

Arte de invernadero: el problema de la forma en la obra temprana de Hugo von Hofmannsthal

Greenhouse Art: The Problem of Form in Hugo von Hofmannsthal's Early Work

Valeria Castelló-Joubert

Centro de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional de San Martín/ Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

castellojoubert@gmail.com

Resumen

El presente estudio crítico apunta a examinar la reflexión del joven Hofmannsthal acerca de la forma a partir de la caracterización que Kurt Breysig hizo de su poesía como *Treibhauskunst*, esto es, arte de invernadero. Aspiramos a mostrar, asimismo, que Hofmannsthal encuentra en los desarrollos teóricos de Gottfried Semper la expresión más precisa de su propio concepto de forma. La hipótesis general es que, en el cambio de siglo, la metafóricación y la figuración desprenden de las características arquitectónicas del invernadero, medios formales y atributos estéticos estrechamente ligados a valoraciones de orden moral.

Palabras clave: *Treibhauskunst*, naturaleza, técnica, “casas de sueño”, Viena.

Abstract

The purpose of this critical study is to examine the young Hugo von Hofmannsthal's theory of form departing from the characterization that Kurt Breysig provides of his poetry as *Treibhauskunst*, that is, greenhouse art. It aims also to illustrate how Hofmannsthal finds in the theoretical developments of Gottfried Semper the most precise expression of his own concept of form. The main point of the paper is to show that, at the turn of the twentieth century, the metaphorization and the figuration of the greenhouse derives from its architectural features both formal means and aesthetic attributes closely linked to moral values.

Keywords: *Treibhauskunst*, nature, technique, “dreamhouses”, Vienna.

Introducción

De la forma amenazante de fijeza y petrificación de su poema “Vida” de 1894, a la forma que garantiza lo vivo en la obra de arte –que es también el objetivo para asegurar la unidad de toda una cultura, como sostuvo en 1927– Hofmannsthal recorrió un espectro de ideas que fue afinando gracias a la reflexión constante acerca de la relación entre poesía y vivencia, artificio y naturaleza. Una de las metáforas privilegiadas en el siglo diecinueve para figurar dicha tensión entre el arte y la vida es, sin lugar a dudas, la del invernadero. Hasta nuestros días, su prosperidad fue en aumento de manera proporcional con su carga de sentido. El joven Hofmannsthal no permaneció ajeno a la “polvorienta *Fata Morgana* del invernadero” (Benjamin, *Das Passagen-Werk* I 217). El presente estudio crítico apunta a examinar la reflexión hofmannsthaliana acerca de la forma a partir de la caracterización que Kurt Breysig hace de su poesía como *Treibhauskunst*, esto es, arte de invernadero. Así, con la premisa de que la metáfora del invernadero puede imputarse a cuestiones atinentes a la forma artística, la hipótesis que adelantamos es que, en el cambio de siglo, la metaforización y la figuración del invernadero se desprenden de sus características arquitectónicas, además de medios formales y atributos estéticos estrechamente ligados a valoraciones de orden moral.

Nuestro trabajo se desarrolla en cinco apartados, cada uno de los cuales se centra en una de las cuestiones específicas derivadas del invernadero en tanto tipo arquitectónico y complejo metafórico. Al inicio, nos referiremos al comentario de Breysig, para quien el arte de invernadero es un arte de la forma, y haremos un somero análisis semántico del término *Treibhauskunst*. En el segundo apartado, analizaremos la conferencia que Hofmannsthal dio en 1896, “Poesía y vida”, en relación con la presunta separación que el esteticismo hace intervenir entre ambas y las dificultades que el artista encuentra para crear a partir de una vivencia sin aniquilarla por la forma, como se lee en el poema “Vida”, de 1894. Luego, expondremos el concepto de forma de Gottfried Semper, de acuerdo con su *estética práctica*, con el propósito de mostrar cómo Hofmannsthal encontró en sus desarrollos teóricos el sustento para su propio concepto de forma poética. Desde la perspectiva de Walter Benjamin, el cuarto apartado se ocupará del invernadero como una de las “casas de sueño” para la burguesía dormida cuya coartada es el *Jugendstil*. La interpretación benjaminiana de estas construcciones en hierro y vidrio por las que el *flâneur* transita al modo de un sonámbulo nos dará el marco de lectura para el *Märchen* que Hofmannsthal escribió y publicó en 1895: “Cuento de la noche 672”. Por último, a propósito de una nueva conferencia, “El poeta y la época actual”, ofrecida por Hofmannsthal en 1906, mostraremos cuán íntimamente ligadas están el arte y la vida en su reflexión estética de juventud.

Como antecedentes al tema, es pertinente mencionar los planteos de nuestra tesis de doctorado, “La invasión del arte: forma y naturaleza en el esteticismo *fin-de-siècle*” (2014), en la que desarrollamos una propuesta de interpretación acerca de las representaciones del invernadero en obras y escritos de James McNeill Whistler,

Joris-Karl Huysmans, Maurice Maeterlinck y Hofmannsthal, en tanto *analogon* del mundo de acuerdo con la actitud estética del artista de las últimas tres décadas del siglo diecinueve. Dicha interpretación se funda en la idea de que el esteticismo es esencialmente un formalismo. La forma es, en el periodo que damos en llamar “primer esteticismo”, el concepto estético por excelencia, puesto que refiere tanto a lo material –*morfé*– como a lo ideal, espiritual e intangible –*eidós*–, satisfaciendo la necesidad de una innovación material y creativa. Esta indistinción entre *morfé* y *eidós*, que puede revestir la apariencia de una vaguedad teórica, no es sino la búsqueda incesante de creación e innovación, bajo el dominio del paradigma realista-naturalista del que el artista esteticista desea salir. Por tanto, mientras se reconoce la autonomía de la forma, se busca sustentar una imagen concordante del mundo: tanto en los relatos apocalípticos al modo de la novela *Al revés*, como en los retratos de Whistler, en arquitectura y en diseño, se intenta reconciliar las formas artísticas con la naturaleza: ficciones de la prisión del mundo (figuras solitarias, hombres encerrados, ciegos sumidos en su incapacidad de ver, configuración de espacios herméticos: el interior burgués, la isla, el invernadero).

