

CAPÍTULO 2: EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO Y SUS CONCEPTOS ESTÉTICOS

Después de haber presentado el contexto histórico del periodo romántico, nos ocupamos ahora de esbozar el Romanticismo o Movimiento Romántico en la Europa Continental e Inglaterra presentando sus conceptos estéticos y sus principales exponentes.

El Romanticismo, además de ser un movimiento literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX, fue también, en las palabras de Octavio Paz, “una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir” (385). En la *Encyclopedia of Literature and Criticism*, encontramos esa misma idea: “romanticism is a notion, a tide of feeling, a set of expressive attitudes and devices with application in almost every art” (Punter 106).

2.1 En Europa

El movimiento romántico se dio en Europa en general y encontró también sus expresiones en nuestro continente. Aunque consistente en sus ideas generales, encuentra matices distintos en cada país. En ese sentido podemos ver que el Romanticismo es una expresión de la modernidad, pues tiene esa pluralidad y novedad que la caracteriza, es negación del pasado y afirmación de algo nuevo (Paz 335). En “The concept of Romanticism in literary history” René Wellek dice que, examinando la literatura romántica,

we find throughout Europe the same conceptions of poetry and of the workings and nature of poetic imagination, the same conception of nature and its relation to man, and basically the same poetic style, with a use of imagery, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of the eighteenth-century neoclassicism. (326)

El Romanticismo es una reacción al racionalismo de la Ilustración. Significa una ruptura con los preceptos anteriores, con la concepción clásica, el idealismo, la búsqueda de la perfección, la copia de esos valores e ideales que se venía haciendo hasta entonces. Es la creación de una nueva visión, es el regreso al principio, a lo más básico, a la naturaleza. El ser romántico busca la originalidad y cree encontrarla en la espontaneidad, en lo que René Girard llama el deseo espontáneo, pero que para él es una ilusión, pues en realidad ese deseo que el romántico busca en la naturaleza de las cosas no es más que una imitación, un deseo '*según el Otro*' y no un deseo '*según Uno Mismo*' (11-21).

Ese deseo según el Otro del que habla Girard es un deseo según la naturaleza, según el principio anterior a todos los preceptos que se tenían en la civilización Occidental, eso es lo que el romántico busca, encontrar en lo más primordial la experiencia poética. Para los Románticos, la poesía es "la palabra del tiempo sin fechas. Palabra de principio: palabra de fundación" (Paz 380), y encuentran en la analogía la base para ésta. La analogía forma parte de esta anterioridad, es el "principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones" (Paz 380). Con base en esto los Románticos pueden encontrar en la naturaleza una correspondencia con la sociedad. En este sentido, los románticos encuentran una forma de unir arte y vida.

El romántico, inmerso en el contexto de una sociedad decadente, resultado de la industrialización y el racionalismo, busca evadir su realidad regresando a ese principio anterior a todo, donde reinaba el caos, la naturaleza y la espontaneidad. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* dice: “Romanticism was founded upon a desire to regenerate the human being by returning to its original and essential purity (Abrams)” (Nomoianu 1093). De este sentimiento nuevo, de cambio, de ruptura (como diría Paz), se desprenden diferentes elementos que se fueron desarrollando gradualmente y se llegaron a identificar con el Romanticismo. Entre ellos nos encontramos con la imaginación, la naturaleza, el sentimiento, lo sublime y el sueño.

Tenemos por ejemplo ya con Kant la idea de la imaginación, que para él era una especie de facultad de síntesis que viene a interceder entre la sensibilidad y el entendimiento. Dice que la ‘imaginación trascendental’ es un “más allá mental” que intercede en el proceso del conocimiento sin la cual no podría haber ni percepción ni juicio (Paz 377), “la imaginación es el poder fundamental del alma humana y el que sirve *a priori* de principio a todo conocimiento. Por medio de ese poder, ligamos por una parte, la diversidad de la intuición y, por la otra, la condición de la unidad necesaria de la intuición pura” (Kant citado en Paz 377). Kant también hace una reflexión sobre lo sublime¹, concepto que resalta también dentro del movimiento romántico. Parte del pensamiento de Hegel también encaja en el romanticismo; tiene una postura sobre la imaginación como algo racional y agrupa el arte en tres rubros: simbólico, clásico y romántico. Para Hegel, el arte romántico se abre al mundo. En lo romántico, dice Hegel, tenemos, por un lado, el mundo espiritual y por otro el “dominio de lo externo como tal” (Hegel 34). Así, en lo

¹ Para Kant, lo sublime es un enfrentamiento personal al mundo por medio de los sentidos, contrapuesto a lo bello, que es una búsqueda de universalidad a través de la reflexión.

