

José R. Morales

Carácter y empresa del héroe romántico



EN la época anterior al romanticismo, se llega a los límites de una dirección del pensamiento que tuvo sus raíces en el Renacimiento. El esfuerzo de Miguel Angel se tradujo, para las artes, en las bromas de salón que fué el rococó, estilo, cuyas frivolidad e ironía ligera, mostraban su intrascendencia. De la fe en la razón, origen, dos siglos antes; de las ciencias experimentales, se llegó a la razón por la razón, racionalismo volteriano que, utilizado destructivamente, no aportó modificaciones esenciales en las disciplinas existentes, aunque motivó un progreso de los métodos, causa de la aparición de muchas ciencias auxiliares. En todo el siglo XVIII se emplearon negativamente las ideas subsistentes desde el Renacimiento, faltas ya del atractivo que su novedad y frescura les daba en aquella época y, llegando al conocimiento de sus límites, se produjo el agotamiento de toda posibilidad de combinaciones nuevas,

depositar las nuevas energías, deja de ser un movimiento de posible duración y trascendencia, convirtiéndose en una solución provisional, puente entre dos épocas.

La permanencia e intensidad del Romanticismo deben ser explicadas por la aparición de un hombre nuevo, con una nueva empresa que cumplir.

Siempre que una época se opone a otra, creyéndose su antítesis, ocurre el mismo fenómeno: halla la nueva razón de vida, la fe en sus propios medios, debido a que el hombre, al intentar superar el pasado reciente, hace algo más que renunciar al antiguo punto de vista: comienza por destruirlo. En el ejercicio de la destrucción de la cultura anterior, el romántico adquirió la confianza en sí mismo, la seguridad de vivir que faltaba al siglo XVIII, porque todo lo que antes se consideraba como intangible, por ser el fundamento del sistema en que se vivía, todas las ideas, convicciones y convencionalismos que servían de base al siglo precedente y contra las que nunca hubiera reaccionado un hombre de esa época, podían ser destruidas por el romántico, con toda la impunidad que le daba su nueva actitud ante la vida. Nada produce en el hombre mayor sensación de firmeza que el hecho de poder morder en los frutos prohibidos por el sistema anterior. No pocos de los muchos defectos del Romanticismo, deben ser atribuidos a la seguridad de vida que halló el nuevo hombre oponiéndose a la cultura del siglo XVIII. Espronedada la expresa en «El diablo mun-

do»: «La primera vez—que he pensado en mi vida,—pensé alcanzar con la mano donde alcanzaba mi vista».

La destrucción de un pasado inmediato, tiene por resultado un cambio fundamental en las actividades humanas. De un pretérito en el que se podían dar muchas cosas por hechas, y por bien hechas, puesto que eran la razón de ser de esa época, el hombre, tras destruirla, se encuentra con un presente en el que todo está por hacer. Para aquél, el que se adaptaba al medio, toda la vida era presente; para éste, el que destruyó aquel medio, toda la vida es un futuro que llenar de contenido. Del cómo hacer se pasa al qué hacer y la vida se convierte en un quehacer constante y cotidiano. La característica de esos momentos se pasó de un sistema a otro, es exigir muy variadas aptitudes al individuo, porque la unilateralización de la actividad humana supone confianza en el orden establecido, no en el individuo, y cuando desaparece el sistema que origina esa unilateralización de actividades, se substituye por una exaltación de las cualidades personales. «Un hombre libre y educado, escribía Federico Schlegel, debería poderse templar a su capricho en el sentido filosófico y filológico, crítico o poético, histórico o retórico, antiguo o moderno, lo mismo que se temple un instrumento en cualquier momento y grado». Un Leonardo, pintor, matemático, físico, ingeniero, escultor y arquitecto obedece siempre a la necesidad de substituir un sistema con la actividad individual y aparece solamente en tales momentos de tránsito.