Tres estudios acerca de la descripción, la metaforización y la figurativización del invernadero nos resultaron insoslayables. Dentro del análisis estructuralista, en el artículo “*Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck*”, de 1979, Michael Riffaterre se ocupó de la ilusión referencial en los poemas del volumen *Invernaderos*, mostrando en qué medida las dos oposiciones binarias –adentro/afuera y artificio/naturaleza– gobiernan lo imaginario en su procedimiento de expansión y constituyen los rasgos distintivos del culto decadente de lo artificial (201). También en 1979 apareció “*Das Treibhaus oder der Garten des Bösen*”, trabajo en el que Roger Bauer establece el origen del motivo del invernadero en la literatura decadentista y muestra cuidadosamente sus variaciones entre 1830 y 1906. De acuerdo con Bauer, la atmósfera del invernadero y la extrañeza de las plantas y las flores que crecen en él constituyen signos particulares del sistema signifiante *décadence*, a la par del arsenal de imágenes, *topoi*, mitos y símbolos a los que recurren poetas y narradores (4). Jacques-Philippe Saint-Gérard (1986), por su parte, analizó y cotejó las dos descripciones del invernadero en *La jauría*, novela que Émile Zola publicó en 1871. Según Saint-Gérard, la deriva de la comparación liminar del invernadero con una iglesia “viene acompañada de un deslizamiento progresivo hacia la laicización de los términos que denotan el fasto arquitectónico o ceremonial de la religión” (30). Así, la “pantalla realista” zoliana, utopía de una lengua reducida a la nomenclatura, realiza el filtrado léxico que tiene como efecto el reforzar la carga significativa de los vocablos elegidos (30). Los resultados de este estudio son relevantes para nosotros: en el deslizamiento semántico que se produce de la primera a la segunda descripción, se vuelve manifiesta no solo la retórica de la que buscaba deshacerse Zola en su ambición de transparencia narrativa, sino también, sostiene Saint-Gérard, que en este fin de siglo diecinueve “no podríamos encontrar estética que no haga referencia a una ética” (31).

Treibhauskunst

¿Qué relación existe para Hofmannsthal entre artificio y naturaleza o, en otros términos, entre poesía y vida? Si, como sugiere Theodor Adorno, no debemos tanto defender a Hofmannsthal de las acusaciones que lo tildaron de esteticista como salvar al esteticismo mismo (216 n.1), lo que corresponde en nuestro caso es establecer hasta qué punto el arte de la forma entendido como autonomía de los procedimientos expresivos supuso para Hofmannsthal una separación de las esferas estética y ética.¹

Treibhauskunst es el nombre que Kurt Breysig dio a la poesía de Hofmannsthal y de Stefan George en un artículo publicado en abril de 1899 por *Das Magazin für Literatur*: “Hofmannsthal pertenece a un grupo de jóvenes poetas que, en Munich y Viena, en silencio, en el aislamiento casi más completo respecto del público, emprendieron la tarea de enriquecer la poesía, enriquecerla sobre todo en las formas” (51).² El autor describía el “arte de invernadero” como un “arte de la forma” y, desde tal perspectiva, establecía una tradición que no estaba emparentada con el realismo ni con el naturalismo, así como tampoco con la poesía pura. Por lo demás, Breysig sostenía que este arte no guardaba relación alguna con lo que se estaba produciendo en el extranjero; la obra de Maeterlinck, por ejemplo, podía asociarse con la de Ibsen, pero no era posible pensar en el caso de “Stefan George y los suyos” semejante relación, pues habían tomado su apoyo solamente en artistas alemanes.

Si Breysig definió un arte de la forma en Hofmannsthal y en George bajo el término *Treibhauskunst*, no lo hizo con la preocupación de determinar el concepto de forma según lo entendían los poetas mismos. A esto se sumaban dos errores debidos, ciertamente, a la proximidad en el tiempo que Breysig guardaba con ambos poetas, y al hecho de que reproducía lugares comunes que circulaban en los medios literarios berlineses, muniqueños y vieneses de los últimos años del siglo diecinueve. El primer error es que si bien publicaba en la revista que este dirigía, *Blätter für die Kunst*, desde sus inicios mismos en octubre de 1892, Hofmannsthal no se consideraba uno de los de George.³ Una de las tantas pruebas de esto puede leerse en la siguiente cita de una carta de Hofmannsthal a George, fechada en Viena el 13 de octubre de 1898: “Créame también que es la confusión, uno de los numerosos aspectos propios de la joven generación, que son los momentos de inseguridad y de idas y vueltas de una inmadura comprensión del arte, lo que me fuerza a apartarme cada tanto de su círculo, nunca de la admiración por sus obras” (*Briefwechsel* 136). Unos pocos meses antes, en julio de 1898, desde Bruselas, George lo había invitado a colaborar en la edición de otoño

1 Este artículo, escrito entre 1939 y 1940, está dedicado a la memoria de Walter Benjamin, quien profesaba una gran admiración por Hofmannsthal.

2 Todas las traducciones de este artículo, salvo que se indique lo contrario, fueron realizadas por la autora de este artículo.

3 No es menos cierto que Hofmannsthal, en la correspondencia de aquel año con George, hablaba de “nuestra” *Blätter*, probablemente con el entusiasmo que suelen despertar los primeros tiempos de una amistad intensa.

de *Blätter*, formulando una reserva, a la cual parecía responder la aclaración de Hofmannsthal que acabamos de citar: “Podría sumarse con su obra si aún considera que no se ha alejado demasiado de nuestra visión artística” (*Briefwechsel* 134).⁴

El segundo error de Breysig es más llamativo debido al activo interés que tanto George como Hofmannsthal mostraban por los poetas franceses, belgas, ingleses e italianos. George, además de su trabajo como poeta y editor de *Blätter für die Kunst*, había emprendido una tarea de traducción que resultó determinante en el curso ulterior de la poesía en lengua alemana, como lo fue *Die Blumen des Bösen*, su versión de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, publicada en 1901. Tradujo también a Shakespeare, Swinburne, Dante, entre otros. Hofmannsthal, por su parte, muestra un profundo conocimiento de la poesía francesa en su *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*, estudio escrito en 1901 para obtener la habilitación en la especialidad en filología románica de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Viena. Entonces, ¿qué significa exactamente “*Treibhauskunst*”? Proveniente de la jardinería y de la horticultura, el término tiene, en su sentido figurado, ocurrencias anteriores en el siglo diecinueve. Breysig, por lo tanto, lo retoma, no lo acuña. Se trata de un sustantivo compuesto de la lengua alemana, tal como se lee en la página 634 del *Allgemeines deutsches Reimlexikon* de 1826 y se lo define en detalle en el diccionario de la lengua alemana de Jacob y Wilhelm Grimm, compuesto a partir de 1854.

