la vida rústica, por el otro lado, llevan entonces al mito del buen salvaje con sus corolarios del sueño de un



nuevo comienzo inocente de la cultura y de ciertos países como supuesta sede de este recomienzo (América); y en la otra vertiente, a la protesta contra la vida urbana, la sociedad industrializada. En este vasto contexto, Tollinchi nos presenta ejemplos ilustradores de todas las posiciones teóricas al respecto: debido a una predilección personal mía, ésta es la parte que más me ha gustado en todo el libro (por alguna razón, siendo alemán, he optado por vivir en estas zonas, para poder viajar en América, conocer sus culturas antiguas, sentir el pulso de la jungla, etc.: incurable romántico). Naturalmente no sorprende leer cómo después, en reacción contra este mito de la naturaleza y del hombre natural, los artistas se vuelven conscientemente fanáticos de la ciudad, del café del barrio. Todavía dentro de la misma línea caen los subtemas del descubrimiento de la niñez (comienzo de la pedagogía, de las reformas escolares, de la colección de literatura infantil; pp. 517ss.), del animal (doméstico y salvaje), de todo lo primitivo. Tollinchi nos muestra luego cómo las visiones del paisaje americano de Chateaubriand y Humboldt han influido en la literatura norteamericana e hispanoamericana; esta influencia no recoge tanto las idealizaciones europeas, sino muestra al hombre en la lucha contra esta naturaleza salvaje (pp. 540ss. sobre la naturaleza en la literatura hispánica; pp. 546ss. en la norteamericana). Un subcapítulo especial está dedicado a la literatura marina (de Byron a Melville), y finalmente Tollinchi se permite una digresión sobre la pintura romántica en su transición al impresionismo (pp. 559ss., C. D. Friedrich, Constable, Turner, Corot); el autor termina con una apología de la imagen romántica de la naturaleza que desde luego ha sido destruida por las ciencias naturales (y sociales) desde fines del siglo pasado. Al final de la lectura de este admirable capítulo, el lector tiene la impresión de haber leído toda una "novela" bajo el título: "El hombre y la naturaleza".

Unas cien páginas sobre el antípoda (filosófico) de la naturaleza, la *historia*, abren el segundo volumen del libro; este largo capítulo (pp. 577ss.) puede subdividirse en tres partes: primero se estudian, mayormente en términos de *Weltanschauung*, las diferentes re-evaluaciones del pasado dentro de la mentalidad romántica; luego se pasa a tres formaciones especiales del interés por lo histórico, a saber: la novela histórica (pp. 608ss.), la pintura histórica (pp. 625ss.), la música histórica (pp. 630ss.); distintas de estos géneros históricos son las "historizaciones" (pp. 633s.) en la literatura, las artes plásticas, la música, la lingüística, el derecho, la religión y la filosofía; la parte final del capítulo consiste de una discusión del positivismo e historicismo (pp. 663-678). Filosóficamente hablando, la evolución paulatina del sentido histórico equivale a una temporalización de todos los aspectos de la existencia, acompañada de la creciente conciencia de que la visión esencialista de la realidad no hace justicia a los rasgos de cambio y movimiento

