

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

14



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1973

DOS HITOS EN EL CAMINO HACIA EL ROMANTICISMO EN ALEMANIA

LIC. EDUARDO GUERRA CASTELLANOS
Escuela de Letras del I.T.E.S.M.
Centro de Estudios Humanísticos
de la U.A.N.L.

I. EL FAUSTO

EL FAUSTO HISTÓRICO vive entre los años de 1480 y 1540. Tal vez el documento más importante acerca de su vida sea la *Historia von D. Johann Fausten* editada por Johann Spie de Francfort en 1587. Sin embargo, el personaje de Fausto ha servido de tema esencial a canciones folklóricas, leyendas, libros populares¹ y dramas. Ya en 1600, en Inglaterra, encontramos piezas teatrales con el tema fáustico representadas por actores trashumantes y, durante los siglos XVII y XVIII, en Alemania, donde además existen versiones para teatro de marionetas.

La literatura se ha volcado, por decirlo así, sobre el tema de Fausto. Hay que recordar a Lessing, Chamisso, Grabbe, Heine, Lenan, Klinger, Vischer y T. Mann, entre muchos autores que han basado su obra en este personaje. Lo interesante es que cada uno de ellos tiene un concepto diferente de aquel carácter misterioso que, dentro de su conciencia, oscila entre el brujo diabólico y el gran sabio.

Goethe se interesó por el tema hacia 1772. Se sabe que ya existía una primera versión de su drama cuando llegó a Weimar. La primera parte del drama estaba terminada en 1806 y se publica en 1808. La segunda parte se edita después de la muerte de su autor. De tal suerte que podríamos decir que Fausto acompaña a Goethe a través de toda su vida.

Para Goethe, el Doctor Fausto es el pensador inconforme que va en busca de la última verdad y las últimas relaciones de este mundo. Desesperado

¹ Cfr. *Der Christlich-Meinende*, 1725.

ante esta circunstancia Fausto piensa en el suicidio, pero las campanas de Pascua le liberan de su demencia.

Mefistófeles ha apostado con Dios que podría seducir a Fausto. Se le acerca al Doctor en forma de perro y logra un pacto con él: el demonio se presta a servir a todos los deseos de Fausto, sean espirituales o sensuales, hasta que Fausto diga que se quede. En ese instante Mefistófeles queda libre de servirle y el alma de Fausto sería de su propiedad.

El viaje por la vida se inicia en la bóveda de Auerbach, donde Fausto conoce las diversiones salvajes de los estudiantes. La siguiente escala es la cocina de la bruja, donde Fausto es transformado en un joven galante por medio de un brebaje mágico. Ahora ve a Helena en cada mujer. Fausto cumple sus deseos amorosos en Gretchen, la criatura inocente. Con las intrigas demoniacas Fausto lleva a cabo la seducción; sin embargo pierde su cinismo y el personaje es capaz de un amor verdadero. Fausto llega a matar al hermano de Gretchen, huye y es llevado entonces por Mefistófeles al gran aquelarse de la noche de Walpurgis. Entre tanto Gretchen es acusada de haber matado a su hijo y espera la pena de muerte en la prisión. Fausto regresa con el propósito de salvarla; sin embargo Gretchen siente la presencia de las fuerzas diabólicas y le rechaza. Fausto de nuevo va hacia el castigo.

Hasta aquí la primera parte. Sin embargo todavía no se nos dice nada de lo que el poeta crea de nuevo en el concepto del protagonista.

Veamos una síntesis de la segunda parte.

Después de un sueño benéfico, Fausto se despierta con una nueva fuerza vital. Su camino ahora le lleva a la corte del Kaiser. Allí hay escasez de dinero; sin embargo Fausto soluciona el problema con una edición de billetes. Sigue una fiesta de carnaval agitada, llena de disfraces fantásticos y plena de alusiones mitológicas.