El artículo *Treibhaus* consta de cuatro partes. La primera, se refiere a definición que responde a construcción que se utiliza para el cultivo de plantas, invernadero, también llamado *Glashaus* o *Gewächshaus*. En este caso, la aparición de la palabra *Treibhaus* se registra a partir del siglo XVIII empleada en un sentido referencial o término de una comparación teniendo por base su sentido literal. Ahora bien, de acuerdo con los autores, el uso más difundido del término en el siglo XVIII era el figurado. Los semas sobre los cuales parecieran fundarse la mayoría de los préstamos comparativos, los desplazamientos metafóricos y los desprendimientos sinecdóquicos son mayormente los de “calor”, “encierró”, en oposición a aire libre o naturaleza, y “crecimiento provocado, estimulado artificialmente”. La segunda definición tiene que ver con el uso del término *Treibhaus*, también *Treibkaue*, en la explotación minera, con el que se designa una casilla construida sobre una máquina de extracción, llamada *Treibkunst*. Puede tratarse tanto de la extracción de carbón como de agua. En el tercer apartado, los Grimm reportan el uso humorístico del término, brindando tres ejemplos de los siglos XVIII y XIX. En la cuarta parte, los autores detallan los distintos términos que se formaron a partir de *Treibhaus* en el siglo XIX. Entre estas derivaciones, se encuentra el verbo *treibhausem* referido a la educación, que significa “crecer como en un invernadero”. A continuación, se enumeran los adjetivos formados a partir de *Treibhaus*

4 La relación entre ambos poetas estuvo signada de ambigüedades y malentendidos que la admiración mutua no consiguió hacerles superar. Para mayor información sobre este tema ver Rieckmann.

que en su mayoría expresan la idea de semejanza: *treibhausähnlich*, *treibhausartig*, *treibhausmässig*. En último lugar, los Grimm reúnen una gran cantidad de sustantivos compuestos que “se refiere a la representación del calor no natural del invernadero y traslada la inferioridad del crecimiento provocado especialmente al campo de la pedagogía y del arte” (s/p).

En el diálogo de Johann Heinrich Pestalozzi “Josef und Claus. Ein Gespräch über Pestalozzi und Steinmüller”, escrito entre 1803 y 1804, los editores señalan la expresión “con un lamentable arte de invernadero” (434) en tanto variante de “con gran arte y a duras penas” (76), lo opuesto de algo que se realiza o se produce de manera espontánea, sin esfuerzo, “naturalmente”. *Treibhauskunst* es también el término con el que Richard Wagner calificaba tanto los “Conciertos espirituales” [*Concertwesen*] (Hanslick IX-X) como el intento de producir un arte griego en la Alemania decimonónica.⁵ En el ensayo de Karl Marx “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte”, de 1852, hallamos el adverbio *treibhausmäßig*: “La industria y el comercio, es decir, los negocios de la clase media, deben florecer como planta de invernadero bajo el Gobierno fuerte” (205).

Al igual que en nuestra lengua –en la que el adjetivo “artificial” pertenece a la misma familia que el sustantivo “arte”–, en alemán, *künstlich* –sinónimo, como hemos visto, de *treibhausmäßig*– deriva de *Kunst*. Estas referencias filológicas nos colocan en el centro del problema que plantea Breysig en términos de “arte de invernadero”, que no es tanto el de la separación entre forma y contenido, sino el de la oposición del arte artificial a un supuesto arte natural. Dicha oposición, que en un primer momento puede recordar a la que Friedrich Schlegel establece entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*, constituye el revés y el señalamiento del fracaso de la poética schlegeliana entre los poetas del esteticismo. El interés por destacar este asunto reside en el curioso hecho de que hasta los años sesenta se dio en llamar “neorrománticos” a George y a Hofmannsthal.⁶

Carola Groppe explica que el arte de la forma, según la caracterización de Breysig, es “un mundo propio con normas y esferas de valores de creación propias, que se ha apartado conscientemente de la imitación de la naturaleza y de la descripción de la realidad” (193). Se puede interpretar a partir de las palabras de Breysig que “la poesía se crea una nueva autonomía por la forma” (193). Breysig define este arte de la forma colocándose en la polaridad entre la descripción de la realidad y un nuevo arte de la forma. Dicha autonomía que la poesía crea para sí está lejos de ser la que Schlegel proclamaba en el fragmento n°116: la autonomía de la “poesía universal progresiva”, que según Peter Szondi produce un rebasamiento de los géneros poéticos. Es una autonomía de lo estanco y lo particular, una autonomía de producto de invernadero, que se erige en la tensión de la disputa entre la técnica y la naturaleza por el dominio del arte.

5 Este ejemplo figura en la entrada “Treibhauskunst” del diccionario de los Grimm.

6 Jaime Bofill y Ferro, en el tomo 11 de su antología *Poesía alemana* incluye a ambos dentro de los neorrománticos.

En los últimos años del siglo diecinueve y los primeros del veinte, tanto el término *Treibhauskunst* como *Treibhauskultur* parecen haber quedado definitivamente asociados a una postura esteticista según la cual el arte debe crear sus propias normas de producción y de recepción dentro de una esfera autónoma que garantice el vínculo entre unas y otras obras, sin consideración de su aspecto moral y ético. La reflexión acerca de esta distinción se encuentra en el corazón mismo de *El hombre sin atributos*, obra mayor del escritor austríaco Robert Musil, compuesta entre 1921 y 1942, año de su muerte. Con fecha del 5 de julio de 1905, Musil refiere en su diario un comentario que le hizo a su amigo Joseph Gustav von Allesch sobre *Al revés*, la novela Huysmans: “es [...] algo artificioso; no es real” (I 168). A lo cual su amigo replicó con dos preguntas: “¿Qué significa eso de real? ¿Y desde cuándo es un defecto ser artificioso?” (I 168). Musil plasmó en estos términos el malestar que le provocó su propio juicio:

Esa breve conversación me puso de mal humor para el resto del día. Como si yo no conociera en absoluto el valor estético del artificio. [...] La cosa es como sigue: un tipo de hombre, a quien en realidad no he comprendido jamás, me resulta ahora muy próximo. Es el tipo estéticamente sensitivo. Yo soy moralmente sensitivo. [...] Antes frecuentaba a los estetas. Más adelante empecé a considerarlos, a partir de un cierto nivel, como productos de invernadero [*Treibhauskultur*]. [...] Sensaciones construidas, sensaciones de papel. Ahora me enfrento a un hombre que, desde el punto de vista cultural, es polifacético (I 168).

El recorrido que trazamos nos permite establecer que el arte de invernadero es comprendido en el cambio de siglo como un arte de la forma en tanto arte artificial, desligado por completo de la experiencia y de la sensibilidad ética del hombre. Es el arte que se corresponde con la figura del esteta que ha deslindado las esferas del arte y de la moral, separación también planteada en términos de arte y vida.

