

ÉTICA Y ESTÉTICA EN LA "WELTANSCHAUUNG" ROMÁNTICA

POR

ANTONIO SEGURA FERNS

«El proceso de la receptividad romántica ha seguido avanzando cada vez más desde hace un siglo. Los temas se han ido multiplicando más y más. La mayor parte de las veces, no nos damos cuenta de cómo aun bajo el llamado realismo casi cada motivo, aun cuando aparezcan hasta cuarenta en una sola página, es ya un tema de la realidad y cristalizado a través de la visión romántica».

(J. Huizinga, «Coloquio sobre el romanticismo» (1))

El "estado de la cuestión".

Una *weltanschauung* (WA) es, literalmente traducida, una «comprensión del mundo», una «imagen del mundo» que diría Heidegger (2). Prefiero aquí esta palabra en lugar de su sinónima «ideología» porque expresa algo más profundo, un estado de captación mental, mientras que ideología, en su uso ordinario suele estar dirigida a la acción, a la manifestación práctica de un «ismo». De todas formas, una y otras nacen de la ruptura del orden unitario del conocer humano y así, para R. Berlinger (3),

(1) JOHAN HUIZINGA, «El concepto de la historia», F.C.E., 1977, en *Pequeño coloquio sobre temas del romanticismo*, pág. 445. Resto de citas de esta obra páginas entre paréntesis.

(2) MARTIN HEIDEGGER, *Sendas perdidas*, Losada, 1960, cf. págs. 68 y siguientes.

(3) RUDOLF BERLINGER, *La ideología, signo de nuestro tiempo*, Atlántida, vol. V, 1963, pág. 4.

«si se examinan a fondo las pretensiones totalitarias que respecto a la filosofía muestra la ideología, entonces no cabe caracterizarla sino como una metafísica secularizada».

Esta ruptura del orden unitario empieza con Lutero y el «libre examen» en el campo teológico. Pero se consume filosóficamente con el «cogito» cartesiano, que pretende convertir —lo quisiera o no el francés— a la mente humana en la raíz de toda realidad, con lo que se inicia lo que C. Fabro ha llamado «la cadencia atea del cogito». No deja de sorprender el hecho de que tal pretendido intelectualismo empieza por un acto de voluntad, no de la razón: «La naturaleza del intento cartesiano está finalizada por la voluntad del dominio. No se trata de una reflexión especulativa, sino de *hacer a partir del acto de conciencia*» que pone, ante todo, la «duda metódica», nos dice Cardona (4). Es, pues, una sustitución de la fe religiosa por una fe en la propia razón. Y así lo vio el propio Descartes, que nos cuenta cómo en la noche del diez de noviembre de 1619, cuando estaba ante la lumbre en una posada —era capitán de ingenieros en el ejército de Turena— en Alemania, tuvo de repente una *iluminación* que le hizo ver cómo se podía hacer una filosofía sistemática y científica según el método científico recientemente desarrollado por Galileo. Lo malo es que tal filosofía llevaba en su seno la famosa «escisión cartesiana» entre la «res cogitans» y la «res extensa», pues si el «cogito» era capaz de dar cuenta del interior pensado, no era capaz de darla *racionalmente* del mundo exterior, sensible. Y, además, olvidaba que si el hombre es *razón* también es otras cosas como ser *emotivo*, dando origen a tres corrientes de una misma filosofía de la inmanencia humana: el racionalismo continental, el empirismo anglosajón y el emotivismo roussoniano. Estas tres *raíces* de la cultura moderna producen tres éticas. La ética racionalista de Spinoza, «more geometrico constructa», que contiene en su seno el germen de todo totalitarismo político; la ética trasmutada en psicología por el empirismo anglosajón, madre del «utilitarismo»

(4) CARLOS CARDONA, *Descartes, El Discurso del Método*, Emesa, 1975, cf. págs. 29 y sigs.

y, finalmente, la ética emotivista de las «*raisons du coeur*» cuyo origen está en Pascal y J. J. Rousseau.