El Kaiser expresa su deseo de ver a Helena y a Paris. Fausto, ayudado por Mefistófeles, cumple ese deseo. Se invoca a Helena y Fausto es deslumbrado por su belleza. Se sucede una explosión y Fausto se encuentra de nuevo en su cuarto de estudio. Su asistente, Wagner, entre tanto, ha llegado a ser doctor y trata de fabricar un Homunculus. Con la ayuda del demonio logran dar vida a esa criatura. Fausto es llevado —siempre por Mefistófeles— a la noche de Walpurgis clásica en Grecia. Fausto encuentra a Helena en el palacio de Menelao. En el paisaje arcadiano Helena y Fausto contraen matrimonio. Tienen un hijo, Euphorion, el cual, como Icaro, quiere subir más y más hasta que cae a los pies de sus padres. Helena le sigue al reino de las sombras, mientras que Fausto se queda con su vestido y el velo en la mano. Encontramos de nuevo al mago en la alta montaña. Siente nuevas fuerzas. Con ayuda de Raufebold, Habebald y Haltefest se une al

Kaiser en una guerra y luego le pide tierras para colonizar. Una cabaña donde viven Philemon y Bancis —una pareja de ancianos— es obstáculo para el proyecto. Mefistófeles ayuda destruyendo la cabaña con fuego. Los ancianos perecen en el incendio.

El aliento de la "Sorge", una figura alegórica de la preocupación, ciega a Fausto. Su último deseo es la creación de un espacio donde millones de hombres puedan vivir libres. Este es el instante en que diría a Mefistófeles que se quedara. Fausto muere. Lémures preparan su tumba. El infierno se abre para recibirlo, pero en ese instante los ángeles vienen flotando y le salvan del abismo. Aparece la Madre Gloriosa invitándole a elevarse a esferas más altas. El coro termina:

*Alles Virgänliche
Ist nur ein Bleichuis!
Das Unzulängliche,
Hier viras Ereignis!
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan!
Das Ewig-Weibliche
Zicht uns hinan*

*(Todo lo transitorio
es solamente una parábola,
lo insuficiente,
aquí llega a ser acontecimiento,
lo indescriptible,
aquí está hecho,
lo eterno femenino
nos lleva hacia arriba).*

Concentremos nuestra atención en el núcleo del drama. Frite Martini, en su *Deutsche Literaturgeschichte*,² dice que Goethe vio en el hastío de Fausto la potencia creadora a un devenir superior; vio en todo el apuro y en toda la culpa, el camino hacia una madurez más alta. Condición única y básica es el empuje vital que conserva la fuerza y que evita que el hombre se contente con una quietud que no le permite llegar a ser lo que es. La oposición de Fausto y Mefistófeles —siempre, según Martini— es la oposición ente el anhelo infinito y el instinto ciego. A la vista de Dios, sin embargo, esta oposición llega a una superior unidad: Fausto es salvado por la armonía final del mundo en Dios. Es esa armonía que convierte lo malo en motor de lo bueno. Lo que en el concepto negativo del demonio es caos confuso, en Dios es proceso de purificación: "Un buen ser humano —se dice en el drama— en sus impulsos oscuros, está consciente del camino correcto". Así, dice Martini, el Fausto es un drama de la salvación que conduce a través de toda culpa y todo abismo hacia la catarsis y la liberación trascendente. De lo que el negar resulta una fuerza positiva. En los versos entre la invocación del espíritu de la tierra y el pacto con Mefistófeles,

² MARTINI, FRITE, *Deutsche Literaturgeschichte*. 10 ed. Stuttgart. 1960.

aumenta el titanismo de Fausto hasta considerar la muerte voluntaria. La Hybris, sin embargo, resulta finalmente en el pacto fatal.