romántico, “lo interno es indiferente frente al modo de configuración del mundo inmediato” (34). Lo romántico deja que “la exterioridad, por su parte se disperse ahora libremente para sí, y permite a éste, respecto a toda materia, hasta las flores, los árboles y los utensilios domésticos más comunes, como también a la accidentalidad natural, que penetren de manera apacible en la existencia” (34) Para Hegel, el contenido de lo romántico manifiesta la interioridad y la reconcilia con lo externo (35). Encontramos así que el movimiento romántico fue influenciado por filósofos idealistas alemanes. Fichte y Schelling también se encuentran entre ellos. Ambos buscaban, como Hegel, la manera de conciliar lo sensible con la racionalidad. Schelling encuentra esa unidad en la historia, en el futuro, con expresiones en el presente que se dan a través de la intuición del artista (Bayer 316). Schelling no cree en una interpretación mecanicista del mundo; para él la naturaleza tiende a la vivificación y alcanza su plenitud en la vida espiritual del hombre, siendo el arte la mayor expresión de esa vida espiritual. Schiller es otro pensador alemán que tuvo gran influencia en el romanticismo. Para él, el poeta se dedica a buscar el infinito y la lucha entre esto y lo finito da lugar a tres tipos de poesía, una de las cuales es la que ofrece un idilio, “El poeta deja de ser ingenuo, pero dibuja la ingenuidad y se muestra asombrado por ella. Opone la simplicidad y la armonía rústica a la desarmonía de la vida moderna” (313). El poeta trata de representar lo infinito por medio de las palabras que son en sí finitas, este esfuerzo es lo que constituye la esencia de la poesía romántica, el poeta debe imaginar un idilio donde toda la realidad sea excluida y representarlo indirectamente de manera simbólica. Asimismo, debe representar los sentimientos, pues el arte debe afectar nuestra sensibilidad. Para esto se debe emplear la analogía, pues “interpretamos las formas de la naturaleza por nuestras propias formas interiores” (314). Por otra parte,

Herder también influencia el movimiento romántico, pues adaptó las ideas de Rousseau “emphasizing the separate identity or personality of historical periods, the common spirit permeating all activities - spiritual and material – of a culture, the literary dignity of small nations, and the value of folk poetry” (Nomoianu 1092). En el movimiento romántico también abundaron las figuras mitológicas, idea que Herder también apoya, pues en *Fragmentos sobre la literatura alemana moderna* (1766-7) aconseja a los escritores alemanes buscar inspiración en la mitología después de criticar la predominancia otorgada a la lengua latina en detrimento de la alemana (Arnaldo 301). Predecesor del romanticismo es también el *Sturm und Drang*, un movimiento literario que se dio en Alemania entre finales de la década de 1760 y principios de 1780 y que buscaba separar al hombre de la tradición para ayudarlo a definir su personalidad (Arnaldo 300) y se muestra hostil al neoclasicismo, mostrando también gran influencia de Rousseau (Atkins 1224).

Jean Jacques Rousseau tuvo gran influencia en la ideología romántica pues su pensamiento, anterior a éste, contiene la idea que el ser humano es depravado por la sociedad y que la evolución de las artes y de las ciencias lleva a la corrupción del hombre. Rousseau dice, “Se ha visto huir la virtud en la medida en que sus luces [de la ciencia] se elevaban sobre nuestro horizonte, y el mismo fenómeno se ha observado en todos los tiempos y en todos los lugares” (citado en Arnaldo 173). Rousseau habla de ese regreso a la naturaleza, al principio, al caos en el que el hombre es menos decadente, de una búsqueda de pureza y de inocencia.

El escritor del movimiento romántico se revela contra la razón exaltada por la Ilustración y por ese auge industrial que con el desarrollo de las grandes ciudades trae consigo una serie de nuevos problemas para el hombre y la sociedad, por lo cual

pensadores como Rousseau ven que el desarrollo de la civilización está llevando al hombre en decadencia.

El tema de la muerte de Dios está ligado a esta idea de caos y decadencia. Paz dice que la muerte de Dios es un tema romántico y que

abre las puertas a la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre la risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía. Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía. La religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia. (Paz 372-73)

De acuerdo con Paz, este tema de la muerte de Dios en sentido ‘religioso/irreligioso’ aparece por primera vez en el *Sueño*² de Jean Paul que es precisamente el sueño de la muerte de Dios, el cual tiene como temas, por un lado, la muerte del Dios cristiano y, por el otro, el de la “inexistencia de un orden divino o natural que regule el movimiento de los universos” (374). Vemos aquí ese sentido de caos, de

² El título completo es *Discurso de Cristo muerto en lo alto del edificio del mundo: no hay Dios.* (1789) En la versión de 1796 es Shakespeare el que anuncia la noticia, afirmando así la idea de los románticos de que los poetas son profetas a través de los cuales habla el espíritu, dilucidando así la idea del poeta como sacerdote y la poesía como equivalente a la escritura religiosa (Paz 373).

desorden del que venimos hablando; para JeanPaul, el universo es un caos porque no tiene creador. La idea del *Sueño* va a ser dada a conocer por Madame de Stäel en *De l'Allemagne* y va tener eco posteriormente, con Nerval, en *Cristo en el monte de los Olivos* (375). Según Paz, para todos los románticos “fundadores-Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean-Paul, Novalis, Hugo, Nerval-la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte” (380).