El héroe es el espejo de la actitud colectiva de una época, por ser quien cumple la empresa que el momento histórico señala. En el Romanticismo, la empresa de ordenar la vida según el impulso de los sentimientos, haciendo descender el resorte motor de la cabeza al corazón, corresponde, por su índole especial, a un héroe inédito entre los héroes y falto de todas las cualidades heroicas: nos referimos al literato. En el Romanticismo, todo se halla influído por su literatura. Nunca hasta entonces y desde entonces, el escritor ha gozado de una popularidad y una estimación semejantes. Las obras se vivían y la vida se literalizaba. Se vivía al pie de la letra. Siguiendo a los personajes literarios el hombre medio se anegaba en llanto o cerraba su vida con el suicidio. La definición lírica substituía a toda ciencia rigurosa: Interesaba más la opinión de un poeta sobre la luna o una flor, que las leyes de una o la constitución orgánica de la otra. Alguien afirmó que sólo vivía para su poesía e ignoraba todo lo demás. Quizá nunca se ha hablado con tanta seguridad del mundo circundante y probablemente nunca se le ha ignorado más a conciencia.

El nuevo héroe, cuidando de aparecer ante el público como un ser de excepción, con prestigio de semi-dios, atribuía su arte a condiciones especiales—don de supersensible—, situadas fuera de sí mismo. Las obras se creaban en un estado de exaltación apasionada, en éxtasis o arrebatos en los que se producía esa voz ajena,

solamente escuchada por los elegidos, que llamaron inspiración.

A los artistas se les estimaba y medía por su temperamento. En el Romanticismo, lo primordial fué el temperamento; tras él, o a pesar de él, el arte. Y por la misma razón que se pedía temperamento al artista, se exigía temperatura a sus obras. Debían rebosar en ellas, el fuego y la pasión que los contemporáneos necesitaban para alimentar la pequeña víscera cardias. Para ellos, usando una filología temperamental, calidad venía de cálido; por eso acudían al arte; más que a tomarle el pulso, a medirle la fiebre.

El criterio estético—o extraestético—de los románticos, atribuyendo sus obras a la exaltación producida por la cualidad sentimental de los artistas, llevaba consigo la concesión a la mujer de un papel preponderante en la época, por tenerlo en el arte. El mundo femenino adquirió una importancia pareja y, en cierto modo, consecuencia, de la que tuvo en la baja Edad Media con la aparición de la poesía cortesana. La mujer fué causa y tema de gran parte de la literatura romántica, porque originaba el amor y éste era, según Lamartine, la primera de las tres condiciones necesarias «para formar un poeta serio en todos los siglos». Cada artista tuvo, en ese tiempo, su musa pálida de vinagre y nocturnos, de la que esperaba furtivas miradas o mustias sonrisas y a la que debía «la fogosa inspiración», fuente caudal del arte.

Por la costumbre de suponer a la mujer inspiradora del apasionamiento necesario para producir las obras, se llegó a creer que el arte no sólo se debía a la mujer, sino que residía en ella. El encendido piropo de Gustavo Adolfo Bécquer, «poesía eres tú», donde está implícito que la poesía no sólo aparece con la mujer, sino que ambas son una y la misma cosa, culmina y agota esa posición estética del Romanticismo.

En otro orden, el romántico dependía del público femenino. «Dominaba en la escuela romántica, dice Gautier, la moda de tener el semblante pálido y cada-
vérico. Esto daba al hombre un aspecto fatal, byroniano; demostraba que sufría las pasiones y le torturaban los remordimientos y lo hacía interesante ante los ojos de las mujeres».

El afán de mostrar sus sufrimientos, originó un narcisismo especial en los artistas románticos. Narciso muere en la sorpresa que le produce la contemplación de su belleza. El artista romántico vive de la admiración que produce en los demás la exhibición de su sensibilidad derramada en sus actos o en sus obras. En apariencia, las posiciones narcisista y romántica son distintas y opuestas. Narciso se prenda de su belleza física y no hace a nadie partícipe de su estado. El romántico por el contrario, hace espectáculo de su vida íntima, de su dolor, como dice Casona y se recrea en la tortura que infunde a los que le rodean. Uno, el romántico, requiere público ante quien actuar; otro,

Narciso, se basta a sí mismo. Sin embargo, ambas son manifestaciones de un mismo fenómeno, diferenciándose únicamente en el instrumento externo que las produce: el espejo y el público, aunque el proceso es análogo, puesto que, el romántico, al proyectar su «yo» en los que le rodean, se enamora de sí mismo en la admiración que despierta. Ese deseo de popularidad, incontenido y pueril, acentuadísimo en muchas figuras de la época, es la más exacta expresión del narcisismo de los románticos.