que la caracterizan. Ahora bien, el descubrimiento de la historicidad y transitoriedad, y el derrumbe en la fe en la providencia, hacen inevitable el surgimiento del relativismo historicista, y con este, de tendencias que tratan de contrarrestarlo, sin poder restablecer el *ordo* intemporal (ya en la pugna entre "antiguos y modernos" se preveía este dilema). El sentido histórico, con su énfasis en el papel activo del hombre en la historia hecha por él, se fue desarrollando en la obra de filósofos e historiógrafos; a partir de Montesquieu se insistirá en la diversidad y el derecho propio de los pueblos y de las épocas (es decir: el pasado ya no se enjuicia respecto de su utilidad para el presente, como por ejemplo en la historiografía ilustrada); en Vico esta interpretación se agudizará hacia el reconocimiento de que lo histórico, ya que es creado por el hombre, constituye el único campo realmente cognoscible para el hombre (y este tipo de conocimiento concreto y sensible se opone al ideal cartesiano del conocimiento abstracto). La necesidad de fijarse en una naturaleza común de los hombres dirige entonces el interés especialmente al origen (los mitos y la lengua) de la humanidad. A Winckelmann se debe el reconocimiento del hecho de que aún un fenómeno tan espiritual como el arte tiene una historia que corresponde al estilo cambiante de un pueblo (aunque, contradictoriamente, el autor de *La Historia del Arte en la Antigüedad* acepta también la vigencia intemporal de un canon basado en el arte clásico; véase pp. 586s.). La gradual retemporalización de mundo no se detiene ante la naturaleza; si bien ésta siempre se había visto como una jerarquía (la idea de la "cadena del ser"), ahora se interpreta como una evolución que se mantiene por el tiempo, en base de las fuerzas y leyes naturales (la metáfora preferida de esta continuidad temporal es la del árbol de la vida). Conocido es el optimismo tecnológico de la fe en el progreso y en la razón que caracteriza el siglo XVIII; pero Tollinchi muestra muy bien cómo el fracaso de la Revolución Francesa atenuó este entusiasmo muy rápidamente y obligó a tomar en cuenta el contrapeso de la tradición (véase pp. 593ss., el análisis de *También una filosofía de la historia* de Herder). Es precisamente a partir de su tradición particular que cada cultura adquiere ahora su valor propio al cual hay que acercarse con *Einfühlung*, y esto vale particularmente para su pasado, estudiado a partir de ahora con gran nostalgia (y, claro está, la mirada al pasado descubre la fragilidad de todas las construcciones humanas). A su vez, en la medida que crece la curiosidad por el pasado, el presente queda desvalorizado (frente a aquellas edades de oro que hay que restaurar; véanse pp. 599s. las observaciones interesantes sobre la fuga hacia un eterno presente), y lo supuestamente arquetípico del origen es proyectado cíclicamente hacia el futuro, hacia la Revolución venidera. Al fijarse la atención de la historiografía en los períodos germinales de cada pueblo —y tantos pueblos nuevos se descubren— se despierta como nunca el nacionalismo, y todo el trabajo científico se dedica a la reconstrucción de la época de esplendor de

cada nación; pero es mediante el nuevo género de la novela histórica que este interés en el pasado llega hasta a los lectores no-académicos (Tollinchi ilustra el éxito de este género mediante ejemplos representativos en el caso de Inglaterra, Francia, América, Italia y Alemania, pp. 608-625). La mezcla de fervor nacionalista y tendencias artísticas arcaizantes se muestra también tanto en la arquitectura y pintura como en la música de los respectivos países; a ello se agrega luego el enorme trabajo de erudición para la reconstrucción de la historia de cada una de las artes y de las ciencias, y así es que surge en el horizonte el proyecto de una *Geistesgesgchichte* total (con su aguda conciencia metodológica, muchas veces derivada de la ciencia-modelo, la filología clásica o *Altertumswissenschaft*). Inevitablemente aparecen entonces las ciencias comparativas (de las lenguas, de las religiones, de los mitos etc.) cuyo esfuerzo unido obliga a los teólogos a una larga labor crítica en los textos bíblicos. En filosofía, el género de la Historia de la filosofía es prácticamente creado de la nada por Hegel (pp. 660ss.) quien es también el iniciador de la rama de la Filosofía de la historia, mientras que Dilthey emprende la crítica de la razón histórica. La lucha por el historicismo (Troeltsch y Meinecke) termina para Tollinchi en la posición extrema de Heidegger (p.673s.) la cual, sin embargo no ha sido tomada en cuenta por los historiadores; aquí obviamente la última palabra no está dicha aun, ya que ciertas tendencias de un "olvido" de lo histórico (véase la nota 177 en la p. 676, con su curiosa crítica del llamado textualismo) parecen querer subvertir la conciencia de la historicidad.

Los próximos dos capítulos se ocupan de dos ejemplos concretos de la nostalgia romántica, a saber "La Edad Media" (pp. 679ss.) y el mundo de la Antigüedad Clásica ("La Grecofilia", pp. 739ss.). En el primero, el autor describe el proceso durante el cual una época declarada oscura y asociada con el (odiado) catolicismo se convierte en un ideal: el medievalismo estetizante y sentimental, ligado al nacionalismo ya citado (es decir, al ídolo de la vida caballeresca de cada nación, por ejemplo, la mitología nórdica en Alemania). En muchos casos, debido a la reacción contra el ideal helénico, este medievalismo logra una restauración del pasado antes condenado (por ejemplo, con Novalis en su *La Cristiandad o Europa*, pp. 685s.). La mayor parte de este capítulo está dedicada a una muy lograda dilucidación del espíritu de la arquitectura gótica (pp. 700ss.) y de sus diferentes variantes en Francia, Alemania, Inglaterra (Estados Unidos: el neogótico norteamericano); aquí se da el mismo fenómeno de que una noción inicialmente despectiva — lo gótico como lo bárbaro— se transforma en un fermento de la unión nacional (anhelada o en peligro), y lo curioso es que los mismos románticos concedían que no había ninguna arquitectura propiamente romántica, sino dicha imitación de lo sublime medieval frente a lo bello del clasicismo