Historia de una caída.

Vamos a ver como se ha producido esta caída en dos etapas: la primera, que es el objeto de este trabajo, nos cuenta como se ha producido el paso del «proyecto ilustrado» al «resultado romántico». La segunda es precisamente el tema de esta XXXII Reunión de amigos de la Ciudad Católica: *De la modernidad romántica a la postmodernidad anticristiana*.

Las tres raíces de la cultura moderna no podían menos de mostrarse en el desarrollo histórico del «proyecto ilustrado». Como no podía ocurrir otra cosa que lo ocurrido al chocar con la realidad humana. Así, la «diosa Razón» *universal*, en la práctica se muestra con una distribución desigual en las mentes *individuales*, lo que había de presentar problemas insolubles al proyecto originario. Surgió, pues, una doble problemática en la concreción práctica: por un lado, como señaló Donoso Cortés (5), ya que la inteligencia no era igual entre los «ciudadanos», pero sí lo era la voluntad, fue ésta tomada como parámetro social en la forma de «la voluntad general» que, al final, devino en la voluntad de la mayoría: estamos, pues, ante la imposición del «voluntarismo» en la política, con escasa relación con lo racional por la «prohibición de hacer preguntas» —Del Noce (6)—. Esta férrea inclusión en el plano político coincidió —tal vez como compensación— con la aparición de la «emotividad» diferenciadora, materia prima del romanticismo. En resumen: se dio una caída de lo intelectual —ya reducido a sólo la razón humana—, en el voluntarismo político y, finalmente, en la sustitución de

(5) JUAN DONOSO CORTÉS, *Obras*; Edición de Gabino Tejado, 1854, Tomo I, pág. 138, en «Lecciones de Derecho Político», en el Ateneo de Madrid.

(6) AUGUSTO DEL NOCE, *¿Ocaso o eclipse de los valores tradicionales?*, Unión Editorial, 1972. Capítulo VIII, págs. 142 y sigs.

la función intelectual, reguladora del libre arbitrio, desplazada por la emotividad, es decir, en una ética que viene regulada por la estética. Estamos, por tanto, en nuestro tema.

El tiempo del romanticismo es el siglo XIX, aunque hay un paleorromanticismo que se ancla en el siglo ilustrado, el XVIII. El lugar de su desarrollo, la Europa centro-nórdica, es decir, el área protestante. Como contenido, aparece la WA romántica como un *emotivismo*, es decir, la primacía del sentimiento sobre las demás cualidades humanas. Como manifestaciones evidentes están la «sensiblería pastoril», heredada del rococó, y la atracción por el «estado gótico» —Montesquieu—, de tal modo que la «Estética» de Hegel (7) dedica una parte a la «forma del Arte Romántico», y aunque se refiere al arte medieval, el «romanticismo» está en su visión idealista, no en las categorías estéticas y filosóficas que configuraron la cultura de la Edad Media. Del mismo modo, el componente *pastoril* del rococó ilustrado respondía a muy otras categorías (8) que el componente popular de la WA romántica como ahora veremos.

Por lo pronto podemos concluir esta presentación del tema señalando que de la temática del primer componente —la sensibilidad pastoril rococó— surge en la WA romántica el *individualismo*. Y de modo absolutamente necesario, ya que es el sentimiento individual el motor de ella, pero éste totalmente desligado del orden social como venía implicado tanto en la ética cuanto en la estética ilustrada.

Del segundo componente —la atracción medieval— surge la preeminencia dada a la *imaginación*, ya que la memoria de antiguos hechos o situaciones históricas era en la WA romántica modificada imaginariamente, de modo que los hechos no contaban como fueron, sino como los veía la sensibilidad romántica.

(7) G. W. F. HEGEL, *Estética*, Ediciones Siglo XX, 1985, Tomo 5. «La forma del Arte Romántico».

(8) Ver HYPOLITE TAINÉ, *Los orígenes de la Francia contemporánea* (El Antiguo Régimen), Ediciones Orbis, 1986, especialmente Tomo I, Libro segundo, Cap. II.