El arte o la vida

Para Hofmannsthal, este supuesto contradecía de manera inquietante una de sus más poderosas intuiciones: la poesía es lo más vivo en el hombre. Tan pronto como en 1893, con apenas diecinueve años, reflexionaba acerca de la forma artística en términos de géneros poéticos y dramáticos que constituían un medio para llegar a sí mismo a través de la creación, producidos modélicamente a partir de obras preexistentes con materiales de la experiencia vivida:

Mi (nuestro) desarrollo artístico caracterizado por Berger. Percibir no el obrar de la naturaleza, sino las obras de arte como lo preexistente, naturalmente dado. Llegar a nosotros por el arte; llenar esquemas (soneto, tragedia del destino, pantomima) con un contenido *correspondiente*; la forma puede corresponder

en el sentido más profundo pero solo aquella de lo orgánico, cuya envoltura también es una obra de arte. Recién entonces lograremos darle forma a lo que hemos vivido (*Aufzeichnungen* 367).⁷

La creación artística era, para el Hofmannsthal poeta, otorgarle forma a la vivencia. Se entiende así que lo vivido carece de una organización: es caos, al igual que la naturaleza, según manifestó en este paréntesis de su *feuilleton* “Jardines”: “(no hay nada, en el fondo, más cercano a un poeta que dar forma, siguiendo su propia fantasía, a un trozo de naturaleza viva)” (65). El artista no puede partir de ella como algo dado para crear, ya que no hay arte a partir de la imitación directa de la vida y de la naturaleza. En este sentido debe entenderse el aforismo que escribió en 1922 y que es prueba del modo en que se consolida en su madurez su intuición acerca de la creación artística: “El naturalismo se aleja de la naturaleza porque, para imitar la superficie, debe olvidar la riqueza de sus relaciones interiores, el verdadero misterio de la Naturaleza” (*Buch der Freunde* 29). Así, se entiende que la naturaleza no es directamente imitable, ya que no solo se presenta como caos, sino porque a la imitación directa se le escapa la captación de su misterio oculto. La forma artística –la creación–, para Hofmannsthal, no obra miméticamente, es decir, de manera superficial, más bien penetra en el secreto de la naturaleza para que este sea vertido en la obra de arte.

En 1896, Hofmannsthal logró formular la inquietud que le suscitaba la presunta separación entre arte y vida en términos más desarrollados y fundados. Bajo el título “Poesía y vida”, publicó en *Die Zeit*, con fecha del 16 de mayo, parte de una conferencia pronunciada en Viena el 30 de abril. Allí deploraba la pérdida del “concepto de la totalidad en el arte”, producida por la extraña hibridación entre naturaleza e imitación [*Nachbildung*], “como en los panoramas y los gabinetes con figuras de cera” (*Reden und Aufsätze* I 15) o como “las figuras de mármol colocadas en los bancos de piedra de un jardín” (*Reden und Aufsätze* I 17).

La causa de esta combinación inquietante es, según Hofmannsthal, el rebajamiento de la poesía a la condición de confesión ornamentada. Asimismo, responsable de esto es la interpretación que se ha dado a aquellas sutiles palabras de Goethe que llaman a “escribirse algo desde el alma”, y a los biógrafos y redactores de notas que buscan en *Werther* la delimitación entre el acontecimiento vivido por el autor y lo propiamente poético. El resultado es que “se ha creado un nuevo órgano para gozar de lo informe [*das Formlose*]” y se ha impulsado la descomposición de lo espiritual en el arte” (*Reden und Aufsätze* I 15). Lo informe –esto es, la individualidad tomada en préstamo, carente de tono personal, el estilo, el sentimiento, la referencia inmediata a la vida– es incapaz de acoger el espíritu. La forma en arte es material y espiritual; una no puede darse sin la otra. En poesía, el material es la palabra, pero no “la palabra

⁷ Alfred von Berger fue un dramaturgo, director teatral y escritor austríaco, profesor de filosofía y de estética de la Universidad de Viena a partir de 1896.

como soporte de un contenido vital”, sino “la onírica palabra hermana” (*Reden und Aufsätze* I 16), aunque una y otra abrevien en la misma fuente.

Jean-Yves Masson inscribe esta división del uso de la palabra dentro del proyecto poético hofmannsthaliano de reformular la tradición, no solo arrancando a la lengua de los automatismos del habla cotidiana, sino en el “esfuerzo de ‘hacer callar’ a los muertos que hablan en el lenguaje” (74), de acuerdo con la interpretación que el mismo Masson hace del poema “Espectros de pensamiento” [*Gedankenspuk*], de fines de 1890. Según dicha interpretación, “la presencia de los muertos y de las obras muertas, atormentadora, se vuelve fantasmática”; en el poema se lee “hasta qué punto las figuras impuestas por la herencia impiden toda inmediatez de la consciencia” (63-4). Esta interpretación, que es una de las líneas de fuerza del trabajo de Masson, sigue el camino crítico señalado en 1934 por Ernst Curtius, en su análisis de la “fantasía integradora” de Hofmannsthal: “como su hermano en la magia Novalis, tuvo la fundamental intuición de que todo contenido espiritual ya informado podía a su vez devenir materia para una nueva información. Pues en la infinita escalera del Universo, todo es a la vez forma y materia” (230). Hofmannsthal, a continuación, cita textualmente a un autor que le es “desconocido pero valioso”:

No es el sentido lo que determina el valor de la poesía (pues de lo contrario sería sabiduría, erudición), sino la forma, esto es, nada extrínseco en absoluto, sino aquello profundamente evocador en el compás y el tono [...] El valor de la poesía tampoco está en un único hallazgo, por feliz que sea, en un verso, una estrofa o una sección mayor. Lo que caracteriza, antes que nada, la alta poesía es el conjunto, la relación de cada una de las partes entre sí, la necesaria cadencia de una a otra (*Reden und Aufsätze* I 16).

Hofmannsthal había asegurado a su auditorio que no tenía la intención de detenerse en nombres de poetas contemporáneos, por lo cual se reservó el del desconocido autor de estas palabras, Stefan George. “Sobre la poesía” apareció en octubre de 1894 en *Blätter für die Kunst*, en el mismo número en el que Hofmannsthal publicó su poema “Vida”, cuyos últimos versos dicen: “Tal las formas caídas en oscuro, / En la tierra así todo ha acabado, / Como el sueño al suave ritmo de la ola/ Bienvenida sería la muerte ahora” (*Le lien d'ombre* 194). Con las formas sumergidas en la oscuridad, lo terrenal ha llegado a su fin; solo cabe esperar que, al igual que un sueño en el silencioso compás de las olas, llegue la muerte. La forma es en cierto modo garante de la vida en la tierra, como lo es de la poesía. Retomando la cita del desconocido autor, Hofmannsthal explica que el arte del poeta consiste en arrancar a las palabras de sus “sólidas y falsas combinaciones”, otorgándoles “una nueva y audaz combinación”, y luego exhorta: “Que se nos deje ser artistas en palabras, como otros lo son en piedras blancas y de colores, en bronce batido, en tonos puros o en danza” (*Reden und Aufsätze* I 17).

