

# El escenario filosófico en la ópera *Werther*: Massenet, Goethe y Novalis

Alberto José Báez

Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

Las reflexiones filosóficas que podemos recoger en la historia del pensamiento no sólo se hallan en las obras específicas escritas por los filósofos. Es probable también encontrarlas en la literatura como en otras expresiones artísticas. De éstas, sin duda, la ópera sigue siendo la más completa y abarcativa, ya que comprende un amplio espectro que va desde la música y el canto, pasando por el teatro, la literatura y la danza. De allí que Richard Wagner fuera, el “arte de las artes”.

El punto de partida va a ser entonces situarnos en este “escenario” para ver, a partir de allí, no sólo lo que sucede, sino el último por qué de lo que sucede. Creemos que vale la pena la propuesta de intentar una relación interdisciplinaria desde la filosofía hacia la ópera, pasando por la literatura, para integrar distintos saberes desde temáticas comunes a los mismos.

Pero volvamos a nuestra primera afirmación y busquemos una ópera significativa. Se nos ocurre que *Werther*, de Jules Massenet, reúne las condiciones para tal emprendimiento, ya que está basada en la novela de Goethe, *Las desventuras del joven Werther*, perteneciente a la literatura universal, y creo, por mis intuiciones, que tiene en sí mucho material para explicitar y llegar a nuestro objetivo, que en este caso es encontrarnos con las ideas de Federico Von Hardenberg (Novalis), y las claves de una concepción romántica del hombre.

## La estética musical romántica

Existen períodos en la historia del arte donde podemos identificar en ellos ciertas constantes que se repiten y que nos hablan de un carácter propio y único de los mismos, que forman una verdadera “síntesis cultural”. El siglo XIX reúne ciertas constantes, en el arte de la música, que hacen de él poder definirlo como “el período musical romántico”. Y así lo caracteriza Yehudi Menuhin y Curtis Davis:

“El período Romántico, que se extendió desde el año 1800 hasta nuestro propio siglo, recibe a veces de los historiadores alemanes la denominación *Sturn und Drang* (aproximadamente, tormenta y angustia o tensión), y con esa amplia designación se refieren a levantamientos políticos, transformaciones culturales y liberación personal”<sup>1</sup>.

Los románticos son aquellos autores de principios del siglo XIX que se libertaron de las reglas de composición y estilo establecidas por los autores clásicos, y que pusieron de relieve el predominio de la sensibilidad y la imaginación sobre la razón. También acentuaron su interés por lo continuo, difuso, dinámico, desordenado e íntimo, la intensidad, la intimidad, la emoción, la idea de continuidad, los colores, lo individual, lo exótico, lo primigenio y lo orgánico. Estos caracteres reafirman el rechazo hacia el racionalismo y la admiración hacia todo aquello que reviste aspectos de sensibilidad, de infinitud, de inconmensurabilidad. Por esta razón la estética romántica se caracteriza, en resumidas cuentas, por la *exaltación del sentimiento*.

## La ópera

La palabra ópera viene del italiano y significa obra. Ésta a su vez deriva del latín: *opus*. Se denomina así, en general, a la expresión musical que contiene un argumento dramático o cómico, y que el mismo se interpreta a través del canto y de una orquestación. La constituyen, en su esencia, distintos elementos como el canto, la danza, la literatura, el teatro y la música orquestal. Todas estas artes están enmarcadas en el ámbito de una escenografía que expresa, entre otras cosas, la época en que transcurre la acción. Mucho se discutió acerca de qué elemento predomina en la ópera, ya que, como dijimos en la introducción, es el arte de las artes, porque las incluye prácticamente a todas. Así, hubo épocas donde el protagonismo principal en la ópera estaba fundamentalmente situado en el texto de la misma y no tanto en la música, y viceversa, y así también en cualquiera de las otras artes que abarca. Lo que sí es acertada es la definición que de la ópera nos acerca Ethan Morden:

---

<sup>1</sup> Jehudi Menuhin y Curtis W. Davis, *La música del hombre*, México: Fondo Educativo Interamericano, 1979, 161.

“La forma de la ópera está dada por la música. La música es la que da el tono, traza la acción, explica los personajes, canta las rapsodias, odia, organiza, seduce, ama, y pelea y muere... Las palabras actúan a través de la música...”<sup>2</sup>.

### **La ópera romántica**

Si bien tiene un período dentro de la historia de la música, debido a que se diferencia por sus cualidades de las esencias de las óperas barroca, clásica y bufa, se puede afirmar que todo el género operístico es, de algún modo, romántico, ya que siempre encontramos algo de exótico o de fantástico y también algo de dramático; y todo esto nos recuerda las constantes del Romanticismo.

Pero hay una ópera romántica que se destaca claramente de las expresiones temporalmente anteriores (períodos barroco, clásico y cómico) por tener su propia identidad. Ésta se define por expresar contenidos reales de la vida humana, con sus pasiones y sus amores, y también con sus aspectos psicológicos. Cabe destacar también las temáticas revolucionarias y la contemplación de la Naturaleza como partes esenciales del estilo romántico en la ópera. Si tuviéramos que utilizar una sola palabra para describirla sería “sentimiento” la más adecuada, como, de algún modo lo señala E. Mordden:

“Ninguna época es perfecta, pero la era del comienzo del Romanticismo tuvo menos defectos que cualquier otra era de la civilización occidental y la imaginación del artista tuvo las mayores oportunidades de asociación y de trabajo individual, indistintamente, empleando el raciocinio del siglo XVIII y el sentimiento del siglo XIX...”<sup>3</sup>.

En el siglo XIX, si bien encontramos destacados compositores de ópera italiana como Rossini, Bellini, Verdi, Puccini, etc., la presencia más fuerte está destinada a la música germana, que se destacó en su aspecto instrumental, y a la música francesa. De esta manera es que la música italiana pierde su monopolio y termina su función de única dictadora de estilos.

---

<sup>2</sup> Ethan Mordden, *El espléndido arte de la ópera*, Madrid, Bs.As., Bogotá: Vergara Editor, 1985, 42.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 104.

## La ópera lírica romántica de Jules Massenet

Jules Massenet nació en Montaud (Loire) el 12 de mayo de 1842, y murió en 1912. Recibió de su madre las primeras lecciones de piano. Luego ingresó en el Conservatorio de París, y en 1863 recibió el premio *Prix de Rome* por la *cantata David Rizzio*. Tuvo una importante experiencia en el orden orquestal debido a que trabajó como percusionista en el Teatro Ópera, antecedente que le sirvió para conocer y adquirir los detalles de la técnica orquestal, además de desarrollar así su capacidad dramática. Pasó 13 años en Villa Médici, en Roma, donde conoció a Franz Liszt y se casó con su hija Constance en 1866.

La producción operística de Massenet fue bastante prolífera, aunque sólo tres de las aproximadamente 30 óperas siguen aún cautivándonos: *Manon*, *Werther* y *Thais*. Su galería temática abordó fundamentalmente el retrato femenino, utilizando un elemento irresistible que resulta de la combinación de describir personajes paganos redimidos por los consuelos de la religión. En general podemos decir que si bien fue influido por la música de Gounod, poco a poco se fue alejando del estilo melódico y comenzó a tomar algunas características superficiales de la música de Richard Wagner.

Se denomina *frase massenética* a la expresada por compases de 9/8 y 12/8 que apuntan, como en Gounod, a una marcación especial del ritmo, el que se acentúa a una mayor expresividad y expansión melódica, sirviéndose también de la flexibilidad del lenguaje francés para dar la máxima libertad musical posible a sus obras. La tónica que emplea es la misma de sus antecesores del siglo XIX, que se regían por el tratado de Beriloz. *Manon* fue la ópera que lo llevó a ser considerado en Francia el compositor de óperas más popular.

### Acerca de *Werther*

En 1886 llegó a manos de Massenet, a través del editor Hartman, la traducción francesa de *Die Leiden des Jungen Werther* de Goethe. En esa ocasión Massenet escuchó *Parsifal*, de Wagner, en Bayreuth, considerándola excepcional. Le interesó, entonces, recorrer otros centros de Alemania, y allí conoció la casa donde Goethe escribió *Werther*.

Debido al dramatismo de la obra, Massenet se volcó profundamente a componer una música capaz de expresar el *sentimentalismo*, muy germano por cierto, que se encuentra entre Charlotte y Werther. El éxito de las obras de Massenet se debió en cierta forma a la coincidencia de los temas dra-

máticos con la realidad de la época, además de reconocerle extraordinarias construcciones melódicas y una gran textura orquestal, que lo relacionan más con los compositores de principio del siglo XIX. Sin embargo, influyó mucho en Debussy y en Ravel. Massenet fue, sin duda alguna, el último gran representante del siglo, y sobre esto nos ilustra Mordden:

“Massenet señala la culminación del final del siglo XIX, ya que abordó casi todos sus géneros, tratando de complacer a los más amplios auditorios. Lo hizo exitosamente pero los intentos recientes de revivirlo no han tenido repercusión en el público de hoy. Su éxito se debió quizás tanto a la sutil y austera ambientación de sus argumentos como a la riqueza de su textura musical. Tenía, naturalmente, un vasto repertorio de melodías. Pero sabía además elegir muy bien sus libretos, aprovechando su potencial para lograr intimidad verbal y efectos dramáticos-musicales...”<sup>4</sup>.

Dentro de sus obras, *Werther* es de estilo totalmente intimista, y el hecho de que el protagonista fuera el tenor, hizo que concentrara todo su esfuerzo en el rol masculino y se vio obligado a darle un carácter definitivamente ascético a Charlotte, de quien está perdidamente enamorado el joven Werther. Esta ópera está basada en la novela de Goethe, en la que se encuentran todos los aspectos del *Sturm un Drang* anteriormente mencionados.

### **Werther: de la novela a la ópera**

A Paul Miliet, libretista, le debemos en parte la composición de la ópera *Werther*, ya que fue quien puso su interés en la novela de Goethe, considerándola una obra de gran dramatismo, donde el deslumbramiento y la desolación de la naturaleza generan en el joven héroe un cúmulo de sensaciones que lo llevan al hastío de la vida y a la búsqueda de una salida diferente. Finalmente, a Miliet se sumaron dos libretistas más, responsables de la adaptación de la obra, para que Massenet compusiera la ópera: Edouard Blau y Georges Hartmann.