Un estudio serio de la "weltanschauung" romántica.

Trazado el marco y los contenidos de lo que, en mi opinión, fue la WA romántica, pasamos a ver si coincide con los estudios serios que se han hecho de este fenómeno cultural.

Huizinga —loc. cit.— pone ya en el brote paleoromántico de 1760 como una característica del mismo la de ser «un caos literario en el que se hundén los estilos de las época anteriores» (pág. 438). Por su parte, F. Valjavec (9) pone su inicio en Mc. Pherson y su publicación de los poemas de Ossian en 1770, añadiendo que «muy pronto se manifestó aquí la relación entre lo popular y lo histórico, que constituye un rasgo esencial del prerromanticismo y el romanticismo» (pág. 321), aunque «el romanticismo, en su relación con la poesía popular no ha hecho más que continuar el ejemplo del siglo filosófico» (ib.), tal como decimos en nuestro esquema. Es esta raíz popular e historicista la que propició la aparición del «romanticismo católico» de Chateaubriand, por lo menos en sus contenidos, aunque su fondo imaginativo e individualista hace de él un catolicismo «light», afín, aunque en muchos puntos contrapuesto, al catolicismo liberal que entonces empezó a mostrarse en Francia.

Huizinga —loc cit., pág. 439— señala cómo «en la plástica de las catedrales y en la prosa de la escolástica, aparecen el rey y las estaciones de el año recargadas de sentido simbólico ... Todos ellos cantan una estrofa en el coro total ... Todas las disonancias se resuelven aquí en una armonía ... Giran en torno al principio central de la cultura, al que sirven. Rinden homenaje a su verdad y a su valor, cuya fe profesan. Así ocurre en el Renacimiento y en el mismo Barroco ... El estilo determina la acción de las figuras. Hasta que llega el período de la anarquía: bajo el romanticismo son las figuras las que dominan y determinan el estilo, si es que puede hablarse de semejante cosa ... Fue

(9) FRITZ VALJAVEC, *Historia de la Ilustración en Occidente*, Rialp, 1964, págs. entre paréntesis.

entonces cuando se apoderó de nosotros aquel insomnio de que habla Nietzsche, el insomnio de la visión histórica ... El instrumento del romanticismo era un órgano de mil registros» (pág. 440).

Los temas clave de la "weltanschauung" romántica.

Después de ver con Huizinga y Valjavec cómo coinciden en señalar el carácter general escondido en la estética de la WA romántica, que no es otro que el individualismo anárquico, entremos en la temática del mismo. Huizinga nos dice que «no podemos decir que lo sentimental sea de por sí un tema, pues es algo más: la tierra nutricia de los temas» (pág. 441). Y, al respecto, sus temas «dejan de ser simples medios como eran antes. Pero tampoco podemos decir que sean fines en sí, pues entretanto se ha esfumado en la literatura el concepto mismo de fin. Llámoslos objetos» (pág. 442). Efectivamente, podemos ver cómo en la WA romántica, al no contar con la finalidad, no cuenta —o cuenta limitadamente— con el correr del tiempo que es sustituido en orden de importancia por el «instante». Claire S. Bayet (10), nos cuenta que un *padre* del emotivismo romántico, J. J. Rousseau, «halla en el instante lo absoluto ... el instante es para él lo que la eternidad para Platón», lo cual contribuye al carácter anárquico del romanticismo.

Hay dos temas centrales en la temática romántica: la libertad y el amor, pero ambos entendidos sólo como «estados de ánimo» exaltado y, por ende, egocéntricos. Como contratema o referencia externa de ambos, la muerte, que en el «Werther» de Goethe llega a constituirse como central. Poco tienen, pues, que ver con su consideración como constantes de la naturaleza humana en la anterior literatura.