Martini ve la culpa esencial de Fausto en el rechazo de todo lo existente, en la negación del sentido de duración y la realidad. Este titanismo sin límite resulta en destrucción. Fausto busca un escape en la embriaguez sensual, en las dichas y dolores de la vida terrestre. Hasta aquí Martini. Pero ¿por qué Fausto se quiere suicidar? ¿Qué resulta del encuentro con el espíritu de la tierra? ¿cuáles son las condiciones del pacto con Mefistófeles? ¿Fausto sólo desea gozar de la vida? ¿qué significa este compromiso para Fausto? ¿por qué no le interesa en ese momento su salvación? Preguntas que Martini no contesta. Veamos.

El drama comienza con el monólogo de su protagonista. Se nos descubre no sólo un estado de ánimo momentáneo sino su situación existencial. Por su impulso interior, Fausto se ha dedicado a la búsqueda de la verdad pura. El ha tratado de llegar a su meta por todos los caminos que le ofrece el mundo. Fausto tiene conocimientos universales, tiene fama entre los hombres; pero él se mide con la medida absoluta de su gran propósito. Fausto se nos muestra como el humanista y, aún más, como el ser dramático cuyo dinamismo hace que su ímpetu espiritual sea demasiado profundo para concentrarse en la noción de que llegando a los límites de lo humano hay que resignarse.

Fausto se plantea su problema existencial con claridad, pero también con radicalidad. Todo el ser de Fausto, su alma y su carácter, le urgen en esa búsqueda. Progresar en ella, bajo el impulso de sus fuerzas morales y de su voluntad, significa para Fausto el sentido de su existencia. Fausto es fiel consigo mismo.

Lo encontramos, sin embargo, en un punto donde él se da cuenta de que sus esfuerzos han sido en vano. Está lejos de la verdad, tanto como al principio de sus estudios. Su sentido vital impedido por los límites de lo humano le prohíben el cumplimiento de su existencia. Fausto se encuentra en una situación contradictoria que hace imposible una solución. Fausto se siente destruido. Quiere tirar su vida aunque esto le parezca una ironía inmensa porque tal vez, con la pérdida de lo biológico, llegue al último conocimiento. Pero esta idea es absurda y Fausto se da cuenta a tiempo.

Cuando Fausto conjura al espíritu de la tierra va más allá de sus límites humanos. Como maestro mago, que maneja a los espíritus, aún trata de conservar su autonomía. Sin embargo cae en la cuenta de que las fuerzas del hombre son insuficientes para ese mundo elemental. Fausto de nuevo se encuentra ante una barrera que le marca su condición humana.

En el monólogo del primer acto, él mismo expresa que se dedicó a las artes mágicas por las razones antes expuestas. En el diálogo con la aparición

nos enteramos de la discrepancia que tortura a Fausto: los deseos infinitos de su alma y su condición humana. Fausto quiere levantarse a alturas sobre-humanas, sin embargo es rechazado. Ante la presencia de Wagner, su ayudante, en quien Fausto ve una informe caricatura de sí mismo, le sobreviene una inmensa amargura y quiere matarse. Las campanas de Pascua le detienen. Pero el símbolo conlleva el ámbito cristiano de Dios y el Demonio, a partir del cual el drama se desarrolla.

De las condiciones del pacto hay que pensar que Mefistófeles espera que Fausto, como todos los seres humanos, se pierda en la tentación de la dicha material. Si Fausto se deja distraer por los placeres del mundo —placer que el demonio puede ofrecer—, rechaza definitiva e irrevocablemente el camino hacia la salvación por la gracia divina. Sin embargo la apuesta no está encaminada por ese círculo. Fausto impone como condición que él le pida a Mefistófeles que se quede. En otras palabras, Fausto exige como recompensa el cumplimiento de toda su inquietud, de todos sus deseos. Pero ¿cuál es el deseo de Fausto? Por su vida anterior sabemos que Fausto desea el reconocimiento de la última verdad. En términos cristianos: Fausto desea ver a Dios. Paradójicamente Fausto pide al demonio la cercanía de Dios, o sea la salvación. En este momento Fausto diría: "Quédate, eres tan bello". Para Fausto, pues, quedan dos posibilidades: o sigue sin cesar a su imperativo espiritual de su existencia o abandona este deseo contentándose en el gozo del mundo en infidelidad consigo mismo. Estas son las condiciones del pacto que implican claramente que Fausto no piensa, de ninguna manera, conformarse con las diversiones mundanales que Mefistófeles le ofrece.