La crítica hofmannsthaliana de la imitación directa de la vida es más la constatación de una imposibilidad que un precepto programático. Lo espiritual, que para

Hofmannsthal constituye “el elemento del arte de la poesía”, no se presta a ser imitado. Por lo tanto, lo que vuelve única a una obra de arte, como parte esencial concomitante con su composición, es el efecto que causa. Y el efecto es “el alma del arte, su alma y su cuerpo”, aquello sin lo cual, “no sé para qué existe”, agrega Hofmannsthal. Este concepto de efecto de la obra de arte supone una fuerte apelación al otro, al lector, al espectador, al auditor, y lo introduce en el proceso estético desde lo más profundamente moral; pues para Hofmannsthal solo las almas que han vivido pueden ver en las composiciones poéticas su riqueza, mientras que “las almas indigentes no ven casi nada” (*Reden und Aufsätze* 1 32). Esta relación con el otro en la esfera estética –puesto que está mediada por la obra de arte y por el efecto que causa– no podría producirse fuera de la consideración de lo moral. Hofmannsthal estuvo desde siempre convencido de esto. En uno de sus apuntes de 1893, leemos: “Esteticismo. El fundamento de lo estético es la moral” (*Aufzeichnungen* 362).

Si Hofmannsthal había separado la poesía de la vida, era para mostrar cuán acabadamente ligada se encontraba una a la otra. Mediante la vivencia [*Erlebnis*], Hofmannsthal devolvía a su auditorio la vida, tal como lo había prometido poco antes:

Solo al precio de recorrer los caminos de la vida, con las fatigas de sus simas y las fatigas de sus cimas, se alcanza la comprensión del arte espiritual. Pero los caminos son tan largos y sus incesantes vivencias se devoran tan inexorablemente entre sí que pesa sobre el corazón, como una parálisis mortal, y sin embargo divina, la inutilidad de toda explicación, de todo razonamiento, y quienes de verdad comprenden se tornan taciturnos como los espíritus auténticamente creadores (“Poesía y vida” 33).

La vivencia es un flujo sin forma, como el mar del poema “Vida”. La forma detiene por un instante el flujo y permite aprehender lo vivido. En esto, el arte es, sin lugar a dudas, fuente de dicha. Ahora bien, el joven Hofmannsthal también se lamenta de que le falta “inmediatez en el vivir” (*Aufzeichnungen* 352). Lo ineluctable de la vida, su devenir permanente –con todo lo que supone de transformación– puede ser afrontado con las formas orgánicas del arte, asumiendo la preexistencia de la obra como lo dado naturalmente, pero detener el flujo de la vivencia anteponiendo la forma de la obra de arte conlleva un peligro: la empresa del artista se ve amenazada por el riesgo de fijación, de parálisis mortal. ¿Cómo dar forma sin petrificar? ¿Cómo detener el flujo incesante de la vivencia sin destruirla? La obra de arte en tanto dadora de forma revela en este problema su contracara tanática y el frágil equilibrio entre naturaleza y técnica.

La teoría semperiana de lo bello formal

Hofmannsthal halló un sustento para su reflexión acerca de la forma en el concepto de forma orgánica de Gottfried Semper, arquitecto y teórico del arte alemán, autor de *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860-1863). En el proyecto de “Diálogos sobre el arte” [*Dialoge über die Kunst*], fechado en 1893, Hofmannsthal apunta algunos de los conceptos centrales de *Der Stil*, que Semper explica en los “Prolegómenos”: “La forma nos lega armonía, satisfacción, como las palabras consoladoras dejan un problema resuelto”; “da una idea de la armonía cósmica, satisface los instintos cosmogónicos (Semper)” (*Aufzeichnungen* 361).

A partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, Semper, amigo íntimo de Richard Wagner y de Gottfried Keller, ejerció una poderosa influencia en el desarrollo de la práctica arquitectónica, la reflexión estética y la historia del arte, evidente en Heinrich Wölfflin y Wilhelm Dilthey, entre otros nombres destacados. Designado miembro honorario de la Academia Imperial de Bellas Artes de Viena, en 1869 comienza, por encargo de Francisco José, el proyecto del “Foro Imperial”, que consiste en la ampliación del palacio y la construcción de nuevos edificios conectados entre sí, razón por la cual se instala en la capital del imperio austrohúngaro en septiembre de 1871. Si el *Hofburgtheater* de Viena se construye efectivamente entre 1874 y 1888, será el inacabado proyecto del foro el que, por motivos opuestos, marcará decisivamente a dos de los arquitectos que continuarán con la obra de modernización de la ciudad: Camilo Sitte y Otto Wagner. El nombre de Semper quedó asociado a la *Ringstrasse* de Viena, adonde se lo convocó para conciliar las demandas de utilidad y esplendor, funcionalismo e historicismo, que habían entrado en conflicto durante el proceso de modernización (Schorske 101-4).

La “estética práctica” de Semper supone un giro respecto de la estética especulativa que no debe entenderse, sin embargo, como un rechazo del idealismo. La filosofía especulativa tiene en las artes un efecto negativo que “se manifiesta en la tendencia iconográfica de un arte volcado hacia el futuro, la persecución de nuevas ideas, la profusión de pensamientos, la profundidad y la riqueza del sentido” (282). Este aspecto tendencioso, y la invocación de intereses no ligados al arte, son para Semper signos de barbarie, de declinación. Así, llegado a la cima, “el arte muestra su odio hacia la exégesis” y se inclina hacia “móviles universales puramente humanos, eligiendo intencionalmente temas sencillos, ya conocidos, que considera de la misma manera que los materiales tales como la arcilla, o la piedra, a partir de los cuales crea medios para un fin suficiente en sí mismo” (282).

Lo que Semper se proponía hacia 1850 era un punto medio entre el idealismo y las corrientes del realismo, con el fin de elaborar una teoría empírica del arte: “Una ciencia de este tipo no es un manual destinado a la práctica artística, no enseña la manera de producir una cierta forma de arte, sino que se interesa más bien por su nacimiento. La obra de arte es para ella el resultado de todos los momentos creati-

vos que concurren en su devenir” (268). El objetivo de la teoría empírica del arte es “extraer la ley interior que reina en el mundo de las formas artísticas a igual título que en la naturaleza” (268). La ciencia del arte empírica es la teoría del estilo, que no es “ni pura estética, ni ciencia abstracta de lo bello”, ya que considera la forma en tanto tal. La ciencia del estilo “concibe lo bello de manera unitaria, como producto o resultado, y no como suma o serie. Busca los componentes de la forma *que a su vez no son formas*, sino por el contrario idea, energía, materia y medios. Por así decir, los elementos pre-individuales y los condicionantes fundamentales de la forma” (269).