Debido a esta situación decadente del hombre y de la sociedad es que los románticos buscan evadir esa realidad en la que se encuentran: los problemas que trae consigo la revolución industrial, la revolución francesa y posteriormente los conflictos bélicos napoleónicos que afectan a toda Europa. Los románticos encuentran en lo natural una manera de evadir la realidad. Lo natural representa un regreso al principio fundamental. El sueño es un elemento importante dentro de este pensamiento, pues se ve como una ‘segunda vida’, como una manera de llegar al tiempo del principio (387). A través de él es posible regresar al inicio de todo y evadir la realidad.

El romanticismo significó también una ruptura con cierta tradición, con lo establecido, con las ideas clásicas generalmente exaltadas, con el racionalismo y la Ilustración, básicamente con la visión ordenada del mundo. Así, la impersonalidad objetiva de la tradición latina resulta en una exaltación del yo del poeta como realidad primordial, es así que la subjetividad de los filósofos idealistas (Kant, Fichte, Schelling y Hegel) es retomada por el romanticismo: “they [the philosophers] declared the categories of consciousness as the foundation for human knowledge of the external world, and they

were therefore widely interpreted as justifying personal understanding as the supreme criterion of truth” (Nomoianu 1092). Bajo esta misma línea es que aparecen, también como parte del movimiento romántico, otras tradiciones de poesía popular, el arte gótico, las mitologías celtas y germánicas (Paz 388).

Los románticos alemanes eran en general católicos y monárquicos que retomaron las ideas de Rousseau, reapareciendo “el sueño de una comunidad igualitaria y libre [...] aliado como en Hölderlin al amor, sólo que ahora de una manera más violenta y acusada” (Paz 368). Octavio Paz dice que la ironía es la gran invención romántica y que ésta define la gran paradoja del romanticismo alemán en el sentido que le da Schlegel³: en las palabras de Paz, “amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción” (368). Dentro del romanticismo alemán destacan autores como Hölderlin, aunque cronológicamente es posterior, pues sus visiones de la mitología y el cosmos y por su lenguaje lo sitúan cerca de Blake, Shelley y Wordsworth (Nomoianu 1093). El *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe y *Die Lieder des jungen Werthers* son obras que se relacionan con el romanticismo aunque el autor no se definía dentro de éste. Novalis y Schlegel sí son autores considerados románticos, el primero ubicado dentro de la poesía, aunque también escribió novela, y el segundo importante dentro de la crítica.

En el romanticismo francés podemos ver la misma ruptura con la tradición clásica dentro de las dos grandes formas de pensamiento por las cuales se llega al romanticismo, la contra-revolución y el liberalismo: “cada partido hizo comprender al otro lo que en sus

³ Friedrich Schlegel (1772-1829) publica en 1809 “La teoría de lo clásico y la teoría de lo romántico”, texto en el que aborda esas dos visiones opuestas. Es él también quien produce la primera definición importante de poesía romántica, la definía como una poesía basada en la universalidad sobre un horizonte infinito. Promovía también la mezcla de géneros (Preminger 1093)

miras había de insuficiencia y nació entonces una especie de unidad romántica, que consagró la ruina del antiguo orden de valores e inauguró el nuevo” (Benichou 255).

Por parte del pensamiento contra-revolucionario hacía falta una literatura militante, pues con el antiguo régimen la literatura sólo tenía un valor de adorno; la monarquía necesitaba defensores activos que justificaran el orden social. Sin embargo, la literatura pasó a ser más de lo que era en la época en que la monarquía reinaba y confirmó su independencia: “el escritor, a quien los tiempos nuevos conferían, de acuerdo con la lógica del propio monarquismo un papel inusitado en la máquina social, no podía limitarse a predicar la perpetuación del pasado” (258). Según Benichou, el monarquismo se ve más inclinado a romper con la tradición clásica por los temas de figuras de la mitología pagana (263). Cyprian Desmarnais y Ulric Guttinger son dos monárquicos católicos que aceptan el romanticismo por ser fundamentalmente cristiano y por representar también algo nuevo, necesario para la sensibilidad nacional: “Ser romántico en literatura, dice Guttinger, es cantar a su país, a sus afectos, a sus costumbres y a Dios” (citado por Benichou 264). Dentro de lo que fue el Romanticismo monárquico en Francia, *La Muse Francaise*-revista publicada de julio de 1823 a junio de 1824, jugó un papel importante, pues fue ahí donde el romanticismo monárquico se declaró sin reservas. Emile y Antoni Deschamps, Lamartine, Soumet, Giraud, Ressaygues, Vigny, Saint-Valry, Gaspard de Pons y Hugo eran parte del grupo de jóvenes poetas que fundaron la revista (275). Dentro del pensamiento de los redactores de ésta se encontraba el rechazo a la poética clásica y la magnificación del poeta. Bénichou, en *La coronación del escritor*, dice:

la originalidad esencial del romanticismo monárquico fue la de haber concebido y exaltado un tipo de creador literario, poeta principalmente,

como guardián de la vitalidad de las creencias y de las instituciones. El deseo de una revolución literaria acompaña, en este movimiento, a la tendencia a colocar en el seno de las creaciones poéticas, como personaje central, al propio Poeta, tipo y oráculo a la vez (277).