En ésta no hay muchas diferencias, sólo el final, que no coincide con Goethe. *Werther* muere en la ópera acompañado sólo de Charlotte. Y también,

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 278.

debido al carácter epistolar de la misma, en la ópera no se hace referencia a los personajes sugeridos por el protagonista, tomando de esta forma un lugar más central y un tratamiento de relieve el personaje de Charlotte. El estreno mundial de *Werther* tuvo lugar en la Ópera de Viena, el 16 de febrero de 1892.

### **El estilo de Massenet en *Werther***

Habíamos hablado anteriormente del estilo lírico-romántico que se caracteriza por la expansión en el tiempo de la frase musical. A esto se lo llama estructura abierta, y da como consecuencia una sensación de continuidad sonora. Es decir que podemos hablar de la presencia en *Werther* de una melodía continua. Sin embargo, Massenet no renuncia a los momentos de gran esplendor vocal, logrado por las arias, no más de tres en los tres primeros actos, que son prototipo de otra estructura operística.

Notamos que la orquesta tiene un co-protagonismo en todo momento, cosa que también ocurre en Wagner. Esta participación especial tiene el sentido de comentar la acción y los sentimientos, identificar a los personajes con sus *leitmotiv*, y mantener una cohesión temática. En este marco el compositor pudo crear un clima de unidad y de coherencia tal en el que quedan totalmente expresados todos los sentimientos que se encuentran en el libreto, abordando cada momento y cada situación con una captación muy sutil, lo que lo llevó a vestir, tanto a los personajes como a sus emociones, de una intensidad musical que lleva al espectador a entender totalmente la trama.

Tenemos que destacar que Massenet ha podido darle el carácter dramático a cada personaje mostrando sus rasgos psicológicos particulares con la utilización de *timbres* en la orquesta. Así se denomina al uso del saxo alto, cornetas de pistones y corno inglés en la misma. Esta orquestación, que sin duda recibe la influencia de la corriente wagneriana, sin embargo no dejó de lado, por lo menos en Massenet y en esta obra, la utilización de la *escala cromática*<sup>5</sup> o *cromatismo*<sup>6</sup>, que le sirvió al compositor para retratar al personaje psicológicamente y hacerle expresar con mayor credibilidad la pasión por la cual transita.

---

<sup>5</sup> Empleo de notas que no son parte de una escala diatónica y que poseen alteraciones.

<sup>6</sup> Del griego: croma (colores). En una composición musical es el uso de notas que no pertenecen a la escala musical sobre la que se basa la composición. En esencia, un tono cromático es aquel producido por la elevación o el descenso de un semitono

Finalmente notamos que en esta composición operística el autor sólo intercala un coro de niños que aparece al principio y al final de la obra marcando una circularidad, a modo de redondez de la misma. Ocurre que dado el carácter intimista y la profundidad de los personajes, en clave psicológica, llevaron al autor a valerse de otros métodos de escritura, como los mencionados en el anterior párrafo, que hacen, de algún modo, y en algunos casos, innecesaria la presencia de los mismos.

Una partitura musical romántica posee:

- Un mayor predominio de lo instrumental sobre lo vocal (anteriormente lo instrumental iba supeditado a lo vocal en las obras de música más canto). En el Romanticismo esto se empareja, teniendo lo instrumental mayor importancia que en el período clásico. Esto significa que los instrumentos no se limitan a tocar detrás de los cantantes, sino que tienen líneas melódicas propias, que brillan “a la par” del cantante.
- Se tiene como causa del componer expresar fantasías y sentimientos.
- Los tratamientos armónicos son más complicados, ya que se necesitan tonalidades y pasajes más difíciles y más oscuros, como así también más ricos, para poder expresar los sentimientos más íntimos de los personajes.
- Se crean “climas” y “colores” para dar un marco a las expresiones de los sentimientos y de la fantasía. De esta manera el espectador siente como que es llevado “de viaje” por distintos climas y colores, por distintos “ambientes”, por distintos “sentimientos”. Y muchas veces los cambios de los mismos son muy abruptos.
- Hay un predominio de tonalidades menores, ya que son más expresivas que las mayores. Éstas sirven para expresar emociones profundas, y por lo general relacionadas con estados melancólicos y de tristeza.
- El lirismo siempre se hace presente, como así también el sentimiento romántico.
- Las grandes arias son ocasión para que los protagonistas lleven hasta el “clima” sus pasiones más íntimas. Éstas constituyen los momentos más expresivos de la obra, y es aquí donde el compositor pone todo el sentir propio que quiere transmitir.

---

(por ej. de fa a fa sostenido), sobre una de las notas individuales de la escala diatónica básica de siete notas (en do mayor, por ej., estas notas son do, re, mi, fa, sol, la, si).

- Las oberturas de las obras siguen la forma de composición de una sonata, anunciando el tipo de trama que se va a desarrollar.
- Se utilizan en la orquesta sonidos inarmónicos (sonidos “malsonantes” sobre tiempos fuertes), generando otra característica de la ópera romántica: *una atmósfera anhelante*. Unida esta atmósfera a la búsqueda de lo maravilloso, propia del Romanticismo, se percibe en estas obras el sentimiento romántico del *misterio*.
- Es necesaria gran variedad de armonías, cromatismos y timbres.
- El *leitmotiv*, recurso absolutamente wagneriano, no sólo describe a cada personaje, sino también lo anuncia en la escena, comunicando de antemano al espectador lo que ocurrirá.

Podemos entonces decir que caracterizando a todos estos elementos como esenciales para las composiciones románticas, *Werther* de Massenet es claramente una obra que está empapada de todo este espíritu musical, y que sin lugar a dudas cumple con todos los requisitos para ser considerada romántica.

### La literatura romántica

Aclaremos antes que nada que casi todas las corrientes que en algún modo marcaron cierto tipo de estilo a lo largo de la historia -por el destacamos algo propio y particular de la misma- no se ubican, por lo general, en el tiempo de manera precisa y totalmente desarrollada. Tanto es así que, en el caso del tema romántico que venimos abordando desde el principio de este trabajo, vemos que en el siglo XVIII existen gérmenes y ciertas apariciones de signos nuevos que, aunque de manera insípida y casi inadvertida, van constituyendo la base de este nuevo modo de ver la realidad que incidirá en todo tipo de manifestación humana (léase artística, filosófica, histórica, etc.).

Sin duda alguna que el Romanticismo es un fenómeno histórico amplio y complejo para quien quiera descubrir sus orígenes y explicar cuál es su carácter y su alcance. Podríamos decir que es:

“un verdadero drama espiritual, un conflicto de ideas y sentimientos en que se han puesto en juego los fundamentos mismos de la cultura de Occidente y cuyos efectos, con formas más o menos latentes u ostensibles, se prolongan todavía en algunas características manifestaciones actuales, como ser en los elementos irracionalistas de la filosofía de nuestro tiempo, cuyos brotes

primigenios se originaron sin duda en la época romántica, o en algunos rasgos de la literatura, las artes y la política contemporáneas en los que cabe descubrir idéntica procedencia”<sup>7</sup>.

Pero lo que sin duda es evidente, es que afectó todo orden, ya sea moral, religioso filosófico, político, social, musical, etc., debido a que hay en él un componente esencial que es el alma humana y sus sentimientos, por lo que encontramos teñidas de este aspecto todas las manifestaciones del individuo. El hombre romántico invierte el modelo de lo clásico subordinando la razón a la sensibilidad y a la imaginación, la inteligencia a la sensualidad, la reflexión y la voluntad a lo afectivo y espontáneo.

### La estética romántica alemana

La palabra alemana *Gefühl* significa *sentimiento*, y el Romanticismo alemán presentó una vuelta a éste y una reacción contra el racionalismo crítico e intelectual. De alguna manera el hombre había avanzado demasiado a partir de la Revolución y de la Ilustración, cobrando una fuerza que parecía no tener límites. Pero esta fuerza, en el campo artístico, lo hizo secarse con tanto racionalismo que dio espacio a poetas como Wackenroder (1773-1798), Tieck (1773-1853) y Novalis (1772-1801) quienes trataron de darle al arte el lugar que le corresponde. Pero el camino a recorrer por estos ya estaba abierto por dos de los más grandes poetas germanos: Schiller y Goethe. En este último vamos a poner nuestro interés para mostrar las esencias románticas contenidas en su obra, especialmente en *Werther*. Sobre Goethe dice Friedrich Schlegel (1771-1829):

“Este gran artista –dice– abre una perspectiva por completo nueva para la formación estética. Sus obras constituyen un testimonio indudable de que el objetivo es posible y que la esperanza de lo bello no es un engaño de la razón...”<sup>8</sup>

En la base de la estética de Goethe reside, por un lado, el principio de transformar en arte todo lo que venga del instinto, y por otro, bucear también el fondo del inconsciente humano para aprender de él y transformarlo en saber.

---

<sup>7</sup> Alvaro Melián Lafinur, *El Romanticismo Literario*, Buenos Aires: Editorial Columba, 1964, 7-8.

<sup>8</sup> Raymod Bayer, *Historia de la Estética*, Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica, 1965, 300, Cf. Schlegel, en la revista Athenäum.

Expresamente encontramos en estos principios el rechazo por el clasicismo y todo lo que tenga que ver con la conciencia, que en el romántico queda anestesiada por la embriaguez de los sentidos y por la ilusión inconsciente. Nos remitimos a Arnold Hauser, que nos dice al respecto:

“Pues el Romanticismo era, en efecto, un movimiento esencialmente burgués, e incluso era el movimiento burgués por excelencia: era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica cortesanas aristocráticas, del estilo elevado y el lenguaje refinado... El arte romántico fue el primero en ser un “documento humano confesión a gritos, una herida abierta y desnuda...”<sup>9</sup>.

Sin duda alguna, como ya lo hemos dicho anteriormente, influye muchísimo en el hombre del Romanticismo el momento histórico en que se sitúa, y de allí que nada se le ahorre en materia de conflictos. Es así que la resultante de esta crisis por la cual transita termine indefectiblemente en el desgarramiento emocional y en el aislamiento. La visión al respecto que nos parece más adecuada es la que nos muestra Hauser:

“En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de ‘el otro yo’, que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura en innumerables formas y variantes. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo... El romántico se arroja de cabeza en el auto desdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. (...) Lo irracional tiene para él la ventaja infinita de no estar sujeto a dominio consciente, y por eso ensalza los instintos oscuros e inconscientes, los estados anímicos del ensueño y éxta-

---

<sup>9</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid: Guadarrama, 1968, 363.

sis, y busca en ellos la satisfacción que no puede darle el intelecto seco, frío y crítico (...)”<sup>10</sup>.