Tal «libertad» no tiene aquí referencia «moral» alguna, sino

(10) CLAIRE SALOMON BAYET, *Historia de la Filosofía*, Espasa, 1976, Tomo II, pág. 335.

sólo psicológica: como el marco de referencia es emotivo y no racional, la libertad es ahora pura indeterminación —o, en la tragedia, destino inexorable— sólo sujeta a los movimientos del «afecto» tomado como auténtico «querer». En este desplazamiento, «el hecho que interesa destacar ... la mirada se desplaza: deja de mirar a la distancia de lo racional y lo moral, en la que todas las cosas presentan contornos diáfanos y limpios para proyectarse hacia un punto en el que nuestros ojos descubren cosas que parecen estar situadas más allá de la moral y de la razón. Partiendo de allí la mirada se desliza precisamente por entre los linderos de los antiguos conceptos en una esfera en que las cosas se mueven en la *negligée* de una agradable incoherencia. Donde las figuras no necesitan servir ya de punto de apoyo para una forma de vida predeterminada, sino que se disfrutan de un modo casi narcótico para satisfacer un estado de espíritu. Y no olvidemos que los que buscan el país quimérico del romántico claro de luna son, no pocas veces, los racionalistas empedernidos del sol de mediodía» (pág. 440). A este perfecto encuadre del tema hecho por Huizinga, sólo le falta la continuación: el deslizamiento del «querer» al «desear» y sus motivaciones sensibles ha devenido, *lógicamente*, en la pornoliteratura actual cuando, abandonado el puritanismo decimonómico, el psiquismo va tras otras motivaciones más carnales.

Panorama artístico de la "weltanschauung" romántica.

La dialéctica de estos elementos, con la dramática presencia de la muerte al fondo, es la trama profunda de la literatura romántica, centrada en el «ánimo», que no en el «alma», de los protagonistas, y el juego de los «estados de ánimo» emotivos constituyen la trama argumental. Así, por más que en ocasiones sea profundamente inmoral —juzgada desde una ética cristiana— en el período romántico del siglo XIX, la narración todavía debe estar sometida al formalismo de la sociedad burguesa de modo que sus descripciones, por lo general, no rebasen ciertos límites

del naturalismo sensual, aunque los incoen en el fondo: la «moral victoriana» no fue exclusivamente inglesa, sino la de la burguesía europea, incluso la del «burgués Karl Marx Pressburg».

La literatura romántica alcanza su punto álgido aliada con la música, en la ópera, opereta y, aquí en España, el sainete y la zarzuela. La estética musical romántica se benefició de la perfección musical alcanzada en el barroco en los instrumentos de cuerda y, ya en el siglo XIX, en los de teclas —sobre todo en el piano-forte— y los metales. Es característico de la música romántica, en general, pero más en la tecla con la superación de las claves, el absoluto predominio de la melodía sobre la armonía y el ritmo —así como éste hoy es el que domina en el sensualismo materialista de la música actual—. Los instrumentos típicamente románticos son el violín y el piano que permiten el desarrollo del virtuosismo, aspecto coherente con el individualismo subyacente en esta WA.

A quien conozca el diálogo del Libro II de la «República» de Platón, entre Sócrates, Glaucon y Adimato, le será fácil comprender «a sensu contrario» la relación romántica entre literatura, música y moral social. Es sabido que en Platón se da una visión unitaria que liga la moral pública y la privada con la expresión artística literaria y musical. Incluso cuando habla de los pintores —X. Rep.— se está refiriendo a la actual «cultura de la imagen» en la que el pintor sólo es «imitador de aquello que hacen otros» —B. 597 e—, al igual que los poetas, porque «el arte mimético está, sin duda, lejos de la verdad ... produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es la imagen» —B. 598 b—, no actúan sobre la verdad de la «esencia» o «idea», sino sobre la «apariencia» sensible. Por ello el arte es el terreno abonado de la WA romántica.