En *Der Stil*, Semper dice dar por conocidas algunas nociones estéticas esenciales, pero como estas podrían tener una “resonancia inhabitual”, resuelve ofrecer una explicación que transcribimos a continuación debido a que en estos pasajes se encuentran los conceptos a los que recurre Hofmannsthal:

Lo que nosotros decimos con “sentido de la belleza”, “alegría brindada por lo bello”, “goce” o “instinto cosmogónico”, a pesar de que se sitúa en un plano más elevado, no es muy diferente de las nociones de instinto, de placer y de satisfacción que comandan la supervivencia de los seres ordinarios, y que, bien considerado, se pueden referir al hecho de suprimir, volver insensible u olvidar momentáneamente el dolor. [...] Rodeado de un mundo lleno de fenómenos maravillosos y de poderes naturales, cuya ley presente que podría concebir, pero jamás descifrar, y que sólo le llega un acuerdo incompleto que mantiene su espíritu en una tensión jamás saciada, por la mediación del juego el hombre hace salir de la nada la perfección que faltaba hasta entonces, y se construye un mundo en miniatura donde la ley cósmica, estrechamente limitada y cerrada sobre sí misma, aparece perfecta dentro de estas relaciones. A través de este juego, el hombre satisface su instinto cosmogónico. [...] a los fenómenos naturales en general –con su sublime terror, su poder de encantamiento, su legalidad misteriosa– se suman elementos aún más activos que nos cautivan el espíritu y lo vuelven receptivo a las ilusiones del arte.

La lucha sin fin dominada por la ley terrible según la cual el más fuerte se come al más débil [...] atraviesa la naturaleza entera, manifestándose en toda su crueldad, toda su dureza, en el mundo animal que nos rodea, contribuyendo a producir el tenor de nuestra existencia terrena individual y la de la historia. Agréguese a esto lo fortuito, lo extravagante, lo absurdo, que encontramos en este mundo a cada paso que damos en nuestro camino, y que nos golpea en la cara de manera humillante, allí mismo donde habíamos creído discernir la ley. Luego el mundo agitado de nuestra alma, de una profundidad insondable, con su coro de pasiones en lucha con ellas mismas así como con el destino, el azar, las costumbres y las leyes. Por último, la imaginación en lucha contra la realidad, la locura en contradicción consigo misma y el resto –es de todas estas discordias de lo que el arte nos distrae por un momento–, apacigua estas luchas y estos conflictos, los enmarca rigurosamente, y para terminar los utiliza como

palanca de conciliación. Las formas artísticas, líricas y dramáticas, surgen de tales sentimientos.

El encanto que actúa en nuestra alma a través del arte en sus manifestaciones y modos más variados, al punto que queda totalmente cautivada por la obra de arte, significa *belleza*, que es menos una propiedad de la obra que un *efecto* en virtud del cual los muy variados componentes, exteriores e interiores del objeto al que se aplica el predicado de belleza, actúan al unísono (282-4).

La satisfacción que produce la forma, al contener el caos del mundo, tiene por efecto en nuestra alma la belleza. De acuerdo con la concepción semperiana, Hofmannsthal sostiene que el mundo es caos apresado, puesto a salvo, en formas (*Aufzeichnungen* 408).

Semper señala que del invernadero no cabía esperar nada demasiado auspicioso para la arquitectura ni para el desarrollo del estilo. Y no tanto por su estructura formal –aun cuando se mostraba muy crítico respecto de su tipo–, más bien porque el invernadero mezcla y confunde los términos de naturaleza y arte, produciendo naturaleza en estado de artificio, y dando como producto natural el artificio. El *Crystal Palace* no era más que “vacío cubierto de vidrio” (cit. en Mallgrave *Style* 47). Ya en 1849, al visitar la obra de la Biblioteca Sainte-Geneviève de Henri Labrousse, inaugurada también en 1851, había emitido un juicio severo acerca de la arquitectura de hierro: la transparencia es contraria a la monumentalidad, y también a la estética de enmascaramiento de la realidad. La arquitectura de hierro, bautizada por Semper como “estilo ferroviario” [*Eisenbahnstile*], constituye un terreno infértil porque su ideal es el de la arquitectura invisible (*Du Style* 89). Y arquitectura es sinónimo de arquitectura monumental. Solo en las construcciones de fines prácticos y utilitarios pueden hallarse exponentes que produzcan una impresión satisfactoria (*Du style* 90). La bella arquitectura puede y debe utilizar el metal bajo la forma de reja, para cerrar un espacio, o de ornamento, o mostrarlo como elemento de la construcción –cuando es el caso en que resulta el más adaptado a tal fin–, pero nunca bajo la forma de soportes destinados a sostener una gran masa, es decir, como dominante del tema. El invernadero del *Jardin des Plantes* de París, construido por Henri Charpentier, también dejó a Semper completamente insatisfecho, por su plano mediocre y casi sin forma, donde la arquitectura tuvo muy poco que ver. Pero este no es el único problema que plantea Semper a propósito del uso del “estilo ferroviario” para la construcción de invernaderos: tampoco le gusta “que los recursos naturales de las plantas, fáciles de aplicar, porque siempre causan efecto, se hayan explotado de manera demasiado refinada y artificial” (91-2). Y si bien es cierto que esa era la finalidad de un invernadero, los vestíbulos, los cuadros, los nichos, las cariátides, los grupos de esculturas y las fuentes constituyen un error. El arte no puede cooperar en absoluto con la naturaleza artificial. En un invernadero de estas características, se pierde la visión global, ya que al estar autonomizado, separado de la casa a la que debería estar ligado carece de forma, “como en los primeros ensayos de la naturaleza que despliega en alto grado algunos órganos vivos, y deja el

resto apenas esbozado” (*Du style* 92). Todo jardín exige una casa, de lo contrario es dominio salvaje domesticado, es decir, un “sinsentido”: “Desde la casa oficiando como hogar, el arte debe irradiar sobre la naturaleza, que a su vez debe actuar sobre el arte con igual fuerza” (92). El oxímoron semperiano “naturaleza artificial” nos da la clave del sentimiento de la naturaleza tal como está volviéndose perceptible a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve (92).