Nos referiremos en el punto siguiente, a la obra de Goethe sin dejar de mencionar antes a Herder, filósofo y crítico literario, que conoció a Goethe y de inmediato se convirtió en el mentor de su poesía.

### **Goethe y lo romántico**

Johann Wolfgang Goethe participó de los movimientos culturales más importantes de su época: la Ilustración y el *Sturn und Drang*, el Romanticismo y el Clasicismo. Fue, como escritor, el más profundo de su época, y despertó un gran entusiasmo en los románticos coetáneos. Nació el 28 de agosto de 1749, en Franckfurt del Mein (Alemania). A los 19 años obtuvo el título de Abogado por la Universidad de Leipzig. Al término de esa carrera inició con *El capricho del enamorado* su obra literaria, en 1767, y en 1768 escribió *Los cómplices* (tragedia en versos).

Alrededor de 1771 se estableció en Estrasburgo para perfeccionar sus estudios de Derecho. Es allí donde, como lo mencionamos anteriormente, conoció a Johann Gottfried von Herder. Aparentemente a través de Herder conoció por primera vez una obra de Shakespeare. Sorprendido por ésta descubrió un mundo nuevo, como el de los aspectos más profundos de la vida y la naturaleza, que lo llevaron a cambiar el contenido de su obra literaria. Dejó, a partir de allí las unidades clásicas de la estética francesa en lo que hace al drama teatral: espacio, tiempo y acción.

En 1773 publicó un drama caballeresco donde abundan, al mejor estilo de Shakespeare, escenas de tipo violento. La obra se llama *Götz von Berlichingen*. La historia es la de un caballero del siglo XVI. Se considera esta obra precursora y encaminadora del Romanticismo alemán.

En 1774 escribe *Las tribulaciones del joven Werther*. Es una especie de novela con estructura epistolar. Esta fue la obra que le otorgó fama en los círculos intelectuales y que se extendió a toda Europa. De esta manera se lo consideró como el autor más representativo de esta nueva corriente que exaltará el sentimiento por sobre todas las cosas. En lo que hace a su concepción estética éste adoptó una concepción propia sobre el clasicismo. Incluyó

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, 367.

dentro de su forma un nuevo contenido que hace referencia a lo psicológico y anímico, revistiéndolo de un carácter de tal profundidad que constituye el elemento más universal de la humanidad. Esta humanidad es considerada para él como un todo, como una unidad. Y también llega a la concepción de que el hombre debe alcanzar el conocimiento de lo eternamente valedero.

Hay, a partir de este viaje, un cambio en su obra que tiende a reparar en la antigüedad clásica y en sus profundos temas filosóficos. Y al mismo tiempo se va recluyendo cada vez más en sí, ya avanzado en edad, apartándose del mundanismo de la Corte. Sin embargo no perdió sus dotes para seguir conquistando mujeres, hábito radical a lo largo de su vida, y tuvo un hijo con su criada, en 1789, casándose finalmente con ella. Sin duda su situación no fue bien vista en la sociedad weimarana, pero sin embargo ocupó la dirección del teatro ducal desde 1781 hasta 1813, razón por la cual pudo permanecer en Weimar. En 1779 representó él mismo la obra *Ifigenia en Táuride*, en el papel de Orestes. Se destacan en ella el tema griego clásico, la imposición del destino y el carácter épico. *Fausto*, finalmente, fue publicado en 1832, luego de su muerte. Se le debe a Schiller el haber impulsado a Goethe para que termine, en una segunda etapa, su gran obra.

La última etapa de su vida la pasó en una permanente búsqueda por lograr una armonía entre la razón y la sensibilidad, explorando hasta sus máximas profundidades el alma humana. Su época estuvo marcada por una búsqueda del verdadero y profundo sentido de la vida. Es por eso que su obra, sobre todo *Fausto*, reúne las reflexiones filosóficas y espirituales que a lo largo de su vida recogió, a partir de una gran observación y profundización de los temas de que se ocupa, necesitando, para entenderlo verdaderamente, un estudio minucioso y lento para captar su espíritu sutil, el cual no se descubre inmediatamente. Falleció el 22 de marzo de 1832, en la ciudad de Weimar (Alemania).

### **Las desventuras del joven Werther. Su contenido y temática**

Goethe escribe en 1774 esta especie de novela, a modo epistolar. Las cartas están fechadas desde el 4 de mayo hasta el 20 de diciembre de 1771, y son dirigidas a un amigo de Werther llamado Wilhelm. La historia está inspirada en un apasionamiento que el mismo Goethe vivió por una tal Charlotte Kestner, prometida de uno de sus amigos. En esta obra expone, por lo tanto, todo el pesimismo del amor imposible.

*Werther* representa todo el proceso de creciente angustia y desolación, que sufre un joven por haberse enamorado de una mujer que nunca logrará obtener, situación que lo lleva al suicidio. Lo notable de esta novela de Goethe es la descripción precisa y profunda que hace de la interioridad de este personaje, que hasta entonces no se había visto; y el tratamiento del tema esencialmente pasional, significando de esta manera, para la literatura alemana, un estilo totalmente abierto hacia la interioridad del alma humana.

*Werther* es, sin duda, una extremada exaltación del sentimiento, pero no por ello dejó de sorprender a la sociedad de su tiempo, causando un cierto impacto por el trato psicológico que Goethe le dio a su personaje. Es necesario resaltar que en la época de su publicación ésta estaba imbuída del racionalismo, y debido a ello captó la atención debido al planteo que hizo el autor develando un mundo interior sustentado únicamente por lo pasional, y esta pasión es el hilo conductor de toda la obra. *Werther* se convierte en la piedra fundamental de este nuevo género literario, ubicando, en el centro del mismo, las vivencias psicológicas y humanas de sus personajes. Así se encontrará unidad entre los actos de un individuo y su intimidad.

Esta obra le ganó la fama en toda Europa y especialmente entre los intelectuales del Sturm und Drang, ya que Goethe criticaba a los racionalistas partidarios de las normas y muestrarios, anunciando la libertad creativa del movimiento anteriormente mencionado:

“Esto me reafirmó en mi propósito de, en lo sucesivo, atenerme únicamente a la naturaleza. Sólo ella es enormemente rica y solamente ella forma a los grandes artistas. Mucho podrá decirse en pro de las reglas, casi tanto como puede decirse en alabanza de la sociedad burguesa. Quien se forma con arreglo a ellas nunca producirá algo malo o de mal gusto, lo mismo que el que se deja guiar por las leyes y los buenos modales nunca podrá ser un vecino inaguantable ni un singular malvado, pero, dígame lo que se diga, ¡también las reglas destruyen el verdadero sentimiento de la naturaleza y la auténtica expresión...!”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> J. W. Goethe, *Werther*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999, 24.

### **Argumento y análisis de la obra en clave romántica**

Los personajes principales son tres: Werther, Lotte (amada de Werther) y Albert (prometido de Charlotte); los secundarios, dos: Sophie (hermana de Lotte) y Wilhelm (amigo de Werther). El argumento de esta obra está presentado en forma epistolar, agrupadas las mismas en dos libros. El primer libro comienza cuando Werther conoce casualmente a Charlotte, camino a un baile que organizaron en el campo. La compañera asignada para el baile de Werther era su prima, a quien recogió en el camino para luego pasar a buscar a Lotte. Ya su prima advierte a Werther que conocerá en ella a una muchacha muy bonita, pero comprometida con un buen hombre, Albert. Junto a Lotte, que aguardaba la espera de su prima, se encontraban sus 6 hermanos, de dos a once años. Al llegar Werther y conocerla, presencié el espectáculo más encantador que jamás hubiera visto. Ambos compartían el gusto por la buena literatura. No olvidemos que Werther era poeta.

De esta manera comenzó la relación entre los jóvenes, prolongada en visitas posteriores que Werther realizaría regularmente a la casa de Lotte. Las tertulias en lo de Lotte tendrían lugar para hablar de variados temas: el dolor, la enfermedad, el mal humor, etc. Hasta el momento, Albert se encontraba ausente, ya que había viajado a hacerse cargo de la herencia de su padre, recientemente fallecido. Si bien Werther tenía clara cual era la situación en la que se encontraba, comenzó a sentir la angustia de no poder cambiar la realidad. Y así lo manifiesta en su carta escrita a su amigo el 18 de agosto:

“¿Puedes exigirle al desdichado cuya vida se va consumiendo, minada por una enfermedad lenta e incurable, que ponga fin a sus tormentos como una puñalada? Y el mal que le va devorando las fuerzas ¿no le roba al mismo tiempo el valor para liberarse de él?...Basta ya. Sí, Wilhelm, a veces tengo momentos de valor exaltado e impulsivo y entonces... si supiese a dónde ir, allá iría...”<sup>12</sup>.

De aquí en más el tema del suicidio estará presente en el corazón del joven Werther, teniendo inclusive una charla bastante larga con Albert en la que debaten sobre el tema, sin alcanzar acuerdo alguno, ya que el joven poeta ve en este acto un triunfo de la pasión sobre la razón. Para uno

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 60 - 61.

es sublime y para el otro es flaqueza. La conversación tuvo origen ante el pedido de dos pistolas que Werther hizo a Albert con motivo de realizar un paseo. Destacamos que, quizás a partir de la llegada de Albert, Werther insiste continuamente con esta idea que le sobreviene al tener conciencia de que tienen un límite los sufrimientos y que no se debe condenar a quien toma esta resolución:

“La naturaleza humana –continué argumentando- tiene sus límites: puede soportar hasta cierto grado la alegría, las penas y los sufrimientos, pero sucumbe en cuanto pasa esa barrera. No se trata por tanto aquí de si uno es fuerte o débil sino de si puede soportar el grado de sufrimiento, bien sea moral o físico. Y me parece igualmente absurdo tachar de cobarde a quien se quita la vida; como no sería pertinente tildar de cobarde a quien muere de una fiebre maligna...”<sup>13</sup>.

Es notable cómo empieza a caer su visión de la realidad a partir del sentimiento de deshacerse de sí que no lo abandonará hasta finalizar con su muerte. Desde siempre la realidad, con toda su belleza y variedad de formas, poseía el poder de producirle un cálido y pleno sentimiento en su corazón. De ahora en más, la misma pasará a ser su acompañante pero como propio verdugo y torturador:

“Es como si un telón hubiese caído ante mi alma y el escenario de la vida infinita se transforma ante mis ojos en el abismo de la tumba siempre abierta... No hay momento alguno que no te devore ni a ti ni a los que te rodean, ni un solo instante que tú no seas y debas ser destructor... Asola mi corazón esa fuerza devoradora que yace oculta en el universo de la naturaleza que no ha creado nada que no se autodestruya ni destruya a su vecino. Y así camino tambaleándome, angustiado. Cielo y tierra y sus fuerzas creadoras me rodean; no veo más que un monstruo eternamente devorando, eternamente rumiando...”<sup>14</sup>.