De una y otra forma, para Platón y el romanticismo, el arte sirve para *educar* —o *deseducar*— en la virtud. Por ello, para el griego cada tipo de música se relaciona, positiva o negativamente, con una actitud vital. Aquí puede decirse que el juicio platónico de la relación música/virtudes es justamente el contrario de la WA romántica: en una concepción del Estado como

permanente «rearme moral» —la opuesta a la delicuescente concepción romántica—, Platón escribe, «hemos dicho que en los textos no permitiríamos quejas ni lamentos ... Y ¿cuáles son esas armonías quejumbrosas? ... La lidia y otras similares. Entonces, esas deben ser suprimidas» (III Rep. B. 598 e). Tampoco admite las que promueven «la embriaguez, la molicie y la pereza ... ¿Y cuáles son esas armonías muelles y aptas para canciones de bebedores? ... Algunas armonías jonias y lidias son consideradas relajantes» (Ibídem). Incluso llega a proscribir el uso de ciertos instrumentos musicales que considera enemigos de la virtud, de modo que «quedan entonces en la ciudad la lira y la cítara; y para los pastores en el campo, la siringa» (ibíd. B. 399 d). Quedan, pues, eliminados aquellos instrumentos «que necesitan muchas cuerdas y abarcan muchas armonías» (ibíd. B. 399 e), no sólo superfluas, sino perjudiciales en el ideal de simplicidad platónica, especialmente «la flauta que es el instrumento que posee más sonidos» (ibíd. B. 399 d). Es, justamente, lo contrario de la gran orquestación romántica.

Lo que Platón pretende es evitar toda sensualidad, enemiga de la fortaleza precisa en los ciudadanos de la República, no satisfacer los sentimientos subjetivos de éstos que, para los griegos, venían expresados en las armonías lidia y jonia. Por el contrario, admite las armonías doria y frigia, armonías militares, hoy llamadas «marchas», dependientes de determinado ritmo (cf. B. 440 a, b, c, d). En este segundo aspecto Platón y la estética romántica de lo histórico o heroico coinciden, aunque por diversas razones: el griego piensa en la defensa del orden de la «polis» por los «guardianes» y ve en tal música un elemento de formación del carácter de estos. En el romanticismo, por el contrario, lo que importa es el personaje, como antes vimos, el «héroe» y sus sentimientos. Ejemplo eminente es la estética heroica de Wagner que, incluso, llega a construir su obra como una imitación de la teogonía griega (Hesiodo, Ferécides de Siro) en la Tetralogía y una epopeya cristiana en Parsifal y Lohengrin, trasladando la escena al espacio germánico.

... Puerta privilegiada para entrar en la ética romántica es la es-

tética musical. El oído es para T. de Aquino o Averroes el más espiritual de los sentidos corporales por ser el órgano donde se transforman los ruidos y sonidos en palabras conceptuales o en sensaciones afectivas. Por otro lado, la «poetica scientia», la estética, nos dice el Aquinate es aconceptual «propter defectum veritatis» (S. Th. I-II, q. 101, 2, 2): en otras palabras, la música es capaz de producir emociones, estados de ánimo, pero no «verdades». Por eso el intento idealista de Hegel de unificar en la Idea la Verdad y la Belleza —no en el Ser, como T. de Aquino—, le llevó en un primer momento, a igualar en la esfera del Espíritu Absoluto, el Arte con la Religión y la Filosofía. Esto, según B. Croce (11), es una toma de posición «que es, en el fondo, no sólo anti religiosa y racionalista, también es *antiartística*». Y lo es porque «el filósofo alemán, finalmente no quiso sustraerse a la lógica de su sistema y declaró la mortalidad, mejor la muerte, ya ocurridas en el arte: hemos asignado (dice) al arte un puesto muy elevado; pero hay que recordar que el arte, ni por su contenido, ni por su forma, es el modo más elevado de proporcionar a la conciencia del espíritu sus intereses verdaderos ... Hay, por el contrario, una concepción más profunda de la verdad ... De tal suerte es la concepción cristiana de la verdad y, lo que es más, el espíritu de nuestro tiempo y, con más propiedad aún, el espíritu de nuestra religión y nuestro desenvolvimiento racional, porque parece que han ido más allá del punto en el que el arte sirve para aprehender lo Absoluto» (pág. 328, las citas de Hegel son de *Vorlesungen über Aesthetik*, págs. 13-16, Ed. Hoho).