A propósito de la *Internationale Kunst-Ausstellung* de Viena, Hofmannsthal manifestó su disgusto por la ausencia del “gran impresionista escocés Whistler”, al que destacaba como maestro a la par del “gran estilista inglés Burne-Jones”, sirviéndose de una apropiada metáfora:

Pero parece ser la idea dominante en nuestras exposiciones de arte internacional, para no arruinarle el negocio a la mediocridad continental, el no traer de los invernaderos extranjeros las maravillosas flores de aloe que sólo florecen una vez al año. Se evita mostrar entre nosotros las más peculiares y vívidas producciones extranjeras con un celo que sólo puede explicarse fácilmente ya como rivalidad corporativa, ya como torpeza apenas creíble (92).

Así, la obra de arte quedaba equiparada a un producto de invernadero. Era lo que tanto temía Semper.

Casas de sueño

El invernadero ha prestado ciertos rasgos que permitieron la elaboración de un conjunto de conceptos y atributos estéticos. Considerado como la fuente arquitectónica que renovó y modernizó las construcciones en hierro y vidrio a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, debemos concederle un innegable valor referencial en tanto dato de la cultura material de su periodo. No es un elemento extemporáneo o anacrónico. Un invernadero para cualquier europeo o habitante de las metrópolis americanas hacia 1880 era un espacio conocido y familiar, que formaba parte del horizonte visual y del paisaje. No se trataba de un espacio imaginario, hipotético o ficcional. En este hecho reside justamente su pregnancia metafórica y su capacidad simbólica.

En la introducción a *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Graciela Silvestri y Fernando Aliata señalan que la interpretación estética del paisaje:

presupone la separación del sujeto con respecto al objeto y la construcción de este objeto de acuerdo a los valores impuestos por el sujeto [...]. La ventana que otorga el encuadre es, en definitiva, el propio sujeto, y el instrumento técnico de la perspectiva proporciona una coherencia al plano que remeda la supuesta armonía del original [...]. La ventana establece así la relación entre interior (material y simbólico: el interior humano) y un exterior que originalmente fue, o pretendió ser, la naturaleza no trabajada por el hombre. Un interior, en

fin, necesario como contrapunto entre lo cerrado y lo abierto, lo limitado y lo ilimitado, lo natural y el artificio humano. Un exterior mudo, además, sólo posible de configurar en analogía con el real a través de estas técnicas creadas desde el interior (12-3).

El invernadero materializa el encuadre y asume, gracias a su estructura de vidrio, la mediación entre interior y exterior, con lo cual es a la vez la mirada y lo mirado, dialéctica que también podemos plantear como lo que da forma y la forma misma.

En las abundantes notas tomadas para su inconcluso *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin reconstruye el paisaje material del París del Segundo Imperio en adelante, y se detiene especialmente a indagar el período artístico al que se dio el nombre de *Jugendstil*. Vale observar que las menciones que Benjamin hace de sus lecturas de Hofmannsthal y hasta de una conversación mantenida con él dan cuenta de la marca que el poeta austriaco dejó en su pensamiento: “Leer lo que nunca se escribió” [*Was nie geschrieben wurde, lesen*], Benjamin aprende en Hofmannsthal su método de lectura. Dicho verso que, entre otras citas, Benjamin da como epígrafe a sus notas dedicadas al *flâneur*, pertenece al parlamento final de Claudio en *La muerte y el tonto*, drama lírico de 1893 (Ibarlucía 279-90).

Las casas de sueño [*Traumhäuser*], cuyo paradigma son los pasajes, revisten para Benjamin también la forma de invernaderos, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, casinos y estaciones de tren, todas ellas construcciones de hierro y cristal en las cuales la ilusión de transparencia propicia el surgimiento del aire libre desde el interior y, con esto, el modo de circulación de la *flânerie*, en lo que tiene de semejante al estado de sonambulismo. Pues estos espacios cerrados permiten ser transitados como si fueran abiertos, no solo como resultado de la luminosidad, sino que también por su estructura misma. El *flâneur* desafía los laberínticos espacios urbanos con la pericia de un sonámbulo que camina sin tropezar con los obstáculos. Estos espacios de sueño albergan a la burguesía que sueña que está despierta y que habrá de enterarse de que no hizo más que dormir cuando comience a tronar la Primera Guerra Mundial. Tal es la situación histórico-filosófica del *Jugendstil*.

Benjamin se propone elaborar un intento de técnica del despertar, iniciar la revolución dialéctica de la rememoración. En dicha tentativa, se detiene a analizar el *Jugendstil* y las consecuencias que, de su condición onírica, se derivan en el arte. Según Benjamin, el *Jugendstil* habría borrado la traza de la parte de naturaleza existente en el arte moderno. El problema esencial que se plantea es el de la dominación de la naturaleza por la técnica y, lo que esto puede tener de reaccionario en su contrapartida, es decir, en el desprendimiento de contexto de las formas impuestas por la técnica que, al estilizarse, terminan convirtiéndose en constantes naturales:

El *Jugendstil* es un progreso en la medida en que la burguesía se acerca a los fundamentos técnicos de su dominación de la naturaleza; es una regresión en la medida en que pierde la fuerza de seguir mirando a los ojos a la vida cotidiana.

(Esto solo es posible si se está protegido por la mentira de la vida.) –La burguesía siente que no le queda mucho por vivir; por eso se pretende tanto más joven. Se imagina que todavía tiene delante de sí una vida más larga o al menos una muerte en belleza (*Das Passagen-Werk* [S_{9a,4}] 694-695).

El héroe de “Cuento de la noche 672” vive rodeado de objetos bellos y muere en fealdad, tras recibir una patada de caballo en las costillas, desfigurado de dolor y de ira por su temprana muerte. Es un claro representante de la burguesía del período del *Jugendstil* que se resiste, a pesar de sí, a medir las consecuencias de su intervención técnica en los dominios de la naturaleza. “La relación entre el interior del *Jugendstil* y el estilo que lo precede –escribe Benjamin– consiste en el hecho de que el burgués encubre su coartada en la historia con una coartada aún más lejana en la historia natural (especialmente el reino vegetal)” (*Das Passagen-Werk* [I_{7,5}] 298). El artificio de los invernaderos da una vuelta más a este ocultamiento. Las plantas y las flores de invernadero son el resultado de la naturaleza intervenida técnicamente; no son naturaleza en estado de naturaleza, sino naturaleza en estado artificial. Es la hibridación que señala Hofmannsthal en “Poesía y vida”, tan alejada de su concepción de la forma poética, inspirada, como mostramos, en la idea de la forma orgánica de Semper.