En las cartas sucesivas, desde el 21 de agosto hasta el 10 de septiembre, el autor detalla el estado de angustia del joven Werther. El sufrimiento es cons-

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, 67.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, 70-71.

tante, de día y en sueños también, durante los cuales, si bien los encuentros son posibles y la esperanza abraza un cierto grado de realidad, ésta se desvanece en un despertar desesperado y sin sentido. Desolado, no encuentra paz ni en lo ocioso ni en la lectura. Ante todo se haya lejano e insensible. Duda también de que su trabajo sea el adecuado no decidiéndose por un cambio propuesto por su rival, Albert, sin tener idea de que es lo mejor para él, afirmando que “todo nos falta cuando nos faltamos a nosotros mismos”<sup>15</sup>. Coincidimos plenamente con esta expresión, ya que cuando no existe una conformidad consigo mismo, es decir, cuando no tenemos una plena aceptación de nuestro propio límite, de nuestra marcada finitud, estamos tentados a pretender lo desproporcionado y caemos indudablemente en este sentimiento continuo de insatisfacción, ya que no es lo adecuado a nuestra naturaleza humana. La aceptación de sí mismo nos ayuda a que cobre sentido nuestra existencia y encontremos la plenitud en lo finito.

El mundo de lo subjetivo aparece frecuentemente como temática que identificamos con lo romántico. Se suceden así las páginas en las que el protagonista sigue luchando interiormente con esta pasión que vive, de modo impropio, en su fantasía cobrando visos de realidad aparente y que hace que crezca la tensión entre lo que es y lo que podría ser. Werther sueña, llora, espera, se ilusiona, se cansa. De esta manera se va debilitando su psicología y aparece nuevamente lo que a su modo sería la solución, que “no ve más final a esta desdicha que la tumba”<sup>16</sup>. Quebrado totalmente decide no verla más. A continuación, la escena describe a Werther en una cena en lo de Lotte junto a Albert. Describe Goethe, para esta situación, una noche de luna bajo el cobijo de los castaños en el parque, lugar habitual donde se encontraban los amantes, que significaría tanto momentos de dicha como de tristeza. Goethe pone al desnudo los sentimientos de sus criaturas. Lotte, en un estado de tristeza y melancolía, recordando a su venerada madre y preguntándose por la vida después de la muerte y el reencuentro con sus seres queridos. Werther, tratando de consolar a Lotte a pesar de haber llegado al límite con sus propias heridas. El final del libro primero anuncia el desenlace de la historia. Werther, finalmente, en un intento de hablar sin

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 71.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 74

tapujos, solamente soslaya que el reencuentro será posible, poniéndose de manifiesto la idea de fusión que tuvieron los románticos con el todo, la idea de la reintegración al todo, donde allí está la verdadera felicidad:

“Volveremos a vernos -exclamé-, volveremos a encontrarnos y nos reconoceremos bajo cualquier forma que sea. Me voy -proseguí-, me voy por mi propia voluntad, pero si tuviera que decir adiós para siempre, creo que no podría resistirlo. ¡Adiós Lotte! ¡Adiós Albert! Volveremos a vernos...”<sup>17</sup>.

En la segunda parte de la secuencia epistolar encontramos a Werther en su nuevo trabajo, junto al embajador. La puesta en contacto con la realidad reduce notablemente los males del protagonista, y él mismo reconoce que la soledad no es buena compañía, y que tampoco ayuda tender rienda suelta a la imaginación. Se queja sin embargo de las exigencias de su nuevo trabajo, donde se le pide más precisión en los términos en que escribe, y esto está fundamentalmente relacionado con la crítica que Goethe hace a poner el acento en las reglas y normas para escribir bien. Entre otras cosas, se suceden nuevamente faltas de entendimiento con su jefe que van desilusionando rápidamente a Werther, y a su vez, la aparición de una dama que mucho le hace recordar a Lotte. Escribe a ésta y detalla estos episodios que son parte de su nuevo habitat. A su vez, recibe de Albert la noticia de su casamiento con Lotte. Así transcurre y termina esta etapa de la vida de Werther, fechada a través de sus cartas entre el 20 de octubre de 1771 y el 24 de marzo de 1772. Las cartas del 9 y 25 de mayo describen una vuelta de Werther a sus pagos natales, y están inspirados en la vida e infancia del mismo autor. Ahora colabora trabajando al lado de un Príncipe, con el que tampoco congenia, sobre todo por su sensibilidad artística, viciada de los formalismos y la ilustración de la época:

“A veces tengo que morderme los labios al llevarle con mi ardiente imaginación por la naturaleza y el arte, y él, pensando que lo hace muy bien, da un tropezón con alguna frase estereotipada...”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 102.

Esto nos sigue mostrando la diferencia entre el clasicismo y el Romanticismo, donde se deja lo racional y el amor por la naturaleza; la pasión, la imaginación, denotan un cierto rasgo de libertad del cual se valen los futuros románticos para manifestar su arte sólo a través de elementos se puedan amalgamar o confundir en un todo. Werther continúa su itinerario esta vez volviendo a lo que su corazón le dicta: junto a Lotte. Más de lo mismo encontraremos en las cartas siguientes. Sobre todo un permanente diálogo consigo mismo envuelto de contradicciones. Por un lado le agradece a Dios lo que le ha tocado, por otro cree ser la persona más adecuada para estar junto a Lotte. Se enfrenta nuevamente a ella y con sólo mirar sus ojos negros es suficiente para seguir adelante. Sigue, como se ve, en su mundo interior, queriendo encontrar lo que no halla en la realidad. Su imaginación es el único recurso para ir y venir con pensamientos estériles que más lo torturan:

“Fíjate, lo que me inquieta es que Albert no parece tan feliz como él... esperaba, como yo... creería ser si... No me gustan los puntos suspensivos, pero es que ahora no sé expresarme de otra manera... y me parece que soy bastante claro...”<sup>19</sup>.

El consuelo de Werther se apacigua no ya con la lectura de Homero sino con un poeta que hace referencia a todo el contenido romántico que tratamos de desplegar dentro de esta obra. Así, Ossian embriagará el espíritu del joven con sus cantos poéticos a los paisajes nórdicos castigados por los vientos de la tempestad, donde aparece la luna iluminando los espectros de los antepasados. Temas valorados especialmente por el alma romántica. Pero la calma no llega y la angustia se profundiza en las siguientes cartas, las que aluden ya a una enfermedad que bloquea todo su ser. No puede desembarazarse de su idea obsesiva: Lotte. Vuelve así a cuestionarse su actual estado de ánimo con aquel que tuvo en otro tiempo, y que de él también surgía y no tolera poder comprender como en una misma naturaleza se dan sentimientos tan excluyentes. Tiene un intento de suicidio con esa idea bien romántica de fundirse con el todo y terminar así con su horrible existencia, pero al borde del abismo no pudo despegar sus pies para entregarse y hacerse uno con la naturaleza:

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 111.

“¡Ah! Con los brazos abiertos, erguido ante el abismo, respiraba ¡abajo!, ¡abajo!, ¡y me perdí en el delicioso sentimiento de arrojar mis torturas y sufrimientos en aquel abismo y alejarme rugiendo como las olas! Pero ¡ay!; ¡no pudiste despegar el pie del suelo para acabar con todos tus males!, ¡mi reloj no se ha parado todavía; lo estoy sintiendo! ¡Oh Wilhelm! ¡Qué gustosamente hubiera dado esta mi existencia humana para poder con el huracán, rasgar las nubes y frenar las olas! Y, ¿no le será concedida esta dicha, tal vez algún día, a este encarcelado?”<sup>20</sup>

Este párrafo reúne, a nuestro entender, una de las claves del Romanticismo, que es la idea de que la felicidad no está en este mundo sino en el todo hacia el cual nos dirigimos y con el cual terminaremos fundiéndonos. La idea de suicidio para Werther es la puerta para encontrar la paz a sus males. Esta parece ser, para el romántico, la única salida posible.

Siguiendo con nuestro análisis, encontramos en las cartas una actitud de Lotte que deja perplejo al desventurado joven. Se acerca la Navidad y Lotte sugiere a Werther que no vuelva hasta la Nochebuena. Éste no puede salir de su asombro e insistiendo en averiguar la causa de tan desproporcionada actitud, conduce a Lotte a proferir quizás lo que nunca quiso decirle y causarle el daño que le produjo semejante argumento. Antes de hacer cita del mismo, ponemos en conocimiento del lector que Albert había sugerido a Lotte que pusiera un límite a las visitas por el bien de todos, ya que era concocido en todos los ambientes el tema de la pasión de nuestro protagonista. Dice, entonces, Lotte a Werther:

“Solamente un instante de calma, Werther -insistió ella-  
¡No os dais cuenta de que os estáis engañando y hundiendo intencionadamente! Y, ¿por qué he tenido que ser yo, Werther?, ¡precisamente yo que pertenezco a otro? ¡Precisamente esto! Temo, sí, temo, que sea solamente la imposibilidad de poseerme lo que estimula ese vuestro deseo...”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, 132.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 136 y 137.