filhelénico. Pero lo mismo que en el caso de los sueños grecistas, el neogótico no pudo cumplir con su aspiración de revivir el espíritu medieval, la homogeneidad de la cultura cristiana de la Antigua Europa; y en relación a la Grecia adorada por los neoclásicos —que en su mayoría nunca vieron las ruinas mismas— Tollinchi escribe con razón (p. 743) que era intelectual y desdibujada: el muy citado esteticismo de Winckelmann estaba ya esbozado antes de su llegada a Italia (donde estaban empezando las excavaciones). Pero como en muchos otros casos, el error resultó ser fructífero, y si bien *Los dioses de Grecia* de Schiller (pp. 747ss.) dicen más sobre la estética de éste que sobre la mitología griega, el trabajo de enteras generaciones de filólogos, arqueólogos y mitólogos no habría sido posible sin la inspiración por la Grecia soñada por Schiller, Goethe y Hölderlin (para limitarnos aquí al caso alemán; sobre la grecofilia literaria inglesa, véase pp. 762ss.). Lo que han hecho los estudios clásicos para el humanismo occidental, es, a pesar de las inconsistencias conocidas (pp. 784ss.), innegable (sobre el gimnasio clásico y su efecto sobre la formación del hombre moderno, pp. 773s.). Es extraño que en este capítulo no figure la influencia de la imagen de Grecia sobre el pensamiento de ciertos filósofos como Nietzsche y Heidegger (también eché de menos una mención, por lo menos, del libro de Ludwig Schajowicz que aquí viene al caso, a saber de su estudio del encuentro griego-alemán en *De Winckelmann a Heidegger*).

Con el capítulo sobre la noción romántica del *pueblo* (pp. 791ss.) se inician una serie de investigaciones sobre el impacto político del romanticismo que desembocarán, justo en la página mil, en una consideración sobre Adolf Hitler. Tollinchi traza el germanismo incipiente en los intentos de Lessing de fundar un primer teatro nacional alemán, empresa que, en su oposición al gusto francés, se orienta en Shakeseare y en los griegos. Si bien el llamamiento a la constitución de una literatura verdaderamente nacional se oír en todos los países posteriormente, es la fundamentación filosófica del concepto del pueblo por Herder la que proveerá la base para todas estas tendencias medio místicas; es el "alma", "genio" o "espíritu" del pueblo el que de ahora en adelante jugará el papel que antes tenía Dios o el individuo: el pueblo —cada pueblo, no solamente el alemán— figura como unidad genética predominante en las *Ideas para una Filosofía de la Historia*. Esta mezcla de universalidad cosmopolita e iniciativa nacionalista evita que Herder, a pesar de su evocación de las fuerzas colectivas irracionales, pueda considerarse un precursor del futuro nacionalismo alemán (p. 798). Hegel, a su vez, demostrará el carácter histórico de esta entidad hipostasiada de *Volksgeist* (= *Zeitgeist*) que para él no es sino una manifestación particular del *Weltgeist* (en su configuración epocal correspondiente). Esta exaltación del pueblo o de la nación lleva consigo un interés vivo por la lengua (de ahí los