En Francia, la Revolución marcó esa decadencia del hombre de la que anteriormente hablaba Rousseau e hizo “recordar al hombre, amenazado de aniquilamiento, las verdades primordiales” (Bénichou 274).

La facción liberal en Francia llega al romanticismo por otro camino. Existía una resistencia al romanticismo debido a los temas inmateriales e irracionales de éste, a la objeción a la novedad por parte de la opinión culta y a la identificación de la revolución literaria con la contra-revolución, así como por la ruptura que el romanticismo hace con la ilustración, pues el liberalismo había nacido de ésta (277-282). Stendhal es considerado por Bénichou el campeón del romanticismo liberal, pues dice que, basándose en el tema del gobierno monárquico que quebranta y degrada al genio, se desarrolla en él

La idea de una humanidad de pasiones intensas y grandes que no se avienen al collar de hierro de las costumbres cortesanas. El romanticismo será para él, cada vez más, la pintura y la exaltación de tal humanidad; la crítica del clasicismo, la de las “almas muertas” de cortesanos y de esclavos, debilitados por el despotismo que Racine pintó. (288)

Dentro del Romanticismo en Francia encontramos a figuras como Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset⁴, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Gérard de Nerval y Saint Beuve. Vigny tuvo una serie de creaciones pintorescas y sensibles y posteriormente otras

⁴ Paz considera a Lamartine y Musset parte del romanticismo de los manuales e historias de la literatura y no del “Romanticismo francés verdadero” (390).

más filosóficas. Inaugura una conjugación del relato histórico con una enseñanza de la condición humana que sería una de las soluciones del romanticismo a la epopeya francesa (Bénichou 328). Asimismo, el sacerdocio poético encontró un gran protector en Vigny (350). Por otra parte, Victor Hugo es considerado por Paz parte de lo que llama el romanticismo francés verdadero, pero sólo en su periodo final, pues es hacia 1825 cuando la obra de Hugo cambia de tono, para consignar en sus escritos “la libertad en el arte, y la denuncia vehemente de las reglas y conveniencias tradicionales” (Bénichou 363-64). Hugo también hace una transición de la poesía al drama, pues considera éste más eficaz sobre un público más amplio (371). En Hugo se manifiesta también la estética de lo sublime y lo grotesco, Bénichou dice:

la pareja sublime-grotesca, tal como Hugo la entiende, atestigua una complacencia del hombre por todos los aspectos de su naturaleza, donde al espíritu cristiano le cuesta trabajo reconocerse, y que es el sello natal de la sociedad hija del siglo XVIII y de la Revolución. (374)

2.2 En Inglaterra

El movimiento Romántico en Inglaterra generalmente se ha caracterizado por seis poetas masculinos: William Blake, William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Lord Byron, Percy B. Shelley y John Keats. René Wellek dice:

The great poets of the English romantic movement constitute a fairly coherent group, with the same view of nature and mind. They share also a poetic style, a use of imagery, symbolism, and myth, which is quite distinct from anything that had been practiced by the eighteenth century, and which

was felt by their contemporaries to be obscure and almost unintelligible.
(Wellek 326)

Como ya hemos visto las ideas sobre la imaginación, la naturaleza y el simbolismo caracterizan al romanticismo, por lo cual es importante considerar la posición de estos autores respecto a ellas.

Según Wellek, Blake consideraba que la naturaleza era ‘imagination itself’. Para él “el mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, mientras que el mundo de la generación es finito y temporal” (Blake citado en Paz 378). Para Coleridge, “la imaginación no sólo es la condición de conocer sino que es la facultad que convierte a las ideas en símbolos y a los símbolos en presencias. La imaginación *is a form of being*” (Paz 377). El concepto de Wordsworth y de Shelley era muy similar. Para Wordsworth la imaginación es creativa y no está en el hombre sino que es el espíritu del lugar y del momento. Es a través de ella que la naturaleza nos habla; Wordsworth regresa a la infancia ante la degradación del mundo –por la revolución francesa e industrial, por ejemplo- y tiene la visión de ‘otro tiempo’, distinto al tiempo histórico. Para él “el tiempo de la infancia es el tiempo de la imaginación”(Paz 370). Shelley dice que la imaginación es el ‘principle of synthesis’ y que la poesía es la ‘expression of imagination’ (Wellek 327). Para Wellek la siguiente cita es lo que sería un resumen de las teorías de la imaginación de todos los poetas románticos:

Such is the power of creative imagination, a seeing reconciling, combining force that seizes the old, penetrates beneath its surface, disengages the truth slumbering there, and, building afresh, bodies forth a new reconstructed

universe in fair forms of artistic power and beauty (Clarence D. Thorpe citado en Wellek 327-328).