En resumen, termina diciendo Croce: «El romanticismo y el idealismo habían colocado al arte tan alto, tan en las nubes, que debía terminar por necesidad con el apercebirse de que, tan alto, tan alto, no servía para nada» (pág. 329).

Para otro estético de la época, Schleiermacher, Croce recuerda cómo «si el arte es también pensamiento, debe ser un pensamiento en que se presuponga la identidad y otro en que se presuponga la indiferencia. En la poesía no se busca la verdad o,

(11) BENEDETTO CROCE, *Estética*, Ed. Francisco Beltrán, 1926, pág. 328.

mejor, se busca, sí, una verdad que no tenga nada de común con la verdad objetiva a la que corresponde un ser, ya universal, ya individual ... La verdad del carácter poético consiste en que los diversos modos de pensar o de obrar de una persona estén representados con coherencia ... Del arte y de la poesía 'no nace el más pequeño saber, expresa únicamente la verdad de una conciencia singular'» (págs. 342-343), dice citando la *Estética* de Schleiermacher. En el fondo, aunque apunta a otro fin, es la misma posición platónica respecto a la «poiesis» estética de la que el griego saca las más extremas consecuencias morales y políticas: no es posible ni conveniente fundar la ética en la estética, y ésta debe sacrificarse a aquélla. Lo cual es, justamente, la antítesis de la WA romántica.

Respecto a ésta, dice Croce en otro lugar (12), «los que en el arte veían y ven el concepto, la historia, las matemáticas, el tipo, la moral, el placer y todo lo demás, tienen razón, porque en el arte se dan estas y otras cosas, gracias a la unidad del espíritu, que están en el arte como antecedentes o como consecuentes». Pero, el constituirlos como fundamento del juicio humano, no es otra cosa que el «esteticismo» romántico que, en un mendigo *sólo ve* su estética, no el drama personal y social *que es*.

Estamos, pues, en el mismo quicio de la articulación ética/estética que, como es presentado en la WA romántica, no es otra cosa que el problema de «las flores del mal» (Baudelaire), la oposición, posible y real, entre la belleza estética y el bien moral. Aun así, Maritain (13) recuerda como este autor nos dice que «absorbida por la pasión de lo bello, de lo bonito, de lo gracioso, de lo pintoresco, pues en esto hay grados, la noción de lo justo y lo verdadero desaparece. La pasión frenética del arte es un cáncer que devora todo lo demás». Incluso el romanticismo religioso rebaja la religión al fundarla en el «sentimiento» y no en la «voluntad» y el «conocimiento». Un autodeclarado agnós-

(12) BENEDETTO CROCE, *Breviario de Estética*, Espasa, 1979, págs. 65 y sigs.

(13) J. MARITAIN, *Arte y Escolástica*, Club de Lectores, 1972, pág. 117.

tico, K. Jaspers, hablando de una realidad sobrenatural, pero frecuentemente traída por el arte, debido a la condición sensible que comporta, las penas del infierno, nos dice como «estas produjeron un tremendo impacto que reprimía a los creyentes en sus acciones. Pero, ¿produce su cifra todavía efectos cuando en el instante de la decisión todavía no amenaza el peligro futuro del infierno, sino que es la eternidad irrepresentable la que apremia a resolver la situación? ... En el paso de la esclavitud de las representaciones sensibles y de las angustias emocionales hacia la libertad ... allí tienen lugar las decisiones *existenciales* originarias de aquello que es eterno ... Lo que era contenido de la verdad en las representaciones sensibles, pervive en las cifras, sólo que mucho más puro. La decisión ya no viene determinada por la angustia ante algo, sino por la angustia enteramente distinta de la libertad misma, por sí misma y por la eternidad ... La representación sensible fortalece, desde luego, la fuerza vital psico-física, pero debilita la sinceridad y, con ella, la fuerza existencial» (14).