En cuanto a gozar de la vida por parte de Fausto, todas las indicaciones se nos muestran negativas. No obstante, es un hecho que Fausto, con ayuda de Mefistófeles, se convierte en un hombre joven, que busca amores: Gretchen, en la primera parte; Helena, en la segunda. Parecería, pues, que no se pudiera negar un intento directo del protagonista hacia los placeres del mundo. Tendríamos que preguntarnos ¿por qué, entonces, pide Fausto la embriaguez de la dicha del mundo? ¿No será esto una antítesis de sus ambiciones netamente espirituales?

Hay que recordar que su vida, antes del pacto, como catedrático ha sido un mundo de libros y los contactos con la naturaleza han sido, por otra parte, sumamente escasos. Tal vez el símbolo de su vida anterior sea el estrecho cuarto gótico, donde estudia día y noche. Sin embargo, ahora, desesperado por los hechos, Fausto prueba otro camino que tal vez le lleve a su meta: la experiencia humana. Con los servicios de Mefistófeles, Fausto puede ahora contar con un máximo de experiencia. Y, precisamente, porque el placer como tal no tiene valor para Fausto, convirtiéndose en un mero detalle transitorio e irrelevante, es por eso que le dice al demonio,

con toda tranquilidad: si me pierdo en la felicidad, puedes llevarme. Si me quedo fiel a mí mismo, no seré tuyo. Su búsqueda es pues no el placer como valor en sí, sino experiencia en cuanto camino o medio de reconocimiento.³

Ahora bien, el significado total del compromiso se explica al encontrar que Fausto tiene todos los caminos hacia la verdad bloqueados. De allí su necesidad de contacto con las fuerzas oscuras que lo llevan a lo suprahumano. En esta consideración, Fausto, sabedor de los límites humanos, carga con la culpa. Sin embargo, las condiciones de la apuesta con el demonio, le dan un punto de ventaja: Fausto conserva la posibilidad de salvación que descansa, fundamentalmente, en su propia responsabilidad hacia la existencia como tal. En el fondo, si se ve bien, Fausto permanece como hombre libre. Aquí, tal vez, se encuentre la diferencia esencial entre la interpretación de Goethe y la de otros poetas anteriores, en los cuales, el pacto significa una entrega total después de un lapso de tiempo determinado. La posición cristiana ortodoxa no permite juzgar a Fausto en la interpretación de Goethe.

Ya en el final de la segunda parte, nos encontramos con un Fausto envejecido y ciego, el cual reconoce la esencia del mundo, su sentido profundo y el orden universal del creador. Nos dice:

*Das ist der Weisheit letzter Schlub:
Nur der verdient sich Freiheit und das Leben,
der Täglich sie erobern muß.*

*Auf freiem grund mit freiem Volke stehn,
zum Augenblicke dürft'ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!*

(Esta es la última sabiduría: sólo aquél que gana y merece la libertad y la vida, que diariamente las debes conquistar.)

Estar de pie sobre tierra libre con un pueblo libre, a este momento debería decir: ¡quédate, eres tan bello!).

Fausto se ha acercado a su meta y en la visión de ella muere. El prota-

³ En el creador de Fausto, en Goethe, tenemos el ejemplo perfecto de esta concepción: en todas sus fases, Goethe buscaba el mundo con sus experiencias, no porque fuese un epicúreo, sino porque en él la experiencia formaba parte integral del proceso espiritual del conocimiento.

gonista está necesariamente cerca de Dios hacia el cual sus esfuerzos ardientes le han conducido. Y con ello, se encuentra también, en el ámbito de la gracia divina.