En la descrita exhibición de su angustiado «yo» evidencia el romántico un falso carácter heroico. El héroe nunca se jacta de su dolor, ni se abandona en él, porque no lo estima como un fin, sino como consecuencia inevitable de las dificultades que encuentra en su acción de realizar la empresa que se propone. Y si, como dejamos dicho, la empresa del romántico, héroe sin acción, es buscar las torturas para exhibirlas, con ella se opone a la moral heroica de la humanidad, basada en el intento de superar el sufrimiento que acompaña a nuestra lucha. Los griegos, mostraron la más sana de las posiciones ante el dolor, ignorada por el romanticismo, cuando, al darle un sentido dionisiaco, lo transformaron en una fiesta.

La constante demostración de sufrimientos condujo a hacer de ellos un fin: «Yo amo el llanto, como la desesperación, como la tristeza» decía una escritora de entonces y por amar el dolor, sin intentar superarlo, se

llegó al anhelo de enfermedades, porque eran causa de tortura, o reflejo y estrago que una sensibilidad excepcional y atormentada producía en el cuerpo despreciable.

Quienes sostenían la inmoralidad del dolor en sí, hicieron creer a la época que las cualidades excepcionales del hombre, solamente habitaban en un organismo enfermo y triste, y atreviéndose a más, afirmaron que la enfermedad no era sólo prueba patente de sensibilidad, sino, incluso, de inteligencia. Heine, extremó esa opinión, llevándola hasta sus límites cuando, al comprobar que los torpes eran sanos, se preguntaba si la inteligencia era también una enfermedad.

Toda posición ante la vida supone una posición ante la muerte y la acompaña fielmente, inevitablemente, como la sombra al cuerpo. En el deseo de muerte, encontramos confirmada la actitud vital del romanticismo.

Los románticos intentaron perder la vida por ganar amor. Muertos en vida, transformaron el romántico héroe medieval que muere por la amada, en el héroe del diecinueve que muere de amor. Hay una tradición romántica de muerte prematura de sus artistas, descrita y querida por todos ellos. «Soy el poeta de la juventud, afirmaba Musset, he de morir joven, con la primavera». Morir joven, como los mancebos mitológicos; he aquí el afán de dramatizar la vida con un anhelo de muerte. No obstante, es en otro aspecto de la muer-

te de los románticos, en el suicidio, donde mejor se expone ese afán dramático, porque corresponde a un activo volitivo.

El romántico carece de la más típica de las cualidades heroicas, del dinamismo, de la facultad de accionar; por hallarse privado de ella se abandona en el dolor y hace deseable la enfermedad. El mundo es teatro, dijo un personaje de entonces, y convencidos de que lo era; actuaron como sobre un tablado, invitando constantemente a la acción, arrastrando o conmoviendo a quienes les escuchaban, gesticulando siempre, aunque sin accionar nunca. La desproporción retórica y el sentimentalismo, tan plenamente románticos y, al parecer, tan opuestos, se unen al concebirllos como manifestaciones complementarias, como dos productos de la debilidad del héroe de ese período. Chopin, llorando la pérdida de su Polonia por todos los salones europeos, Hugo y Espronceda, con la grandilocuencia altisonante de gran número de páginas de aquél y muchos versos de éste estremecen al público de entonces, sin llevarlo a ninguna parte, demostrando con la presencia lacrimal y el desmesuramiento del gesto, su impotencia para todo lo que no fuera mover al llanto o incitar a la desesperación.

A esa falta de acción del héroe romántico se debió el suicidio, género de muerte que, como una moda más, invadió la época.

El suicidio, aparte de otras causas que pudieran originarlo, supone siempre una protesta, y la protesta

de un tipo de individuo: el débil. «Es un acto, según Drieu la Rochelle, el acto de los que no pudieron cumplir otros». Muchos de los románticos que no lograron acordar sus ideas con el mundo que les rodeaba, por carecer de cualidades activas para orientar éste hacia aquéllas, terminaron suicidándose.

Ese acto—el último de su farsa—, lleva implícita la idea de que, cuanto hay de despreciable en la realidad cotidiana, desaparece con la vida misma. El pistoletazo de los Larra del siglo pasado, iba dirigido, no contra sus pálidas sienas, sino contra toda la época. El mundo, para ellos, como para un personaje de Averchenco, era la representación que tuvieron de él; existía porque existían. Su muerte voluntaria equivalía, de esa manera, a la muerte de ese mundo imperfecto que no supieron transformar. El romántico, con el suicidio, salía del problema angustioso por la tangente, escapaba por escotillón como un mal figurante.