diccionarios, las gramáticas, las traducciones al idioma nacional, los dialectos, etc.) y por todos los aspectos folklóricos de la vida (la vida en el campo, la artesanía, las danzas, etc.); y este tipo de interés fomenta naturalmente la fundación de las disciplinas universitarias correspondientes (como de la *Germanistik* en el caso de Alemania). En todas partes se subraya la originalidad de la literatura nacional apenas excavada, de los bardos del pasado (Ossian; Homero), y es otra vez Herder quien con su edición de los cantos populares de los pueblos absolutamente originales —griegos, hebreos, germanos— inicia toda una onda de colecciones de poesías nacionales (*Die Stimmen der Völker in Liedern*, p. 811). El entusiasmo populista (antiurbanista) descubre en la gente simple, en los pobres, un tema inagotable para la novela realista y para la música de ópera; véase pp. 820ss.); asimismo, surgen las grandes empresas historiográficas nacionales (por ejemplo, los *Monumenta Germaniae Historica*, p. 824). No extrañará que dentro de tal ola de nacionalismo surja el mesianismo político, con sus respectivos poetas-profetas, con su promesa de renovación por los "pueblos jóvenes", su mística soteriológica (Tollinchi le da en este contexto mucha importancia a las diferentes formas del paneslavismo, probablemente debido a las influencias de Schelling y Baader). Dicho mesianismo se nutre naturalmente de una idea típicamente romántica del estado (visto como un organismo, producto inconsciente —casi biológico, pp. 831— del pasado legendario venerado), y desembocará en una política nacionalista reaccionaria (la *Realpolitik* antirromántica será el resultado, pp. 835s.; cf. pp. 41ss. sobre el racismo imperialista). El capítulo termina con una consideración panorámica de las diferentes revoluciones nacionales inspiradas en el modelo de la Revolución Francesa (pp. 837ss.).

El siguiente capítulo tematiza la relación entre *el individuo y la sociedad* (pp. 845ss.), es decir: las diferentes fases del proceso en el cual el individuo romántico oscila entre los extremos de la autoafirmación rebelde y de la autodisolución enajenadora. Desde el *cogito ergo sum* de Descartes, la unidad del yo y la identidad de la persona se han tornado en un problema más y más consciente, precisamente desde la perspectiva de la cuestionable integración del individuo en la sociedad (concebida ésta como constituida a partir de voluntades individuales entre sí iguales). En busca de una reconciliación del individualismo atomista y de un estado organicista, el individuo romántico, en oposición a la visión mecanicista del mundo, se refugia en la vida interior (sentimental y religiosa), reclamando libertad (infinitud) y autodeterminación moral y destacando el valor insustituible de la dignidad de la persona. (pp. 854ss. sobre la fundamentación idealista de estos reclamos). En la literatura, las mencionadas tendencias se cristalizan en las autobiografías (pp. 859ss. sobre las *Confesiones* de Rousseau), las novelas de artistas, las

piezas teatrales construidas alrededor de un héroe rebelde (expresión central del movimiento del *Sturm und Drang*, pp. 862ss.), y todas aquellas obras tan típicamente románticas en las cuales se alcanza una visión fugaz de la deseada armonía entre el yo aislado (solipsista) y los otros no privilegiados por una naturaleza genial-demoníaca); Tollinchi encuentra en el héroe byroniano (pp. 870ss.) la máxima ejemplificación del individualismo enajenado romántico, aunque naturalmente la figura de *Fausto* encarna la clásica superación de la desesperación del tipo *Werther*. De hecho, lo que en el curso del tiempo se reafirma más y más, es el reconocimiento de la insuficiencia y de los límites del individuo; de ahí el traslado de la idea de la individualidad a fuerzas suprapersonales y la creciente dicotomía entre el yo natural y su papel social (pp. 885ss. sobre la crisis de identidad de los héroes *stendhalianos*; y pp. 895ss. sobre la radicalización de esta situación en Flaubert y Dostoievski). Debemos compartir la opinión del autor sobre el papel que juega dentro de este contexto la filosofía de Nietzsche —"el tratamiento más radical que hay en el siglo de la libertad y del problema romántico de la identidad" (p. 899)— aunque naturalmente es imposible presentar en cuatro páginas una evaluación justa de un pensamiento que trata de reconciliar las instancias de *Wille zur Macht*, *Übermensch* y *Ewige Wiederkehr*. Muy iluminadoras son las páginas dedicadas al individualismo norteamericano, con sus diferentes matices en Emerson, Whitman y Melville, pp. 903ss.); el capítulo termina delineando las tendencias más y más catastróficas hacia la desintegración del yo (Joyce, Hofmansthal, Proust, Pound, Rilke, Gide, Hesse, Thomas Mann, Camus, Kafka, Beckett; y las posiciones filosóficas correspondientes en Bergson, Mach, Kierkegaard, C. G. Jung y los estructuralistas contemporáneos).