Fausto permanece fiel a sí mismo.

II. LAS AFINIDADES ELECTIVAS

Tal vez la obra de Goethe que marca un paso adelante hacia el romanticismo sea, junto con el Fausto, *Las Afinidades Electivas*. En ella, las potencias oscuras que el hombre no puede controlar empiezan a surgir nuevamente.

Desde un punto de vista formal, la novela tiene dos partes. La primera de las partes expone las características de una "Novelle";⁴ la segunda, en cambio, presenta la forma larga, de tipo épico o verdadera novela. Estos solos datos nos aportan un material importante para la investigación. Goethe al crear su obra tiene la idea de una "novelle"; sin embargo, al introducir, posteriormente, motivos de tipo social que exigieron la representación de un ambiente, la concepción dramática de la obra se abre hacia la novela. Mas todo ello no es de gran importancia, ante el otro elemento de la concepción creadora de Goethe consistente en la irrupción de lo maravilloso en la realidad.

El acontecimiento extraordinario es, sin duda, el engaño recíproco de aquella noche en que Carlota y Eduardo procrean al niño que después parece tanto al Capitán y a Otilia. Los capítulos antecedentes lo preparan. Podemos observar cómo la situación cambia por la presencia de estos dos últimos. Los cambios, sin embargo, son paulatinos y de ninguna manera llamativos. Los procesos psíquicos se realizan en el subconsciente y se reflejan solamente en las juntas musicales de Eduardo y Otilia, en el medallón, en la copa de la colocación de la primera piedra. Todo aparenta quedar en el marco de lo social. El matrimonio, la familia, parece aún capaz de controlar las pasiones que se forman. Pero aquella noche lo subconsciente se libera en el acto del amor engañoso. Este es el punto donde las fuerzas oscuras e incomprensibles irrumpen, rompiendo el mundo controlado por el hombre. Allí donde el ser humano se encuentra confrontado con fuerzas que van más allá de su comprensión y su capacidad de voluntad. En lugar de que se encuentren nuevamente Eduardo y Carlota, se encuentran Eduardo y Otilia, Carlota y el Capitán.

⁴ Esta forma de prosa se desarrolló en la literatura alemana a partir de las "Erzählungen deutscher Ausgewanduten" de Goethe, principalmente en el siglo XIX. La "Novelle" es una última interpretación de la forma cuentística que se inició con Bocaccio.

Todo el ser de Eduardo fluye hacia Otilia no sintiendo ninguna restricción de la conciencia. Carlota trata de protegerse mediante el autocontrol, buscando normas morales, sin caer en la cuenta que estos acontecimientos ya no son superables por un formulismo de tipo social. Carlota todavía espera, pero aumentan los augurios fatales: hay que entender simbólicamente al Capitán que salva en el último minuto al muchacho que está ahogándose, así como los fuegos artificiales en el cumpleaños de Otilia. La esfera de fuego que corre por el aire en su camino determinado caracteriza el destino de los amantes.

El final de la primera parte deja todo suspendido. Ha salido el Capitán, Eduardo ha abandonado la casa, Carlota y Otilia han quedado solas.

En la segunda parte de la obra, notamos dos cambios estructurales que se manifiestan hacia lo épico: dos elementos que nos llevan necesariamente hacia una *amplificación de la perspectiva narradora*. Se intercala un cuento —el de los niños vecinos curiosos—, y se cambia el modo de narrar por la presentación del diario de Otilia. Precisamente en el diario encontramos máximas y reflexiones que caracterizan el movimiento clasicista. Hay, por otra parte, otros cambios fuertes en la composición: la coordinación de los personajes es alterada de fondo. En la primera parte hay equilibrio. No se puede aislar a una persona como protagonista. Es más bien el conjunto de los cuatro personajes el que forma el centro de la obra. Cada individualidad se entiende únicamente por el reflejo que produce en el personaje contrapuesto. El tema de las afinidades electivas se realiza de manera muy estricta tanto en la temática como en la estructura.