Fundamentación de la ética en la "weltanschauung" romántica.

Hasta aquí hemos desarrollado la relación estética/ética en el romanticismo con el resultado de ser absolutamente fontal: la ética romántica es determinada por la estética romántica, al revés de lo hasta entonces ocurrido en la historia de las culturas humanas. Por ello hemos insistido en los aspectos estéticos como parámetro unificador de una temática tan proteica como es la del romanticismo. Por lo demás tampoco era tan necesario insistir en los aspectos específicamente éticos en este foro, pues ya Mario E. Sacchi (*Verbo*, 313-314) los ha tocado magistralmente al estudiar «la herencia trágica del romanticismo», legada a las gene-

(14) KARL JASPERS, *La fe filosófica ante la Revelación*, Gredos, 1968, págs. 168-169.

raciones posteriores —que son las nuestras— de modo que la más potente filosofía del siglo xx, el existencialismo, no puede ocultar el padrinazgo ejercido sobre él por el romanticismo decimonónico» (loc cit., pág. 313).

Hoy, al tener que pagar el terrible costo humano del entusiasmo revolucionario romántico, vemos cómo «poetas, novelistas, dramaturgos, pintores, escultores, músicos y algunos ensayistas confundidos con filósofos, han enarbolado el emblema romántico de una existencia que requería un escenario expresamente decorado para representar un acto ritual consistente en dar rienda suelta al culto al peligro, a lo prohibido, al escándalo; un culto que, de desembocar en la ruina del existir como era presumible y hasta morbosamente deseable, al menos daba ocasión de exhibir a un hombre que desnudaría su autenticidad en el placer de saborear cuantas temeridades pergeñaba su mente intrigante para dar testimonio de su vocación deletérea: la aversión al orden reinante, la exaltación de la rebeldía, la reivindicación del delito y, en fin, la identificación de lo bello con lo pecaminoso ... Mallograr elegantemente la existencia radicaba en ejercer la libertad en las proximidades de la perdición, pues la virtud le sonaba a anquilosamiento, la rectitud a conformismo y la serenidad de la paz a claudicación ... Todo ello debería ser cambiado ... Sin tal revolución el existir humano tendería a desvencijarse en el aburrimiento» (ibídem).

No puede expresarse más clara y concisamente la ética romántica, pues es «la ideología de un suicidio programado para dar que hablar a la posteridad» (pág. 314). Como modelo vital de tal sociedad vemos en la «Dama de las camelias» literaria —que es la «Traviata operística— como «para los Germont, el lupanar de Violeta era el templo de estos héroes paradigmáticos del romanticismo» (ibídem). Y este ejemplo puede multiplicarse en toda la producción estética romántica.

Es, pues, la WA romántica, en su aspecto ético, la máxima expresión, envuelta en el resplandor del arte, la que nos ha legado una «herencia calamitosa: la de haber testado la creencia de que el hombre deambularía por la historia como un vagabundo

librado a su propia suerte. Según esta creencia, si el hombre tiene aún la posibilidad de superar el conflicto de su existencia temporal, tal posibilidad reposaría exclusivamente en él mismo: *homo salvatur suisipius*. ¿Cómo? Programando su existir con arreglo a los decretos de su conciencia autónoma, esto es, emancipando toda regla de vida que no sea dictada por su condición de legislador de su ser» (pág. 3). Y, como hemos visto, su «conciencia autónoma» no estará informada por los cánones estrictos de la razón y el conocimiento de la realidad, sino por una difusa *emotividad* en la que, según J. Marías (15), «el deseo es mucho más amplio que la voluntad; se puede desear todo: lo posible y lo imposible, lo inconciliable, lo presente, lo futuro y hasta lo pasado; lo que se quiere, lo que no se quiere y hasta lo que no se puede querer».