Werther leyó en su corazón el pensamiento de Albert a través de las palabras proferidas por Lotte, e insistió en darle tiempo, ya que todo se arreglaría de algún modo. Albert interrumpió el diálogo, y Werther, no aceptando la invitación de cortesía a cenar, partió, y le esperaba una noche totalmente desolada, noche que decidiría finalmente darle un término a su vida. Redacta una carta de despedida a Lotte en la que explica el fundamental motivo que tiene para deshacerse de él mismo, y es morir por ella. Aquí encontramos nuevamente el rasgo del héroe romántico que se destruye ante la imposibilidad de poder unir en la tierra dos almas que se aman, y reencontrarse en un más allá donde no habrá inconvenientes para realizar lo imposible. Luego de ordenar todas sus cosas partió a casa de sus amigos, y el disgusto de Lotte lo esperaba ante la advertencia que se le había hecho de no volver hasta la Nochebuena. Pero Werther no reparó en nada, ya que nada había prometido. Lotte mandó llamar a unas amigas para no quedarse a solas con el joven y le pidió a éste que leyera las traducciones que había hecho de los cuentos de Ossian. Al término de la lectura del canto, que se encuentra en la portada de este trabajo, y que no repetiremos por razones más que obvias, Werther cayó en un estado de pasión que no pudo dominar y abrazó y besó a Lotte desesperadamente. La dama puso resistencia y le dijo que nunca más volviera a verla, y se encerró en la sala contigua. Fue en vano los llamados de Werther a través de la puerta, despidiéndose finalmente con un adiós. ¡Adiós para siempre!<sup>22</sup>

Ya en su casa, sólo le quedaba el recuerdo de sus besos y la falsa creencia de que Lotte también lo amaba. Mandó a su criado a pedirle las armas a Albert para un viaje que pensaba realizar. A todo esto, Lotte amaneció confundida, y dudaba de contarle a su marido todo lo ocurrido la noche anterior. Pero la angustia se disipó para Lotte al regreso de Albert, con su cariño y su bondad. E inmediatamente el criado se hizo presente y fue ella quien le entregó las pistolas, a pedido de Albert. Se espera lo que tantas veces había anunciado Werther. El criado entregó las pistolas a Werther, quien no dejó de sentir una cierta alegría al haberse enterado que pasaron por las manos de Lotte. A modo de ilustración del tema aludido anteriormente, el héroe romántico, citamos el siguiente párrafo:

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 151.

“¡Mira, Lotte! No me estremezco al tomar en mis manos el frío y terrible cáliz del que he de beber el delirio de la muerte. Tú me lo ofreciste y no vació. ¡Todo!, ¡Todo! ¡Todos los deseos y esperanzas de mi vida se han cumplido! Así, frío y yerto llamaré a las férreas puertas de la muerte...”<sup>23</sup>.

A las doce de la noche Werther pone fin a sus padecimientos pensando despidiéndose de su amada. Al día siguiente, Lotte se entera por el criado y cae desmayada ante su marido. El historiador alemán Arnold Hauser, de manera suficiente y clara, nos acerca un perfil sobre el pensamiento de Goethe en la siguiente afirmación:

“Pues a pesar de su idealismo “faústico”, de su esteticismo aristocrático y de su veneración fanáticamente conservadora, era uno de los más acérrimos representantes de la Ilustración en Alemania... A pesar de su conexión con el Sturm und Drang, sentía un profunda aversión a todo romanticismo, a toda supresión atolondrada de la razón, y una simpatía igualmente profunda por el realismo sólido, por la disciplina, la estimación de la moral del trabajo y la tolerancia de la burguesía...”<sup>24</sup>.

Sin embargo, *Werther* de Goethe narra en sus últimas páginas algunos cuentos de Ossian que expresan esta tendencia a huir del racionalismo y adentrarse a un cierto sentimentalismo, que refleja surgimiento del Romanticismo:

“¿Por qué me despiertas, brisa de primavera? Me acaricias y dices: ¡Con gotas de rocío celestial cubro la tierra! ¡Pero la hora de marchitarme está cerca, cercana la tempestad que habrá de deshojarme! Mañana llegará el caminante que me vio en toda mi belleza, sus ojos me buscarán en el campo a su alrededor y no me encontrará...”<sup>25</sup>.

Es propio de este movimiento que venimos tratando un sentimiento de dolor frente a la finitud de la vida y hacia toda la naturaleza en su esencia perecedera.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>24</sup> Hauser, *Op. Cit.*, 303-304.

<sup>25</sup> Goethe, *Op. Cit.*, 150.

## La Filosofía Romántica

### *Marco histórico precedente y el movimiento del Sturm und Drang*

Nos parece conveniente para tratar esta temática tener en cuenta que entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX se dieron en Europa cambios muy profundos que marcaron una diferencia bastante pronunciada entre una etapa y la otra, y pensamos por otro lado, que esto no es tan habitual en la historia del pensamiento filosófico, ya que por lo general, éstos se van dando gradualmente. Nos referimos concretamente, en principio, a la Revolución Francesa en 1789, que tuvo repercusión en la mayoría de las naciones europeas. Otro hecho también relevante fue la instauración de la República que reemplazó a la monarquía, la época del terror que originó el uso de la guillotina para las ejecuciones, y la tiranía napoleónica. Anteriormente a estos episodios registramos en Alemania cambios que afectan a la corriente cultural predominante de esa época. Ubicamos esta situación aproximadamente entre 1770 y 1780, y al movimiento que realiza estos cambios se lo denomina *Sturm und Drang*. Esta expresión significa literalmente tempestad e ímpetu.

“El movimiento dieciochesco del Sturm und Drang en Alemania exteriorizó y representó una rebelión juvenil y –por tanto– pasajera. Sin embargo, la historia literaria lo registra como un acontecimiento primaveral, de importancia e influencia no sólo en su momento, sino de significado también para tendencias literarias como el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo y el Expresionismo (...) Se ha hablado de “tormenta e ímpetu”, “tempestad e impulso creador (...) Su valor típico se esclarece más si recordamos que fue tomada del título de un drama de Maximilian Klinger, que en su primera versión se llamaba *Wirrwarr* (Confusión)”<sup>26</sup>.

Este movimiento se caracteriza fundamentalmente por darle una mayor importancia al tema del sentimiento. Junto a esto se da una revalorización de la naturaleza como portadora de una fuerza dominante. Apa-

---

<sup>26</sup> Ilse T. M. de Brugger, *La rebelión de los jóvenes alemanes en el siglo XVIII*, Buenos Aires: Nova, 1976, 7.

rece también la noción de panteísmo como la de amor a lo nacional. En lo que se refiere al arte, se concibe la idea del genio. Éste será quien tenga a cargo crear, no teniendo en cuenta otras reglas sino las que residen en él mismo. Otro aspecto que creemos importante destacar es la revalorización de Shakespeare y la poesía de Ossian (anteriormente mencionada en relación con Werther), como así también la importancia que los románticos le dieron a Rousseau. Señalemos que la influencia de este movimiento en el Romanticismo no fue tanto por sus primeros representantes, como Klinger o Lenz, sino que se debió especialmente a las obras literarias y filosóficas de autores posteriores tales como Goethe, Schiller, Jacobi, Herder, etc. Este movimiento, de alguna manera, simboliza una expresión de recuperación del espíritu de sello germánico, que trata de ordenar el contenido caótico de la naturaleza. De la misma forma, debemos tener en cuenta las formalidades del clasicismo, ya que en ellas se encuentra el polo contrario de nuestra temática a describir, que es el Romanticismo.

Goethe, como representante del *Sturm*, así como Herder y Schiller, recibieron la influencia del clasicismo en tanto que tenían en cuenta los temas de orden, medida, límite y equilibrio. Precisamente del choque del *Sturm* con estos temas surgió el movimiento romántico. Podemos afirmar que a partir de todos los datos que nos aportaron los autores de esta última corriente tratada, surge la posibilidad de describir los rasgos característicos del pensamiento romántico.

### *Descripción de las características del Romanticismo*

Una buena manera de describir este fenómeno es conocer la etimología de la palabra *romántico*. El empleo original del término viene de Inglaterra, y significaba lo fantástico, lo fabuloso, lo extravagante. Este sentido del término cambió a mediados del siglo XVIII, incorporándose, dentro de la poesía, a las situaciones placenteras. Y así, gradualmente, significó todo lo vinculado a sentimientos e instintos. También podemos señalar como propio el hecho de que el Romanticismo acuñaba en su seno no sólo la poesía y la filosofía, sino también la música y las artes figurativas, y que principalmente se dio en Alemania, trasladándose luego hacia toda Europa.

El común denominador del hombre romántico fue el poseer siempre una cierta insatisfacción con la realidad. Podríamos arriesgarnos a decir que el hombre romántico tiene un marco de sensibilidad donde confluyen las

sensaciones en forma excesiva, que posee una hipersensibilidad donde se agranda el sentido de la realidad, resultándole demasiado impresionante e irritable, y produciendo en él reacciones también desproporcionadas con los hechos. Del alemán, la palabra *Sehnsucht*, que define con más propiedad al hombre romántico, significa la búsqueda del ansia. Esta palabra proviene de dos sustantivos *Sucht*, que quiere decir búsqueda y *Sehnen*, ansia. Terminará expresando, en última instancia, un ansia de desear que, finalmente, no se satisface con nada. Se corresponde casi necesariamente un amor por lo infinito, que es tema clave en el Romanticismo, ya que podríamos resumir que en este estadio el hombre se encuentra tendiendo siempre a lo infinito, cobrando su sentido de finitud en la raíz de lo perenne. (*El Fausto* de Goethe es una expresión significativa de esta temática). Por ello, la filosofía de este período va a estar muy impregnada de esta polaridad infinitud-finitud a la que más adelante le dedicaremos un espacio, para conocer su pensamiento. En lo que se refiere al arte, también se verá reflejada esta constante finitud-infinitud, considerando a la obra de arte, finita, como expresión de la infinitud. Dentro de esta paradoja finito-infinito va a recaer la consideración de la naturaleza, siendo vista como algo vivo. Al ser también expresión de esa infinitud, no se contradice con la muerte, pues la misma le otorgará más vida, restituyéndola al todo infinito. Se patentiza de esta forma como característica del romántico la unión del hombre al todo, pasando a ser éste un momento de expresión del mismo todo.

En lo artístico esto se mantendrá también, como ya antes lo habíamos mencionado, en la obra de arte teniendo ella una gran importancia en cuanto expresa, en forma suprema, el espíritu de la totalidad. Por lo tanto, aparecerá en este contexto la figura del *genio* como el artífice del arte y que posee en sí la capacidad para mostrar más perfectamente la idea de lo infinito. La diferencia en lo artístico con el período anterior radicará en tener por esencial el contenido del arte y dar curso a lo informal, apareciendo así nuevas modalidades en las que se sugiere o esboza a través de la obra de arte, dejando de lado la forma propia del estilo clásico. Los románticos también tuvieron un gran anhelo de libertad valorando, de esta manera, todas las manifestaciones de ese espíritu absoluto. Notamos que hay un acercamiento del hombre a la realidad desde lo imaginativo, desde lo fantástico, desde lo intuitivo como forma más adecuada del conocimiento humano, y no desde lo puramente racional.