En la segunda parte, sin embargo, surge Otilia como carácter central, y con ello se cambia la distribución de los acentos. Cabría preguntar qué es lo que Otilia tiene de extraordinario para ser levantada sobre el nivel de los otros.

El carácter, la existencia de Otilia abarca ámbitos más amplios que los otros personajes. Demuestra una conexión con el mundo vegetativo y elemental: su personalidad tiene aquella tranquilidad que encuentra su motivo complementario en la prisa y la inquietud de Eduardo.

Tenemos dos símbolos centrales en la novela que ilustran la posición existencial de Otilia: Los chopos sembrados por Eduardo el día que nació Otilia, mismo día en que se ahoga un niño. La vida de los árboles coincide con la de Otilia. Los chopos se encuentran cerca del agua, cerca del elemento que en toda la novela queda conectado con el motivo de la muerte. Por otro lado el símbolo del aster. El aster es flor que radica en tierra, aunque a la muerte de la heroína se compare con una estrella. La luz de la estrella sólo se da de noche. Otilia, sólo brilla en la muerte... Goethe dice que el destino de Otilia fue puesto como una semilla que tuvo que crecer y madurar

a su tiempo. Junto con el motivo de la semilla, el poeta utiliza el ámbito de la leyenda religiosa para espiritualizar al personaje. Este dato nos lleva a la consideración de que se empieza a romper con el clasicismo para llevarnos a una nueva concepción en donde el mundo humano se amplifica y el hombre encuentra y reconoce nuevamente las fuerzas de la naturaleza. Con el acercamiento a estas fuerzas no controlables por el ser humano, observamos en la novela una amplificación en el concepto del espacio. Los hombres se alejan cada vez más de aquel ámbito circunscrito al parque. Los paseos los llevan cada vez más lejos en los caminos. Del paisaje a los prados silvestres y peligrosos.

Al principio de la segunda parte empiezan a aparecer el cementerio, la capilla, los adornos de la tumba, los cuales, siendo elementos espaciales, intensifican esta red de símbolos de muerte que se extiende por toda la obra. Tal simbolismo, fundiéndose con el ritmo vital de la naturaleza, representa un paso decidido hacia la relación mística y estética del hombre y la naturaleza, que ya conocemos como propiedad exclusiva del Romanticismo.

Los símbolos de la muerte no los quiero detallar en este trabajo. Es fácil, sin embargo, darse cuenta en qué forma se conectan los motivos del agua con los de la muerte. Lo importante es reiterar cómo el motivo de muerte se repite constantemente a la manera de leit motiv. En el Romanticismo, como sabemos, este motivo es muy importante. Sería, sin embargo, muy precipitado identificar el motivo de muerte en *Las Afinidades Electivas* con el deseo de muerte y oscuridad del hombre propiamente romántico. Por otra parte, son evidentes semejanzas tales como la muerte de Otilia y estos conceptos románticos.

El caso de Otilia se nos presenta importante de dilucidar. ¿Por qué se muere Otilia? ¿Cuál es el conflicto irresoluble que le lleva a la renunciación de la vida terrestre como única salida? El problema se inicia con el amor entre Eduardo y Otilia. Es un amor tan elemental —así lo indica el título con su referencia a las leyes físicas de este mundo— que no es superable. En contra del cumplimiento de este amor está, por lo pronto, la sociedad. Una sociedad que incorpora las normas mínimas para la convivencia humana. Hay un obstáculo más fuerte: aparte de que Otilia interpreta el orden social de manera muy seria, es sobre todo el nacimiento del niño y su muerte, lo cual, como incorporación de la culpa, no les permite la realización de su amor.