Respecto a la concepción de la naturaleza hay más variedad, partiendo de rechazo común a un universo mecanizado. La idea general es que la naturaleza es análoga al hombre, por lo que el concepto de analogía es esencial dentro del romanticismo. Para Blake la naturaleza está caída en general y no comparte esa deificación de ella que otros tienen (328), por lo cual Paz cuestiona si es un verdadero romántico. Wordsworth y Coleridge en general coinciden: la naturaleza está animada, viva, y Dios está siempre presente en ella. También la ven como un lenguaje, como un sistema de símbolos (Wellek 328-29). Shelley también ve ese ‘spirit of nature’ de Wordsworth y Coleridge y tiene también el concepto de una cooperación e interrelación entre sujeto y objeto (330). Por otra parte, Byron no comparte esas visiones: él “constantly contrasts man’s passion and unhappiness with the serene and indifferent beauty of nature. Byron knows the horror of man’s isolation, the terror of empty spaces” (331).

Con base en las concepciones de la naturaleza como análoga al hombre es como ahora retomamos la idea de la analogía que en las palabras de Paz es la “creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos” (379); es el “principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones” (380) y la poesía es una de sus manifestaciones; es el “reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones” (392); es la “visión romántica del universo y del hombre” (389), es el elemento que permite esa unión entre lo finito y lo infinito, sensibilidad y entendimiento, vida y arte que pretende el Romanticismo. La analogía significa también ese principio anterior al cual buscan regresar los románticos

para evadir esa realidad decadente a la cual ha llegado el hombre a través de la razón manifestada en la cultura y el conocimiento, así como la ruptura que se hace con la tradición clásica y el regreso a las tradiciones poéticas nacionales (Paz 389).

Por otra parte, si la analogía es “la estética de las correspondencias” (397), la ironía es la “estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único”, es la originalidad romántica, es una manera de decir ‘muerte’ (397), pues ésta está dentro del tiempo lineal y no cíclico ni eterno; es la conciencia de la historia,

es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico (Paz 397).

La ironía es, como dice Schlegel, conciencia de la contradicción. Así, el romanticismo es una paradoja, es la conciencia de esa realidad única, grotesca, decadente, y la búsqueda de la pureza, el intento por regresar a ese principio anterior. También es un modo de la ambigüedad que presenta el Romanticismo frente a la religión. Por un lado niega el cristianismo y por el otro construye una nueva mitología propia de cada poeta: “Religiones románticas: herejías, sincretismos, apostasías, blasfemias, conversiones” (372), el otro modo es la angustia. La ironía revela la dualidad de lo que es aparentemente uno, es “insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad” y “consiste en dejar caer en la plenitud del ser una gota de nada” (372), mostrándonos así el vacío de la existencia. Tanto la ironía como la angustia son respuestas a la idea de la muerte de Dios que hemos presentado anteriormente.

La exaltación de la poesía dentro del romanticismo ya se ha hecho evidente, sin embargo, desde otra perspectiva, René Girard nos afirma que el romanticismo es una mentira y que la verdad se encuentra en la novela. Girard emplea el término ‘romántico’ para “las obras que reflejan la presencia del mediador sin revelarla jamás” (22); los románticos mantienen la ilusión de un deseo espontáneo, en el cual encontrarán una pureza mayor al deseo razonado. Para entender esto es necesario familiarizarnos con el deseo triangular, en el que el sujeto desea un objeto basándose en el deseo de un tercero, el mediador; es desear *según el Otro* y no *según Uno Mismo*. Así el deseo espontáneo de los románticos en realidad no lo es, es una imitación ya sea de la naturaleza o del universo—del mediador. “El vanidoso romántico [dice Girard] quiere persuadirse constantemente de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas o, lo que equivale a lo mismo, es la emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un Yo casi divino.”

Por otra parte el término ‘novelesco’ según Girard es “para las obras que revelan la presencia del mediador” (22), dice: “Sólo los novelistas revelan la naturaleza imitativa del deseo [...] El vanidoso romántico ya no quiere ser discípulo de nadie. Se persuade de que es infinitamente *original*” (20). Para Girard, se llega al genio novelesco sobre actitudes que califica de *románticas*, pues al parecer quieren mantener la ilusión del deseo espontáneo y de una subjetividad autónoma. El novelista llega a superar al romántico que inicialmente fue y que se niega a morir y es sólo en la obra novelesca donde se realiza esta superación (32). En este sentido de la superioridad novelesca, Girard exalta a Stendhal,

quien, como ya hemos comentado, es considerado campeón del romanticismo. En sus novelas,

no descubre el impulso generoso de un ser realmente dispuesto a entregarse sino el recurso angustiado de una vanidad acorralada, el movimiento centrífugo de un Yo impotente de desear por sí mismo. El novelista deja actuar y hablar a sus personajes y luego, con un guiño, nos revela al mediador. Restablece subrepticamente la auténtica jerarquía del deseo, al mismo tiempo que pretende prestar crédito a las malas razones que alega su personaje para acreditar la jerarquía contraria. Se trata de uno de los procedimientos constantes de la ironía Stendhaliana (20-21)

Para Girard, hay un principio común detrás de las doctrinas occidentales de los últimos siglos, la idea de que Dios ha muerto y que el hombre debe ocupar su lugar. El romántico, sin conciencia de sus límites, intenta “hinchar su Yo hasta las proporciones del universo” (64). Ese orgullo, parte de la concepción romántica, sobrevive gracias a la mentira mantenida por el deseo triangular, y es conforme al incremento del orgullo como la conciencia de existir se hace más amarga y solitaria. En contraparte, el egotista stendhaliano toma conciencia de sus límites y renuncia a superarlos, esbozando así el humanismo moderno.