### *El primer Romanticismo alemán*

El espíritu romántico fue impulsado, en principio, por un grupo de poetas, los cuales se encargaron de difundirlo; pero propiamente podemos hablar de una escuela romántica sólo en el grupo de filósofos alemanes. La extensión de sus pensamientos y la complejidad de los mismos nos llevan a hacer sólo una breve presentación, a fin de que en ella aparezcan los elementos más relevantes de este estudio. No desconocemos un segundo Romanticismo, que pondrá su interés en las lenguas y en el pasado del pueblo alemán, adquiriendo de esta forma un matiz más historicista. Pero sólo nos referiremos a autores del primer período, ya que en ellos visualizamos la expresión más naciente y pura de todo este sentimiento, y también del mundo, que reacciona frente al siglo anterior. Además elegimos estos autores de esta etapa ya que los mismos acuñaron todos sus esfuerzos en transmitir este nuevo espíritu, esencialmente en una fase filosófica, materializándolos en la Revista *Athenäum* de Jena, que nombraremos más de una vez, debido a la importancia que la misma tuvo por ser la vocera principal de este movimiento.

En Novalis y su obra *Himnos de la Noche* encontramos un espíritu filosófico que inspira la literatura y que se va a mantener en la expresión musical de la ópera. Este hallazgo nos permitirá establecer en los tres planos interdisciplinarios una continuidad temática en el “tema de la muerte”, como liberación, tratada también por Goethe y Massenet.

### *Novalis: un encuentro profundo con la esencia del Romanticismo*

Dentro del primer grupo de los románticos ubicamos a *Federico Von Hardenbeg* (1771-1801), poeta y filósofo, nacido en Weissenfels, Sajonia. Novalis (nombre poético que tomó de un título nobiliario de un antepasado suyo del siglo XIII, “*el que gana buenas tierras*”) se interesó por diversos autores, tanto poetas como filósofos. Entre ellos, Kant, Goethe, Schiller. También conoció a F. Schlegel, fundador de la revista *Athenäeum*, en la que Novalis publica obras más filosóficas como *Fragmentos* y *La cristiandad*. Un aspecto poco conocido de este autor, sin embargo de gran importancia para nuestro trabajo y que pretende establecer una continuidad temática de música, literatura y filosofía, en la expresión artística de la ópera romántica, es que no pasó inadvertida para Novalis la importancia de la música, de la que realizó algunas formulaciones. Pudimos extraer algunas de las expresiones

de Novalis acerca de Abrams, en el capítulo del desarrollo de la teoría expresiva de la poesía y el arte:

“El músico toma la esencia de su arte de sí mismo y ni la más leve sospecha de imitación puede alcanzarle (...) Música, arte y poesía son sinónimos (...) La pintura y las artes plásticas son por consiguiente nada más que figuraciones de la música (...) Pintura, arte plástico -música objetiva. Música- música o pintura subjetiva...”<sup>27</sup>

En este autor encontramos las constantes del pensamiento romántico. Nos referimos a esas características propias de este movimiento, donde se rescata el amor por la naturaleza y sus fuerzas misteriosas, el gusto por la poética medieval, el anhelo por la inmortalidad. También es importante para el romántico el tema de lo finito y su relación con lo infinito, donde aparece una pretensión de panteísmo, como anteriormente dijimos. Se trasluce la idea de infinito en la realidad finita del hombre. Éste se comprende como una voluntad infinita, que crea y transforma la naturaleza. Por esta razón el pensamiento de Novalis es llamado *idealismo mágico*. Lo mágico lo relaciona con la poesía, a través de la cual se puede llegar a transformar la naturaleza. Y así como Fichte sostiene un idealismo gnoseológico y metafísico, contraponiéndolo al realismo, Novalis, influido por éste, dará un primer lugar al idealismo mágico que está dentro del sujeto, y éste constituye la fuente productora inconsciente del yo y del no yo. Por ello la filosofía es magia, y más todavía lo es la poesía, que capta lo absoluto.

“Y cuando nos sentimos rodeados por la maravillosa naturaleza que nuestros sentidos perciben, y por aquella que los sentidos no logran captar, no podemos menos de pensar que ese instinto es una atracción de la naturaleza y la expresión de nuestra simpatía hacia ella...”<sup>28</sup>.

Creemos necesario mencionar que la crítica alemana, en general, le dio más importancia a la música que otras críticas como por ejemplo la inglesa, que consideraba deficiente a la música en sí misma para significar

---

<sup>27</sup> M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires: Nova, 1972, 142.

<sup>28</sup> Hoffman, Novalis y Otros; *Los románticos alemanes*, Buenos Aires: CEAL, 1968, 18.

y que necesariamente recurriría a la poesía para completarla. Así opinaba, por ejemplo, James Beattie:

“Una hermosa sinfonía instrumental es como una oración dicha con propiedad, pero en una lengua no conocida... Pero cuando las palabras se cantan con el mismo aire, toda incertidumbre se desvanece, la fantasía se llena con ideas determinadas, y determinadas emociones toman posesión del corazón...”<sup>29</sup>.

Pero esto no coincide con la crítica alemana (Tieck, Hoffmann, por ejemplo) que pensaba que la música sinfónica de por sí era más representativa ya que significaba lo indefinido, por lo que se la consideraba el arte de las artes. La obra de Novalis es considerada por algunos críticos, de carácter musical, ya que nos lleva a un sentimiento de éxtasis y misticismo. La verdadera poesía, para él, produce un efecto indirecto, como la música.

“En aquel tiempo ocurrió, entre otras cosas, que uno de aquellos extraños poetas, o mejor diríamos músicos -porque podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa, o tal vez dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca no es más que un oído que se mueve y que contesta-, ocurrió, digo, que aquel músico (leyenda del poeta Arión) quiso ir por mar a una tierra extranjera (...) Viendo que los marineros estaban resueltos a llevar adelante su propósito les pidió que por lo menos antes de morir le permitieran cantar su último canto, y que luego él mismo, con su sencillo instrumento de madera, se arrojaría al mar delante de todos (...) Y así ocurrió. El cantor entonó un canto bellissimo, infinitamente conmovedor (...) El canto terminó. El poeta, con frente levantada y serena, y llevando en sus brazos el mágico instrumento, saltó al oscuro abismo. Apenas había tocado las resplandecientes ondas cuando un monstruo marino, agradecido por su música, cargó sobre su lomo al sorprendente cantor y se lo llevó nadando. Al poco rato había alcanzado ya la orilla a la que el poeta quería ir y lo dejó suavemente entre los juncos de la playa. El poeta

---

<sup>29</sup> M. H. Abrams, *Op. Cit.*, 143.

se despidió de su salvador cantándole una alegre canción y se marchó de allí agradecido...<sup>30</sup>.

Según lo que hemos investigado en esta obra, Novalis sentía un gran aprecio a los trovadores, o sea a los cantantes callejeros, los cuales le transmitían sensaciones, aparentemente ya sentidas en otro lugar y tiempo de su vida, y mucho placer. El fundamento, según el autor, está en la Naturaleza; ella proporciona estos espectáculos que el hombre imita, como por ejemplo el canto del ruiseñor. También, es la misma naturaleza la que creó los sentidos del hombre para que todo esto pueda ser conocido. Y, porque ella también quiere sentir lo que genera, toma la forma humana. Es, a nuestro entender, la razón por la cual el autor simboliza en la música el espíritu de unidad de todo el universo, en el retorno a la armonía absoluta. Por lo tanto la música, las artes visuales y la poesía formarían una unidad en su naturaleza esencial. Sin abandonar a este autor, sino a propósito de su temática sobre el idealismo trágico, se nos ocurre oportuno citar un texto de un autor como Hoffman, que también tuvo una visión fantástica y que además es considerado relevante para comprender el Romanticismo:

“¡Serpentina! La fe en ti, el amor, me ha abierto los arcanos de la naturaleza. Tú me trajiste el lirio, brotado del oro, de la fuerza primigenia de la Tierra, antes aún de que Fósforo encendiese el pensamiento. Es el conocimiento de la sagrada armonía de todo lo creado, y en este conocimiento viviré ya enteramente en suprema bienaventuranza. Sí, dichoso yo que he reconocido el bien Supremo. He de amarte para siempre, ¡oh, Serpentina! Jamás palidecerán los rayos áureos del lirio, pues el conocimiento es eterno, como la fe y el amor...”<sup>31</sup>.

Es notable cómo Hoffman y Novalis coinciden en darle al artista la misión de ser uno de los portadores de la voz del infinito, estando expuestos a las fuerzas demoníacas. Novalis pasó de su idealismo mágico a un despertar religioso inspirado en el cristianismo. Esto lo llevó a realizar una revalorización de todo el medioevo católico rescatando el sentido de

---

<sup>30</sup> Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Madrid: Editora Nacional, 1975, 92-93.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 16

unidad quebrantada por Lutero. Expresión del mismo es su obra *El cristianismo o Europa*, donde Novalis nos habla de un renacer del cristianismo, expresando el anhelo de expandirlo por toda Europa. Pero es en los *Himnos a la Noche* donde explica el sentido trascendente de la muerte y la no ruptura entre vida terrena y ultraterrena. El origen de esta obra está relacionado con una experiencia religiosa que tuvo el autor en la tumba de su amada Sofía, a quien conoció en 1794. La muerte temprana de su amada, ocurrida en 1797, determina esencialmente la vida del autor. A partir de allí comenzó a redactar los himnos como ascenso desde el Universo hacia Dios. La versión sobre la cual haremos algunos comentarios es la que se redactó para ser publicada en la revista *Athenäum*, en el año 1800. Los *Himnos* representan la auténtica transposición poética de la experiencia del autor y la expresión de su alma en profundidad. El símbolo de la noche, los dones del sueño, son temas recurrentes en esta obra, que manifiestan la profundidad poética de Novalis. Sin ser reiterativo, pasa de un himno a otro nutriendo y dándole un nuevo significado a esta temática central. A continuación haremos un análisis más profundo de dicha obra.

### ***Breve comentario a los Himnos de la Noche***

Al comienzo de los *Himnos*, Novalis hace una presentación de la noche en oposición al Día, siendo aquella una especie de preámbulo que anuncia el esplendor de éste.

“¡Qué pobre y pequeña me parece ahora la Luz! - ¡Qué alegre y bendita la despedida del día! - Así, sólo porque la noche aleja de ti a tus servidores, por esto sólo sembraste en las inmensidades del espacio las esferas luminosas, para que pregonaran tu omnipotencia - tu regreso - durante el tiempo de tu ausencia (...) Gloria a la Reina del mundo, a la gran anunciadora de universos sagrados, a la tuteladora del amor dichoso - ella te envía hacia mí - tierna amada - dulce y amable sol de la noche, - ahora permanezco despierto - porque soy Tuyo y soy Mío - tú me has anunciado la noche: ella es ahora mi vida - tú me has hecho hombre - que el ardor del espíritu devore mi cuerpo, que, convertido en aire, me una y

me disuelva contigo íntimamente y así va a ser eterna nuestra noche de bodas..."<sup>32</sup>.