Evidentemente, en este discurso, el «héroe» romántico ha devenido en su *nieto*, el «antihéroe» actual. Y, si éste es homosexual, mejor: Esto puede sorprender a los que confunden el romanticismo con los auténticos trovadores medievales. En estos, «las conexiones del ideal caballeresco con elevados elementos de la conciencia religiosa —la compasión, la justicia, la fidelidad— no son, en modo alguno, artificiosas y superficiales» nos dice Huizinga (16). Y así, «el amor se convirtió en el campo en que había de florecer toda perfección estética y moral ... El noble amante se convierte en virtuoso y puro por obra de su amor. El elemento espiritualizante ya preponderando en la lírica cada vez más. Finalmente el amor tiene por efecto un estado de santa ciencia y piedad: la *vita nuova*» (ib., pág. 153). Y esto sale de los documentos originales de la época, no de una visión romántica del siglo XIX. No hay más que leer el punto 10 de la Sexta parte del «Libro de la orden de caballería» de Ramón Lull (17) donde opone la lujuria a la fortaleza: «La fortaleza cambate a la

(15) JULIÁN MARIÁS, *Antropología metafísica*, Revista de Occidente, 1973, pág. 106.

(16) JOHAN HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Alianza Universidad.

(17) RAMÓN LULL, *Libro de la orden de caballería*, Alianza, pág. 88.

lujuria con nobleza de corazón, que no se quiere someter a malvados y sucios pensamientos», nos dice el que fue senescal del Rey Jaime II de Aragón antes de entrar en la orden franciscana.

Por el contrario, Georges Poulet (18), analizando la «mitología romántica», recuerda cuál era el tipo de mujer al gusto del romántico Teophile Gautier, por cierto muy alejada de la estética femenina actual: «En cuanto la forma es más bien llena que delgada. En este punto soy un turco», dice, pues le gustan las «bellas ninfas alegóricas medio primas de las de Rubens, más mujeres que diosas, con senos sobresalientes, anchas y ondulantes caderas, los brazos gruesos y redondos, las manos y mejillas llenas de hoyuelos, el cabello rubio y flotando hacia atrás como un manto de oro» (pág. 68). Y, añade Poulet más adelante citando a Gautier, «todas esas montañas de carne rosada de las que caen torrentes de cabellos dorados, me habían inspirado el deseo de compararlas con los tipos reales» (pág. 74), es decir, «la mutación del tipo imaginario en un ser de carne y hueso» (pág. 77). Deseo que finalmente se cumple cuando conoce a una cantante: «El tipo que buscábamos tan lejos existía en la Opera-Cómicque en la persona de Madame Jenny Colón» (pág. 78), escribe a su amigo Nerval, añadiendo que «uno de los encantos de Madame Lepélús (Jenny Colón) es ser mujer en toda la acepción del término, por sus cabellos rubios, por su talle fino y sus caderas poderosas» (pág. 81). Vemos cómo es algo diametralmente opuesto o lo que Huizinga nos dice de amor caballeresco cuando «la concepción erótica de la vida, ya sea en su más antigua forma puramente cortés, ya en la forma que encarna el *Roman de la Rose*, puede ponerse en el mismo plano de la Escolástica de la misma época. Ambas representan la misma grandiosa aspiración del espíritu medieval: abarcar desde un solo punto de vista todo lo que entra en la vida» (Huizinga, «El otoño...», pág. 134). Por el contrario, nos dice Poulet que, «así, con una doble abundancia de presencia carnal y de lenguaje, concluye el desarrollo temático que el genio

(18) GEORGES POULET, *Tres ensayos de mitología romántica*, Editorial Pamíela, págs. entre paréntesis.

de Gautier ha impuesto a la forma primitiva. Concluye en el sentido de que Gautier, tras haberlo dicho todo y más que todo, ya no tendrá nada más que decir» (*op. cit.*, pág. 82).

Pero la historia, como la piedra en su caída, sigue: de ahí se ha pasado a «La grand bouffe», paradigma del cine porno actual.

11. Véase el artículo de Segura, «El cine porno: un género en crisis», *Revista de la Asociación de Estudios Literarios*, vol. 11, no. 1, 1998, pp. 11-22.