La asociación del romanticismo con *la política* —tema del capítulo XV, pp. 925ss.— ha servido, las más veces, para denigrarlo por su supuesta apertura al irracionalismo nacionalista; dado el hecho, sin embargo, que los románticos acogieran con júbilo las iniciativas de la Revolución francesa (inicialmente la coronación de las esperanzas de la Ilustración), Tollinchi no puede sino constatar una ambigüedad manifiesta de los románticos desgarrados entre un fervoroso antidespotismo y un conservadurismo igualmente exagerado (p. 929). Ante esta situación, el autor aboga por tratar el tema bajo cuatro epígrafes principales: conservadurismo o contrarrevolución (pp. 930ss.), nacionalismo (pp. 955ss.), liberalismo y progreso (pp. 973ss.), y revolución social y utopía (pp. 992ss.); se sobreentiende que en este capítulo los análisis de la situación política en cada uno de los países concernidos son imprescindibles, de manera que en el fondo el lector se enfrentará aquí con toda una historia del desarrollo socio-político en la Europa decimonónica (véase especialmente pp. 975ss. sobre temas como libera-

lismo, democracia, periodismo, capitalismo, Revolución Industrial, problema social, etc). Dentro de los cuatro apartados citados, Tollinchi debe naturalmente tomar en cuenta el hecho de la diferente situación política de cada país concernido, lo que de por sí hace difícil dar con una sola actitud "romántica" frente a los sucesos históricos. Así, por ejemplo, la reacción ante la Revolución francesa —o ante la imagen que de ella pintó E. Burke en sus muy leídas *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* de 1790— no es la misma en Alemania, Inglaterra y Francia (aunque en la última, el *Ensayo sobre las revoluciones* de Chateaubriand sigue en la línea de Burke); pero la tendencia de dichas reacciones va en una dirección antirevolucionaria y hasta antipolítica (como en el caso de ciertos románticos alemanes; para los ingleses, véase pp. 941ss. respecto de la transformación del misticismo revolucionario de Blake, Wordsworth, Coleridge, en el conservadurismo político de Walter Scott). En el apartado sobre el nacionalismo, Tollinchi incluye también la experiencia emancipadora (frente al absolutismo retornante) en países como España, Italia, Polonia, Hungría, Grecia, sin olvidar el desarrollo correspondiente en América del Norte y del Sur; mientras que el creciente compromiso del arte con los principios de la emancipación social (burguesía o proletariado) sigue más bien una línea internacionalista. La última parte del capítulo examina la corriente utópica del romanticismo, con sus sueños de la infinita potencialidad del hombre y sus experimentos en socialismo religioso, - tendencias que luego desembocan en el culto de la acción política en los futuristas y surrealistas y degeneran en la soteriología mística del fascismo.

El más corto capítulo del libro entero es, sorprendentemente quizás, el dedicado al *mito* (pp. 1003–1025); el hecho es que trata de un tema parcialmente abordado antes bajo otros títulos, limitándose a trazar aquí la incipiente historia de la mitología comparada la cual, debido al conocimiento de otras culturas, sustituye la mitología clásica. La equiparación romántica (antirracionalista) de mito, verdad y poesía forma la base de una actitud que a la larga rechaza toda pretensión de una sola cultura, religión o nación a tener una validez absoluta. La fe romántica en la potencia salvadora de la capacidad mítico-creadora (mitopóiesis) encuentra su más clara y ambiciosa formulación, según Tollinchi, en F. Schlegel (*Rede über Mythologie* de 1800), mientras que la *Introducción a la Filosofía de la Mitología* de Schelling (1857) constituye su tratamiento más sistemático (metafísica de la revelación). Ese capítulo termina con un esbozo del encuentro entre esa mitología romántica y el rigor de la nueva filología comparada, de la etnología y de la antropología (psicoanalítica).

El último capítulo antes de la conclusión, dedicado a la religión (pp. 1027ss.), describe el proceso que lleva de la hostilidad ilustrada (frente a la

religión) a la recuperación de la religiosidad en los diferentes movimientos religiosos y, paralelamente, a una imparable secularización a fines del siglo pasado; es de hecho otra prueba más de una especie de lógica del romanticismo que lo hace reaccionar casi fanáticamente a una situación —la de la secularización en este caso— que casi inevitablemente acrecenta por su misma protesta, la lógica de ilusión y desilusión potenciadas: así, una renovación casi mística del catolicismo llevará al *Anticristo* de Nietzsche. La reacción anti-ilustrada de movimientos como el pietismo reaviva la sensibilidad para lo religioso, articula el deseo de una renovación espiritual, se entrega al catolicismo y fomenta así, por el otro lado, una incredulidad que lentamente conduce al nihilismo (véase pp. 1047s., "Poesía satánica"); en filosofía y filología, la misma hermeneútica que se desarrolla (Schleiermacher) para poder volver a los textos sagrados, acabará con su carácter sagrado. Lo propio de la religiosidad típicamente romántica parece ser el elemento rousseauiano-herderiano del sentimiento; en lugar de los dogmas o teologías de las confesiones institucionalizadas, la fuente de la sensibilidad para lo sagrado es la emoción, el corazón, la experiencia terrenal(panteísta). En filosofía, ese tipo de orientación se refleja en el éxito de un tipo de "método" como la famosa "intuición intelectual" de los idealistas alemanes (pp. 1053s.), y es en Schleiermacher que se unen las aspiraciones racionales e irracionales de la filosofía y religión románticas (pp. 1063-1072). Con razón afirma Tollinchi que sin la obra de ese autor, la fenomenología y psicología de las religiones actuales habrían sido imposibles. En un apéndice es presentado aparte el caso más famoso de una religión del arte, a saber el de Ricardo Wagner; pp. 1099ss.).