Nos pareció importante rescatar esta última parte del primer himno, ya que en ella hallamos elementos importantes que hacen a la esencia de la totalidad de la obra. Se puede ver acá, con mucha claridad, la esperanza del alma romántica de encontrar la sabiduría en el sentimiento y en la noche, rechazando la luz como símbolo de la razón. La noche es la que revela al poeta el mundo de imágenes que en ella se encuentra. A través del sueño se entra en el mundo divino, descubriéndose una vida más secreta. La reacción contra el movimiento de la Ilustración tiene lugar en el segundo himno, donde el rechazo por la luz del día (entiéndase razón ilustrada) se opone al poder de la noche y a su propia luz, que será buscada por el sabio. Se vuelve a repetir la invocación a la noche.

"Ellos no te sienten en las doradas aguas de las uvas – en el maravilloso aceite del almendro y en el pardo jugo de la adormidera. Ellos no saben que tú eres la que envuelves los pechos de la tierna muchacha y conviertes su seno en un cielo – ellos ni barruntan siquiera que tú, viniendo de antiguas historias, sales a nuestro encuentro abriéndonos el cielo y trayendo la llave de las moradas de los bienaventurados, de los silenciosos mensajeros de infinitos misterios..."<sup>33</sup>.

El tercer himno nos remite a la muerte como el paso necesario para la Vida, revelándosele al autor en la tumba de su bien amada, con un contenido más bien religioso. En este momento se logra el fin alcanzado. Es un momento de éxtasis. Se da un camino de ascenso por la noche, por el sueño y por Sofía, que deja atrás al universo, y conquista la eternidad. Se está ante el mundo de la promesa.

"Huyó la maravilla de la tierra, y huyó con ella mi tristeza – la melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable – ebriedad de la noche, sueño del cielo, tú viniste sobre mí – el paisaje se fue levantando dulcemente; sobre el paisaje, suspendido en el aire, flotaba mi espíritu, libre de ataduras, nacido de nuevo. En nube de polvo se convirtió la colina – a través de la nube vi

---

<sup>32</sup> Novalis, *Himnos de la Noche*, Madrid: Editora Nacional, 1975, 34-35.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 47-48.

los rasgos glorificados de la Amada. En sus ojos descansaba la eternidad – cogí sus manos, y las lágrimas se hicieron un vínculo centelleante, indestructible. Pasaron milenios huyendo a la lejanía, como huracanes. Apoyado en su hombro lloré; lloré lágrimas de encanto para la nueva vida. – Fue el primero, el único sueño – y desde entonces, desde entonces sólo, siento una fe eterna, una inmutable confianza en el cielo de la noche, y en la luz de este cielo: la Amada...”<sup>34</sup>.

Creemos que está demás cualquier comentario que pueda llegar a nublar lo explícito del pensamiento de Novalis. Acompañado de una poesía bellísima, muestra cómo su espíritu, en una experiencia religiosa, estará pleno cuando, a través de la muerte, pase a contemplar la luz de la noche, que es la verdad y la esperanza infinita. El *egregio extranjero* ya puede, después del éxtasis, volver al mundo y tomar parte activa en él, encontrándole justificación al Día, sabiendo que todo su andar es seguro y tranquilo porque descansa en la certidumbre de Dios. Los tres últimos himnos expresan de manera poética lo que vivió Novalis en sus últimos años: una vuelta a la vida con la intención de abandonarla. No podemos pasar por alto citar la última parte del cuarto himno, donde Novalis realiza una acabada y profunda descripción de *la sabiduría de la noche*:

“Camino al otro lado, y sé que cada pena va a ser el aguijón de un placer infinito. Todavía algún tiempo, y seré liberado, yaceré embriagado en brazos del Amor. La vida infinita bulle de mí: de lo alto yo miro, me asomo hacia ti. En aquella colina tu brillo palidece, y una sombra te ofrece una fresca corona. ¡Oh, Bienamada, aspira mi ser todo hacia ti; así podré amar, así podré morir. Ya siendo de la muerte olas de juventud: en bálsamo y en éter mi sangre se convierte. Vivo durante el día lleno de fe y valor, y por la noche muero preso de un santo ardor...”<sup>35</sup>.

Novalis se sitúa en la cima de la montaña, en el límite del mundo, frente al dominio de lo infinito, de la noche. Habitará en esa cumbre viendo hacia un lado y a otro, hacia la luz y hacia la noche, pero permanecerá fiel

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 48-49.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 51-52.

a ésta última, ya que es la madre del día y su fuente. Los temas que aparecen en el himno siguiente son: en primer lugar, la valoración del mundo de la luz reflejada en la admiración que los alemanes tenían por la Grecia Clásica; en segundo lugar la desolación del mundo por la desaparición de la fe; en tercer lugar, la historia de la Revelación; y por último, el encuentro con Dios en la resurrección. En el sexto y último himno Novalis hace una recapitulación de los temas anteriormente desarrollados, poniendo especial énfasis en su amor por Sofía y por Cristo, llevando al plano religioso el amor humano. Destacamos que es el único himno titulado, *Nostalgia de la Muerte*, refiriéndose con esto el autor al posible llamado de los muertos. Es un llamado a la muerte que nos trae la liberación.

“¿Qué es lo que nos retiene aún aquí? Los amados descansan hace tiempo. En su tumba termina nuestra vida; miedo y dolor invaden nuestra alma. Ya no tenemos nada que buscar – harto está el corazón – vacío el mundo. De un modo misterioso e infinito, un dulce escalofrío nos anega – como si de profundas lejanías llegará el eco de nuestra tristeza: ¿Será que los amados nos recuerdan y nos mandan su aliento de añoranza? Bajemos a encontrar la dulce Amada, a Jesús, el Amado, descendamos – No temáis ya: el crepúsculo florece para todos los que aman, para los afligidos. Un sueño rompe nuestras ataduras y nos sumerge en el seno del Padre...”<sup>36</sup>.

De alguna manera podríamos decir que, en el fondo, Novalis, a partir de la muerte de su amada, comienza un camino de suicidio espiritual, no renunciando a la existencia, pero teniendo únicamente como sentido de la misma un permanente sentimiento centrado en la muerte de Sofía. El diario íntimo que comienza a escribir después de este suceso, revela de manera clara y explícita este anhelo:

“El verdadero acto filosófico es el suicidio; tal es el principio real de toda filosofía, el centro de todas las aspiraciones del aprendiz de filósofo; sólo este acto responde a todas las condiciones y a todos los caracteres de la acción trascendente (...) Lo que siento por Sophie es religión, no amor. Un amor absoluto,

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 59-60.

independiente del corazón y fundado en la fe, es religión. Por la voluntad absoluta, el amor puede convertirse en religión. Lo único que nos hace dignos del Ser Supremo es la muerte (muerte de conciliación...)"<sup>37</sup>.

Novalis encuentra, a partir de la muerte de Sofía, un camino ascensional en el que transforma todo hecho real a través de la facultad mágica de la voluntad para hacer otra cosa: dirigirse al más allá. Este movimiento de la voluntad lo distingue de todos sus predecesores, mediante el cual pretende que el hombre, evadiéndose de su propia imperfección, trascienda sobre él mismo. Radica en esta idea del autor su espíritu romántico, y así lo expresa en las siguientes afirmaciones, en sus notas:

"Todo lo que es habitual se reviste de un aspecto misterioso, y todo lo que es conocido, de la dignidad de lo desconocido (...) y, viceversa, todo lo que es superior, desconocido, místico, infinito, recibe "una expresión corriente". Esta doble operación equivale a "romantizar el mundo"<sup>38</sup>.

No debemos olvidar que en estas expresiones Novalis nos quiere decir que somos capaces de tener estas iluminaciones desprendiéndonos de los cuerpos, transfigurando la realidad por la magia, por la voluntad y por el amor, y así llegar a un conocimiento de la armonía en el universo, como primer paso, para arribar luego a las manifestaciones y símbolos, en el mundo terreno, del mundo invisible. El autor ve la necesidad de la unidad del universo, integrándolo todo, y el futuro en que las separaciones volverán a unirse en el retorno a la armonía absoluta. Sostiene que a pesar de todas las imperfecciones humanas, el hombre puede, a través de la *magia*, llegar a ponerse en contacto con lo invisible, muriendo a sí mismo, y transfigurándose de tal manera que pueda apoderarse de las revelaciones oscuras. Esta transfiguración la realiza en los *Himnos* anteriormente mencionados.

Por último queremos rescatar un aspecto muy importante en la vida de Novalis que no fue hasta ahora tenido en cuenta debido al valor que se le dio a su obra literaria. Allí abarcó los temas de la naturaleza y del genio, por

---

<sup>37</sup> A. Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, 250.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 253.

eso nos referiremos, a la importante concepción que tuvo sobre la música, que fue valorada recién en el siglo siguiente.

### *Novalis y Goethe*

Interesado por la literatura alemana, Novalis leyó el *Wilhelm Meister* de Goethe, obra que ponderó por muchísimos años, y que, finalmente, terminó por aborrecer. La concepción de la vida expresada en la historia del héroe de Goethe era superficial y utilitarista, basada en un ideal de hombre culto y eficaz en lo práctico. De un mundo de cómicos, el poeta llega a su madurez y plenitud cuando sabe conjugar la belleza y la utilidad. Novalis no creía que este fuera el ideal del poeta, y como refutación a esta obra de Goethe escribe *Enrique de Ofterdingen*, donde el mundo es poesía y es el poeta quien la encarna. La obra trata sobre la transformación que vive el hombre que se convierte en poeta. El símbolo que utiliza Novalis es el de una flor azul, y el cuento va desde esa flor soñada por Enrique a la flor realizada, que es el Amor – que en la segunda parte debía ser Matilde-Sofía-Cristo – que transfigura, por obra del poeta, todo lo real y lo devuelve al seno de Dios<sup>39</sup>. Novalis no llegó a concluirla, pero aparentemente el valor de la misma radica, en este caso, no tanto en la poesía vertida, sino en su contenido filosófico:

“Por más bonita que sea la leyenda de Jacinto, con su estilo de fábula popular, su delicadeza, su simbolismo tan musical, debe más al pensamiento del filósofo Novalis que a las imágenes de su poesía recóndita. Indudablemente, hay allí algo de su experiencia y de su nostalgia; por su parte, el cuento de Klingsohr contiene, en su hermetismo, ciertos acontecimientos personales de la vida de Novalis, transportados al plano místico”<sup>40</sup>.