Para adentrarnos más en el género novelístico seguiremos a Franco Moretti en el *Atlas de la novela europea: 1800-1900*, pues en él hace un buen recorrido de la novela teniendo en cuenta el ‘espacio en la literatura’ y ‘la literatura en el espacio’ (5). Moretti, según la distribución geográfica, nos presenta diferentes tipos de novela del sigloXIX. Así, iniciamos con las novelas que van dando forma al estado-nación. Dentro de estas novelas

nos encontramos la novelística de Jane Austen, pues dentro de los lugares donde se desarrollan sus novelas sólo se encuentra Inglaterra, y aún así, no toda, le falta Lancashire, el norte, lugar de la Revolución Industrial; nos muestra la Inglaterra “más antigua, centrada en la gran propiedad agrícola; una Inglaterra de fincas y parques y *country houses*” (15). Austen nos muestra en sus novelas el ‘National Marriage Market’ con los matrimonios de personajes en diferentes condados, lo que implica que la mujer debe “sentirse en su casa no sólo donde nació, sino en un territorio más amplio” (17). Para Moretti, el estado-nación encontró la novela para darle una representación simbólica⁵, pues anteriormente aunque algunos estados-nación como Francia e Inglaterra existían, no tenían sistemas bien integrados ni había un elemento propiamente nacional⁶. Por otra parte Austen también nos presenta a la Inglaterra “móvil y urbanizada”, la de los seductores y de las emociones ilícitas. En contraste con Austen, que da forma a un estado-nación, están novelistas como Amelie Opie y Maria Edgeworth, quienes hacen a sus heroínas viajar en un solo texto tanto como lo hacen las de Austen en todas sus novelas. También para delimitar el estado-nación, dice Moretti que la novela inglesa del XVIII y XIX tiende a asociar el extranjero con el enemigo, con el *villain*, siguiendo así el espíritu nacionalista (31).

La novela histórica, dice Moretti, es el género más difundido en el siglo XIX. Con éstas se refiere a narraciones que subrayan “su particular ubicación temporal”(36). La novela histórica, a diferencia de la novela de Austen, se da en un espacio muy amplio, “el

⁵ En novelas anteriores, de Anne Radcliffe por ejemplo, se manejaban lugares lejanos—los Alpes, los Pirineos, Italia, Suiza, Francia.

⁶ Esta situación cambió para finales del siglo XVIII con el desarrollo que se dio en las comunicaciones, el cercamiento de terrenos, y la unificación del mercado nacional que ya hemos mencionado anteriormente, todo lo cual se sumó “para arrancar a los seres humanos de la condición local y arrojarlos a un espacio más amplio” (Moretti 19). Charles Tilly, en *Coercion, Capital, and European States*, habla de una nueva “lealtad nacional” que el Estado intenta imponer por encima de las “lealtades locales”, teniendo así un conflicto entre lealtades viejas y nuevas (citado en Moretti 20-21), que ya vimos por ejemplo en la manera en que se desarrolló el romanticismo en Francia.

relato se escapa, lo más lejos posible de la ciudad capital” (36), cerca de obstáculos naturales importantes, sobre todo en montañas. Entre las novelas históricas Moretti menciona a *Waverley* de Walter Scott, *Les chouanes* de Honoré Balzac, *La hija del capitán* de Alexander Pushkin, por mencionar algunas. Las novelas históricas ofrecen a la Europa del XIX una ‘fenomenología de la frontera’, el lugar de la aventura, de lo desconocido y del enemigo. Por otra parte, la novela picaresca se da en los caminos, caminos recorridos por mulas y en los cuales se encuentran tabernas:

el camino de la picaresca no es solamente un medio de comunicación, sino un mundo por sí mismo [...] Todas las regiones de España terminan así por parecerse [...]; pero también son un poco diferentes entre sí, porque las combinaciones se modifican todos los días, y por lo tanto la novela puede seguir adelante sin perder interés nunca. (53)

En otro tipo de novela, la colonial, la geografía es muy diferente, no hay calles, ni posadas, ni pintorescos castillos, nada que pueda desviar el camino, “En esas historias—como en su imagen arquetípica: la caravana que se aleja lentamente, en fila india, hacia el horizonte—se da un solo tipo de movimiento, hacia adelante o hacia atrás” (62).