Las últimas cuarenta páginas del enorme panorama romántico dedica el autor a la justificación de la indefinibilidad del fenómeno estudiado por él; ahí es donde nos encontramos con los diferentes posibles enfoques que han sido utilizados para ese tipo de investigación, enfoques que cada uno tienen su lado bueno y sus limitaciones (Tollinchi los enumera y discute especialmente a partir de la p. 1129, bajo el título "Tipos de conceptos intentados en la historia de la investigación", enfatizando los siguientes diez enfoques: antropológico, psicológico, histórico-cultural, nacionalista, socio-político, subjetivista, objetivista, negativo, organicista, y cosmicista). Ya que profesionalmente está ocupado con la filosofía, el autor no puede naturalmente evitar —como quizás lo haría un crítico literario— la pregunta por la condición de la posibilidad de una definición como tal; pero el hecho de que la teoría tradicional de la definición presupone la vigencia de otros conceptos que tendrían que examinarse primero —conceptos, además, que los mismos románticos pusieron en duda— lo hace desistir de una ulterior discusión de este dilema. Otro dilema, sin embargo, surge por la duda de si fenómenos



históricos pueden definirse o, mejor dicho, si deben definirse desde la distancia (el presente) o si deben partir de lo que los involucrados en el fenómeno pensaron de él: el problema del "círculo hermeneutico" aparece en el horizonte (pp. 1109). También se considera la posibilidad de que quizás se trate aquí de un pseudo-concepto, y Tollinchi no excluye esta posibilidad, ya que aún el pseudoconcepto tiene su razón de ser (histórica). Lo prudente es obviamente, ni desesperar del uso del término, ni forzarlo en una definición no-ambigua, y el autor hace bien, en tal circunstancia metodológica, en preguntarse por el origen del concepto de "romanticismo", a saber por su clásica oposición al "clasicismo" (pp. 1110ss.) que a su vez es un concepto ambiguo (se refería, claro está, primero a la antigüedad; pero después, y especialmente en Alemania, a la literatura francesa). Lo que muestra el análisis de la historia de esta antítesis es que ambos conceptos gradualmente se generalizaron tanto que los mismos autores que primero los usaron —W. Dilthey, G. Haym, R. Huch por ejemplo— empiezan a dudar de su aplicabilidad unívoca. Tenemos que ver con un fenómeno proteico, y en la medida que su estudio pretende ser vasto —"Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX" es su subtítulo— el enfoque calidoscópico escogido por Tollinchi parece ser el más apropiado, sobre todo porque el autor lo maneja con la suficiente generosidad teórica; esa última se ilustra también en la selección de las ilustraciones en la portada de cada volumen: en la del primero vemos "The garden of paradise" de C. Montald (1904), un cuadro que apuesto que cualquier lector asociará con lo "bien romántico"; en la del segundo está un "Nabi lanscape" de P. Ranson (1890) cuya primera impresión es la de una obra surrealista; ambos juntos parecen sugerir, por lo menos para mi gusto, los dos polos del movimiento de un péndulo que abarca todo un período cultural. Si el autor es o no es un romántico, esa pregunta inicial parece recaer, después de haber recorrido todo el trayecto, sobre quien la hizo: esta reseña se hizo por y con gusto, es decir en afinidad con el tema tratado y con el autor que tal ingente tarea se impuso (seguramente sin obligación alguna); además de esto, personalmente he aprendido (o reaprendido) muchísimo y me he dado cuenta de cuánto romanticismo, reafirmado o reprimido, hay todavía —gracias a Dios— en todos nosotros.

*Universidad de Puerto Rico*