Nuestro interés de mencionar a Enrique de Ofterdinger es doble: por un lado, agrega más elementos a la temática tratada, incluso percibimos que continúa aquí el autor la muerte de su amada como fuente de su inspiración creadora. Por otro lado, nos interesaba destacar, para la continuidad de nuestro trabajo, la coincidencia de estos dos autores, Goethe y Novalis, en

---

<sup>39</sup> Novalis, Op. Cit., 29.

<sup>40</sup> Beguin, Op. Cit., 264.

enfocar un tema común, el del suicidio, pero desde dos ópticas totalmente diferentes. Lo curioso es que, sin duda alguna, en una primera impresión, y muy fuertemente, la lectura de Goethe dejó huella. Con respecto a la obra de Goethe, y en conexión con el tema de la parte siguiente del trabajo, señalamos que despertó también un gran interés entre sus contemporáneos y los posteriores, sobre todo en las obras *Werther* y *Fausto*, donde muestra con gran maestría sus dotes para expresarse en lo romántico propiamente dicho.

### *Novalis: un encuentro profundo con la esencia del Romanticismo*

#### *- Idealismo mágico*

*Idealismo*: primacía de la idea -de lo espiritual- y negación de realidad a lo que supone con materialidad, inercia y opacidad. *Mágico*: es lo que distingue la *cosmovisión novaliana* de los autores anteriores (Fichte, idealismo gnoseológico y metafísico, y Schelling). Novalis se basa en el dualismo naturaleza - espíritu.

#### *- Universo*

Es un todo dinámico de naturaleza espiritual. El sentido del *dinamismo* es el regreso de todo el cosmos a Dios. La fuerza que mueve esta *ascensión* es esencialmente *Conciencia*. El hombre-(poeta) es fundamentalmente **conciencia**, que, según el estadio en que se encuentra este movimiento, se manifiesta en forma de *fuerza física*. Conciencia psicológica y libertad, para Novalis es **maestría**, y también *conciencia moral*. El hombre es para este autor "un momento excepcional" (a diferencia de Fichte). El hombre es el que cobra *conciencia* de la *fuerza espiritual* que le mueve. El hombre puede salvarse (identificándose con el Verbo) o perderse. El artífice (**el mago**) de esta posible glorificación del cosmos es el hombre, que es el momento en que la fuerza espiritual se hace visible. El hombre es el que puede actuar -poner en acto- esta espiritualidad, esta conciencia en la naturaleza que la libraré de su materialidad, que es inercia e inactividad. Únicamente *el poeta* es capaz de ello. Es un *vidente*: porque ve toda la realidad. Es un *magos*: porque poetizar es *engendrar*. Es un *sacerdote*: porque esta transformación que se opera por obra de la poesía es una *divinización*. En el poeta esta fuerza motriz, esta dinamicidad, se convierte en lo que Novalis designa con los nombres de: 1) maestría, 2) libertad, 3) conciencia moral. Éstas son tres denominaciones de una misma realidad: **el hombre**.

- 1) *Maestría*: es la liberación de la inercia de lo material. Es el dominio absoluto sobre los medios de los que el poeta se sirve para su obra.
- 2) *Libertad*: esta obra es creación libre y original.
- 3) *Conciencia moral*: esta creación es al mismo tiempo *acción moral*. El poeta es el órgano moral de la naturaleza. "Una acción noble y un poema son lo mismo", dice *Enrique de Ofterdingen*.

- *Concepción cosmogónica de Novalis*

Parte del *caos primitivo*, que luego pasa por la *primera edad de oro* y la caída del universo en la *inercia, lo mecánico y lo material*. Termina, por la obra del poeta, en la *transfiguración* del mundo en el *Verbo Divino*. El poeta la salvará a una *segunda edad de oro*. Pero para ello, entre el anterior estadio y el último es necesaria "la muerte" como "puerta a la vida". En *Novalis* el trasfondo pietista ilumina estas ideas. No hay influencia ni filosófica ni literaria. Tuvo influencia la experiencia junto a la tumba de su amada. Sus temas principales han sido: la naturaleza y sus fuerzas misteriosas, la poética medieval, el anhelo por la inmortalidad, la relación de lo finito con lo infinito, la idea de inmortalidad. Panteísmo, la importancia de la música, que nos lleva al éxtasis y al misticismo. (ej.: el canto del ruiseñor es expresión de la naturaleza, que crea el sentido en el hombre para que pueda ser conocido). Existe también la idea de armonía (la música) como el todo al cual retornan todas las cosas. Es la expresión del espíritu de Unidad. Novalis, a nuestro entender, dio en el meollo del pensamiento que describimos, según el análisis de una de sus obras: *Himnos de la Noche*. En ella señala las claves de su visión del hombre, del mundo y de Dios. Y Goethe ha tenido con él coincidencias y desaveniencias, pero ambos mantienen un fondo común de ideas filosóficas que marcaron todo un estilo de pensamiento que quedó perfilado y asimilado en la historia de la filosofía como genuino y distinto de otros. Estos rasgos y características filosófico-románticas significaron un modo de pensar totalmente distinto, y no sólo influyeron en la filosofía, sino también en la literatura y en la música.

## Conclusión

La respuesta al planteo es que existe un fondo de ideas que son más que reflexiones cotidianas acerca de la realidad. Las mismas, tratándose de temas como el *hombre, el mundo y Dios*, alcanzan la consideración filosófica.

### *Con respecto al hombre*

Se puede translucir un fondo de antropología dualista donde se contraponen razón/inteligencia a sensibilidad. Del exacerbamiento de esta última resulta un hombre ensimismado en sus pasiones, dándole a éstas una dimensión desproporcionada, que lo llevan a vivir una constante tortura interior, diríamos de tipo psicológica. La salida de tal antagonismo para el hombre romántico, por la cual tiende a superar dicho dualismo, es *la muerte*. Pero antes de la muerte para el hombre romántico se encuentra el tema del *amor*.

### *El tema del amor*

El hombre romántico es un hombre que, más que amar, está *enamorado del amor*. El amor dentro de los límites es una imposibilidad para el romántico, por ello el amor se da en *un más allá*. "Nos juntaremos nuevamente bajo la forma que sea" dice Werther de Goethe. El amor está cegado de realidad. Es un deseo de aquello a lo cual no podemos llegar. "No será que Usted me quiere porque yo soy la prometida de otro", dice Lotte a Werther en una de las cartas dirigidas a su amigo Wilhem. Cruda pero realista, la Lotte de Goethe pone un límite a los sentimientos del joven apasionado. Lo hace encontrarse con lo concreto, con la realidad, y es que ella no está enamorada de él. Es en esta pretensión de dominio donde el hombre no responde al llamado de la razón y no respeta al otro como otro. El origen de esta situación se ubica en un amor a sí mismo, desordenado, que no permite querer bien a los demás. Werther *no acepta el límite de su realidad* que le hace ver su ideal amada, y *el dolor* que le produce, y que no puede soportar, dado que esta pasión también *es desmedida*, lo lleva a poner fin a sus sufrimientos y *morir por amor*, típico del ideal romántico.

### *El tema de la muerte*

No sólo es el fin de los tormentos sino que también es *el paso a la vida*. "La vida comienza" dice Werther, agonizando en los brazos de Charlotte, mientras un coro navideño trae la idea de la redención en la obra de Massenot. Es por eso que este paso es a lo infinito, al todo, a Dios, y en el fondo, *a la pérdida de todo límite*. Para Goethe y Massenot la muerte es un *hecho real*. Para Novalis es una *muerte virtual*. *Es una actitud de vida*. "Renuncio a la luz del día para introducirme en los misterios de la Noche, la Amada, de

donde se sostiene el día” profesan los *Himnos a la Noche*. Novalis nos habla del *suicidio* como la verdadera actitud filosófica, ya que éste implica renunciar a la razón para sumirse al sentimiento, al sueño, a la imaginación, y a través de los mismos alcanzar a conocer las verdades que la razón nunca lo hará.

### *Con respecto a Dios*

Se relaciona directamente con el de la muerte. El circuito es: sentimiento sobre la razón – buscar lo imposible – insatisfacción por no lograrlo – sufrimiento constante e intolerable – búsqueda de alivio – solución en la pérdida del límite – arrojado a lo ilimitado, al todo, a Dios, a lo infinito. El hombre, según el romanticismo de Novalis, sin embargo, es un “momento excepcional” del Espíritu, como ya lo explicamos en párrafos anteriores. Dios es el todo hacia el cual todo se dirige. Dios, la noche, el todo, son una misma cosa, y es lo que a todo da sentido. El hombre, en esa muerte virtual, se transfigura para -desde lo espiritual- encontrarle sentido a su existencia; en palabras de Novalis: “a la luz del día”. También ya mencionamos que *este hombre, con esta misión, se encarna en la figura del poeta*.

### *Con respecto al mundo*

La naturaleza ocupa para el romántico un lugar protagónico, ya que la misma se manifiesta como una fuerza dinámica y dominante. Esto se refiere concretamente a los fenómenos de la naturaleza, como tormentas, volcanes en erupción, etc., que hablan de un respeto, admiración y de un cierto temor para el romántico, que está embriagado de una sensibilidad donde todo penetra fácilmente. Por otro lado, siguiendo el pensamiento de nuestro autor elegido, Novalis, lo paradójico es que hay que desnaturalizarla, para divinizarla, expresando el dualismo en el que su pensamiento se mantiene.

### **Finalizando**

En el conjunto del trabajo se respetó la consigna de considerar en cada parte un camino de lo universal a lo particular, yendo de consideraciones generales de lo romántico, bajando a un autor en concreto, y luego a una obra escogida como eje de la investigación. Esto nos permitió, además de las conclusiones expuestas, ver implícito en el *fluir* de esta temática homogénea, surgida de dicho trabajo de investigación, la importancia de la reflexión del hombre desde sus distintas formalidades, ya sean musical, literaria o filosófica,

que expresan indudablemente, además de su naturaleza racional, una visión más completa y unificada del conocimiento de la realidad. Por ello nos parece que directa e indirectamente este trabajo hace referencia no sólo a “Temas del Hombre”, sino al hombre completo, tomado en su unidad y riqueza como exponente máximo de la creación.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Este artículo es una breve síntesis del Trabajo de Tesis de Temas del Hombre que se presentó con el título de “La ópera Werther y su trasfondo filosófico” en la UNSTA, en diciembre de 2003.