Cuando nos adentramos a la ciudad encontramos otro tipo de novela, el *Bildungsroman*⁷, en la que la transición de la provincia a la ciudad juega un papel muy importante, pues las posibilidades en todos sentidos se amplían, desde el ámbito laboral, hasta la variedad y número de personajes que interactúan. Esto da pie a la novela de la complejidad ejemplificada por Balzac, quien maneja una diversidad de grupos sociales en

⁷ Dentro de la novela de formación Moretti nos menciona las novelas de Dickens, Flaubert, Stendhal, Goethe, Balzac, y hasta de Charlotte Brontë, aunque *Jane Eyre*, por ejemplo no llega a la capital, pero se da un desarrollo en propiedades aisladas e instituciones (70).

su argumento y su interacción (110). En contraste con Balzac, tenemos a las “silver-fork novels”, novelas de alta sociedad publicadas por el editor Colbourn entre 1820 y 1840⁸, en las que se busca hacer legible el Londres socialmente azaroso, donde no hay una clara división social por zonas (82). Para esto los novelistas dividen a Londres en dos, y poniendo atención a sólo una parte de Londres a la vez: el West End es la zona ‘residencial’ (86), la cual da pie a las *silver-fork novels*; y la City es la zona donde está Newgate, una cárcel en el centro de Londres, de donde nacen las *Newgate novels*, historias de delitos y delincuentes como *Oliver Twist* (86-88).

En París sucede algo similar, aunque aquí la ciudad no se divide en dos, sino en cinco o seis espacios que se pueden atravesar en todos sentidos a la luz del día⁹ (91), formando un “*pattern* de oposiciones que es mucho más fácil de leer”¹⁰ (111). Dice Moretti que “la ‘concentración de marginales’ en Victor Hugo, son otras tantas simplificaciones del sistema urbano que facilitan su comprensión y por lo tanto habitarlo”(109).

Con Moretti hemos esbozado una vista panorámica de la novela europea del siglo XIX, incluyendo Inglaterra, que es la que más nos interesa, pero me parece también importante que recorramos un poco la novela inglesa anterior a la del XIX, pues será la predecesora de la novela de Jane Austen.

⁸ Entre estas novelas encontramos *Autoindulgencia* de Charlotte Bury, *Tremaine o El hombre refinado* de Robert Plumer, *Pelham* de Edward Bulwer-Lytton, *Madres e hijas* de Catherine Gore, entre otras.

⁹ Por ejemplo, el Barrio latino es el mundo de la juventud.

¹⁰ El París de varios espacios limitados es por ejemplo el de *Les illusions perdues* de Vautrin. Por otra parte, el París de Zola es más restringido: “Las novelas parisienses de Zola están normalmente limitadas a espacios restringidos, cuyos confines sólo se atraviesan en circunstancias excepcionales [...] o con riesgo de la vida” (94).

En el periodo que nos incumbe existió una gran producción novelística. Fernando Toda dice que la novela tuvo un gran auge sobre todo a partir de 1760¹¹ y que éste no pudo ser del todo ajeno a la aparición del Licensing Act de 1737 por el cual se sometía al teatro a una fuerte censura política, por lo que autores de dramaturgia se pasaron al campo de la novela (11). Este es el caso, por ejemplo, de Henry Fielding. Samuel Richardson, Daniel Defoe y Jonathan Swift son otros de los novelistas de la primera mitad del siglo XVIII. Las obras de éste periodo por lo general se publican paulatinamente por volúmenes y se hacen accesibles al público a través de las bibliotecas de préstamo, asunto que ya hemos discutido en el capítulo anterior. Según Samuel Johnson en 1750,

Las obras de ficción con las que parece deleitarse esta generación, son aquéllas que presentan la vida en su estado real, tan sólo diversificada por los sucesos que se producen a diario en el mundo, y sometida a la influencia de las pasiones y cualidades que verdaderamente se encuentran en el trato con los hombres. (Johnson citado en Toda 11)

Esta inclinación por los hechos reales se evoca con títulos extensos como *La vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, de York, marino. Escritas por él mismo*. Además de dar a los personajes nombres comunes, apellidos, especificaciones sobre dónde viven y hasta las cantidades de sus ingresos y egresos (Toda 11). Las historias son lineales y se desarrollan a través de cartas, como en el caso de *Pamela, or Virtue*

¹¹ Esto es también constatado por Moretti, quien hace un estudio sobre el mercado de la novela hacia 1850 basándose en los contenidos de los catálogos de las bibliotecas de préstamo, pues como ya mencionamos, era la manera en que la mayoría de la gente tenía acceso a los libros. Moretti encuentra que en las bibliotecas de finales del siglo XVIII abunda la novela: “En las casas que hay un solo libro, [...], encontramos la religión; en las bibliotecas con un solo estante, el canon; en las ciudades con una sola biblioteca, la novela” (164). A fines del siglo XVIII las estadísticas de préstamos de todo el Reino Unido concuerdan con que en provincia la novela era la forma de lectura más difundida, si no es que la única (166). Cabe recordar que aunque la novela era el género de mayor difusión no era el género más reconocido, lo cual ya hemos abarcado en el capítulo anterior.

Rewardded, o en una serie de aventuras en tercera persona. Richardson se caracteriza por escribir la novela de sentimientos y por la búsqueda de un efecto moralizador en el lector. Se considera que llevó a un nuevo nivel el género de la novela popular femenina y la ficción doméstica de principios del siglo XVIII, considerada como ‘baja’ ficción y que en gran parte era escrita por mujeres¹² (Doody 8). Fielding, por otra parte, presenta la vida de forma más humorística, pero sin prescindir de las reflexiones morales.