Beuno von Weise observa, en las notas prologales del texto de Hamburgo, refiriéndose a lo anterior, que "la ley de su carácter exige la conformidad libre con lo moral, pero al mismo tiempo es su amor aquella llama demoniaca, que ya en su formación pertenece a la oscura diosa de la muerte, cuyo aliento trágico es palpable en todas las fases de esta novela. En este

punto descansa la premisa de su resolución, que es precisamente despertada por la muerte del niño". Podemos observar que Weise basa su interpretación en aquel fragmento donde Otilia dice: "Dios me ha abierto los ojos. En qué crimen me encuentro coludida. He salido de mi camino, he roto mis leyes y, aún más, he perdido el sentimiento para ellas". Según Weise, el orden del amor de Otilia no le permite el cumplimiento del amor en esta vida, sino únicamente en un medio espiritual del más allá. Pero no sólo esto. Otilia quiere expiar la culpa de los otros —no negando su amor, por supuesto— llegando así al nivel de la santidad.

Quisiéramos acentuar, sin embargo, que en el carácter y las decisiones de Otilia se nos muestra una motivación difusa y emocional, a la cual podríamos llamarla también "intuitiva", que más bien responde a una época post-clasicista. Las actitudes de Otilia son un regresar a los misterios de la existencia humana, los cuales determinan su vida antes de que ésta sea capaz de una solución consciente.

El principio fundamental de su existencia lo explica Otilia en un pensamiento de su diario: "Todo lo perfecto en su especie tiene que ir más allá de su especie, tiene que hacerse otra cosa, algo incomparable. En mucho de sus tonos el ruiseñor es todavía un pájaro, después asciende por encima de su clase y parece querer indicar a todo ser vestido de plumas lo que en realidad se llama cantar".⁵ En el desarrollo personal de Otilia, a través de la novela, sube desde el estado de muchacha joven e inexperta hacia la altura del ser humano que ha superado el mundo material. Volviendo a la imagen del ruiseñor, hay que pensar —en relación a la vida de Otilia— que éste alcanza el más allá porque desde el principio es ruiseñor. Esta visión nos inclina a ver otra característica del Romanticismo: en la experiencia de la naturaleza, de las potencias elementales, de un mundo infinito y por tanto no limitado, el estrecho ámbito humano experimenta su juego de fuerzas que no alcanzan a la comprensión del hombre. El Romanticismo, por tal proyección de lo infinito, ya no puede reconocer una libertad absoluta a partir de la conciencia que penetra todo. El medio nuevo es la intención que viene hacia el hombre como fenómeno no manejable.

⁵ GOETHE, *Las Afinidades Electivas*. Col. Austral, 2a. edic. BS.AS., 1941. p. 193.

APROXIMACIONES A DÁMASO ALONSO *

CARLOS ORTIZ GIL,
Instituto Tecnológico y
de Estudios Superiores
de Monterrey

"¡Que nada se interponga
—si es posible— entre el
lector y la obra!"¹

La intuición del lector.

A diferencia de los otros géneros literarios, la poesía no señala, sugiere solamente. Y es en esa capacidad de sugerir donde radica el encuentro del lector y el poeta, el momento del traslape espiritual de creador con recreador, el impacto poético.

Algunos llaman a lo anterior la sensibilización del alma, el entonamiento espiritual que permite presentir el inminente arribo del hecho estético y adivinar cuál es esa intuición que comienza a surgir e inquietar el universo de imágenes contenido en el lector. Porque la palabra poética es, fundamentalmente, despertadora:

*Tristísima nostalgia hacia la carne*²

por ejemplo, suena triste y se arrastra en las eses de *tristísima* provocando en el lector la imagen de un muerto que se afana por su carne perdida e

* A Eduardo, cuyo aliento y generosidad me animaron a aproximarme a Dámaso Alonso.

¹ ALONSO, DÁMASO, *Poesía Española*. 5a. Edición, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Col. Estudios y Ensayos No. 1, Madrid, 1966, p. 45.

² ALONSO, DÁMASO, *Oscuro noticia y Hombre y Dios*. Ed. Espasa-Calpe, S. A., Col. Austral No. 190, Madrid, 1959, p. 99.