En ese momento, las ideas del neoclasicismo estaban en rigor, con todas las características que ya hemos mencionado y con las que intenta romper el Romanticismo, por lo cual vale la pena mencionar una novela como *The Life and Opini3n of Tristram Shandy* de Laurence Sterne¹³, pues 3sta resulta ser un elemento discordante, presentando varias contradicciones, que la hacen m3s bien ca3tica¹⁴ (12): Tristram no nace sino hasta el tercer volumen y las opiniones de 3ste, que se hacen esperar a partir del t3tulo no son las 3nicas, aparecen las de otros personajes y las de autores contempor3neos: “se suceden las divagaciones y digresiones, y por a3adidura, el modo de emplear el lenguaje e incluso, la tipograf3a, tampoco corresponden con lo que un lector del siglo XVIII supon3a propio de una novela” (Toda 12). Autores como Richardson y Sterne, encuentran en fil3sofos utilitaristas del XVIII, que se agrupan en ‘The Moral Sense School’ (Hume, Shaftesbury, Adam Smith), una concepci3n bondadosa del hombre (Toda 17).

¹² Estas novelas en general trataban sobre las dificultades del amor: “The authors show their heroines, however constrained by law and convention to endure restriction and passivity, as women who think, feel, analyze, react. Woman takes the center of the stage as a consciousness. In the novels or novellas of writers like Elizabeth Rowe, Mary Davys, Jane Barker or Eliza Heywood, the heroine, however disadvantaged, can implicitly defy the world of masculine authority around her by becoming the center of the narrative, with masculine characters only figures in her story” (Doody 8).

¹³ Se le ha llamado el creador del sentimentalismo en la novela inglesa, y se se3ala al t3o Toby (personaje de Tristram Shandy, como el prototipo del hombre de sentimientos que aparecer3 posteriormente en novelas como *The Man of Feeling* de Henry Mckenzie (Toda 17).

¹⁴ Esta inserci3n del caos podr3a tal vez trasladarnos a ese ideal rom3ntico de romper con lo establecido, con el orden y con la racionalidad.

Por otro lado se encuentra la novela gótica, novela que a lo largo de la historia de la literatura inglesa se ha tendido a marginar, pues sobre todo los críticos del periodo victoriano y de principios del siglo XX la trataban como una literatura menor (Álvarez Rodríguez 65). Es importante la mención de la novela gótica, pues ésta también reaccionó contra el racionalismo y preparó “el camino hacia unos postulados estéticos más vitalistas y vigorosos, resaltando determinados aspectos que el romanticismo sabría explotar en sus diversas manifestaciones artísticas”. La precursora de la novela gótica es la novela sentimental de la que hablamos anteriormente: lejos de romper con ésta, retoma su elemento melodramático y lo inserta dentro de una nueva forma de narración de lo grotesco y del horror. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), de Edmund Burke, también influye en la novela gótica pues una de sus características es el manejo de lo sublime. Este género de la novela pone ante

los ojos del lector el lado más oscuro y sombrío de la relación entre los seres humanos que, lejos de moverse en un medio bucólico o pintoresco, se debaten en un entorno hostil y agresivo. La naturaleza que pintan [las novelas góticas] dista mucho de ser amable y armoniosa. Al igual que en muchos poemas de los románticos, el escritor rechaza por ilusorio todo sentimentalismo nostálgico y orienta al lector hacia las condiciones materiales específicas de un campesinado que subsiste en medio de una economía rural supeditada a la propiedad, el poder y al trabajo. (69)

Las características de la novela gótica incluyen un gran estímulo de la imaginación y la fantasía. No son narraciones realistas, se adentran en un mundo ficticio, exótico y remoto, dejando fuera las experiencias cotidianas; manejan pasiones desbordadas,

presiones psicológicas e instintos reprimidos; las historias se desarrollan muchas veces en lugares lejanos, en arquitecturas góticas, castillos, monasterios y ruinas, dándole así un sentimiento de lo siniestro¹⁵; en el estilo narrativo se utilizan la discontinuidad, la narración dentro de la narración y las interpolaciones; abundan también las persecuciones laberínticas y las pasiones desencarnadas (67-69). Como exponentes de la novela gótica tenemos a Horace Walpole (*The Castle of Otranto*), William Beckford (*Vathek*, 1786), Clara Reeve (*The Old English Varon*, 1777), Anne Radcliffe (*The Misteries of Udolpho*¹⁶), William Goldwin (*Caleb William*) entre muchos otros. *Frankenstein*, de Mary Shelley, tiene elementos góticos y maneja el tema de la racionalidad científica llevada a los extremos, criticando así la racionalidad y el conocimiento, por lo que también es considerada una novela romántica.

¹⁵ Recordemos lo que ya hemos comentado anteriormente con Moretti sobre Radcliffe, por ejemplo, que hace viajar mucho a sus heroínas y lejos de casa es donde encuentran todo tipo de peligros.

¹⁶ Esta novela es importante mencionar, pues *Northanger Abbey* de Jane Austen hace de ella una parodia.