Tributaria tanto del cuento al modo oriental –*Las mil y una noches*– como del *Märchen* romántico –Goethe, Tieck, Jean-Paul, los hermanos Grimm–, la trama de “Cuento de la noche 672” revierte lo maravilloso propio del género en la opresión de la pesadilla y lo siniestro. Este *Märchen* es el anti-*Märchen*, según lo entendía Novalis, para quien el cuento maravilloso era en literatura el sitio de reconciliación de los órdenes de la Naturaleza, donde todos sus reinos, dotados de la capacidad primigenia de hablar, que se había perdido, habrían de recrear la Edad de Oro. En el cuento de Hofmannsthal, el silencio es pesado, sofocante. Los seres humanos apenas hablan entre sí.

En la primera parte del cuento, el protagonista, movido por una poderosa ansiedad nostálgica ante la belleza de una de sus sirvientas, “en vano acechaba con la mirada llena de anhelo en los sofocantes invernaderos” (*Das Märchen der 672. Nacht* 17) próximos a su casa en la montaña, en busca de una flor o una especia, cuyo perfume, cuya forma, le brindan por un instante “la misma dulce sensación de queda posesión [...] que había en la belleza de su criada” (*Das Märchen der 672. Nacht* 16). Pero aquí aún se encuentra en el ámbito de lo conocido, de lo doméstico, podríamos decir, en un mundo en el que la forma garantiza integridad, consonancia, armonía en la reminiscencia. Hasta lo sofocante del invernadero es para él un sentimiento habitual que experimenta también ante el celo de sus sirvientas, y a causa del calor opresivo del verano.

En la segunda parte del cuento, una vez que el joven regresa temporalmente a Viena en calidad de extranjero, dispuesto a pasar la noche en un hotel, porque ha cerrado su casa, su manejo del espacio conocido se trastoca. La ciudad a la que él

viaja desde la montaña es su ciudad, y en cuanto llega la reconoce perfectamente, al punto que se dirige sin dificultad a la embajada de Persia, donde no consigue recabar la información buscada. De aquí en adelante, la ciudad se revela como desconocida ante sus ojos, no solo porque se adentra en calles humildes, por las que en su calidad de hombre rico nunca circuló, sino acaso también por el hecho de que –si consideramos la fecha de redacción del cuento– esos barrios hasta muy poco tiempo atrás no formaban parte de Viena. En efecto, recién entre 1890 y 1892, los suburbios del sur del Danubio se incorporaron a la ciudad; el muro que la circundaba fue demolido en 1894, obra que se completó con la construcción de la calle llamada Gürtel, que ya desde 1873 corría a la par de la fortificación. Este cinturón, calle de los barrios obreros, rodeaba la ciudad y contenía dentro de su circunferencia la “ciudad interior” [*Innere Stadt*] que, a su vez, circundada por la Ringstrasse abierta en 1857 tras la demolición de las murallas internas, concentraba la Viena de la burguesía liberal y la nobleza restauradora. Pero si atendemos a las críticas que Camillo Sitte dirige a la Viena de la Ringstrasse, la soledad del joven hijo del comerciante y su impulso onírico por vagabundear como un sonámbulo a través de los suburbios desconocidos hasta entrar en un invernadero se vuelven más claros. En la Ringstrasse los inmensos espacios abiertos ingobernables para los ojos aíslan tanto a las personas como a los edificios. Sitte advierte una nueva neurosis: la agorafobia, el terror a los espacios abiertos. El transeúnte no puede establecer ninguna relación con los edificios ni, por lo tanto, con los espacios que lo hacen sentirse empequeñecido. Todo, construcciones y personas, parece disiparse en el vacío del espacio uniforme (Schorske 64).

Podríamos representarnos la Viena de entonces como dos círculos concéntricos que giraban sobre sí mismos sin tocarse. Otro dato que debemos tener en cuenta es que el municipio de Viena, en 1895, quedó en manos del partido socialdemócrata. La era liberal llegaba a su fin, algo que Hofmannsthal ya experimentaba con resquemor en 1894, cuando escribió en su diario “Creemos percibir el alma de esta Viena que acaso pulsa por última vez en nosotros” (*Aufzeichnungen* 381-2). Y, con un cierto sentimiento de vindicación por el asolamiento que padecía su ciudad, señaló:

Domingo de Pentecostés (con Richard). Yendo desde Rosenhügel hacia Tivoli, con borrachos, obreros, gente pobre; el viento agita el campo verde en plateadas y oscuras olas. Richard se levanta de un taburete aislante. Debe entrar en la vida. Qué generación de artistas desesperados (exasperados) somos, flotamos en la corriente tronante y revuelta del tiempo, ‘entre los dientes de la corona del arte’. Los que vienen detrás de nosotros serán mejores, pero nosotros, desde los *Stürmen und Dränger*, somos los *primeros completamente artistas*. Es notable también que quizá seamos en Viena los últimos hombres pensantes, los últimos hombres plenamente dotados de espíritu, que después quizá venga una gran barbarie, un mundo sensual eslavo-judío. Pensar en la Viena asolada: todos los muros caídos, la ciudad interior destripada, las heridas recubiertas con infinitas enredaderas, por todas partes copas de árboles verde claro, tranquilidad, agua

que murmura, muerta toda vida. ¡Qué maravillosa perspectiva, qué maravillosa visión! Y ser guardias en una de las torres de Trajano delante de la Iglesia de San Carlos, que aún sigue en pie, e ir y venir entre las ruinas, con pensamientos que aquí ya nadie comprende (*Aufzeichnungen* 383).

Ante semejante visión, presagio apocalíptico, no resulta difícil comprender –de acuerdo con la hipótesis benjaminiana– que la burguesía se refugie en un delirio onírico y a la vez, sonámbula, se encamine hacia su propia destrucción. Es, sin duda, la situación del protagonista de “Cuento de la noche 672”. En un espacio desconocido, que no ofrece puntos de referencia para el *flâneur*, se detiene en aquellos lugares que, por un lado, significan algo para él, pues también existen en su círculo; y que, por otro lado, son los únicos en todo su recorrido, de acuerdo con la descripción del narrador, en los que se puede entrar: la joyería, los invernaderos y el cuartel. En la joyería compra una cadena y un broche: formas de la ligazón, la vinculación, como un hilo de Ariadna y, al mismo tiempo, de la detención. Desde allí vislumbra dos invernaderos que, situados en un dédalo de patios traseros y pequeñas huertas, aparecen como espacios ineludibles que no solo no pueden dejar de verse –es decir, la mirada cae forzosamente sobre ellos– sino que desde su interior algo atrae también al paseante: un llamado fatal, una fascinación por reconocer en la cercanía las formas extrañas que se mueven en la penumbra. En el cuento, los invernaderos son del orden de lo ineluctable, como la vida; son sitios hacia los cuales nos dirigimos sin resistencia.

En el primer invernadero, el joven encontró “tal abundancia de singulares y extraños narcisos y anémonas y un follaje tan desconocido para él que no se cansó de contemplarlos durante un largo tiempo” (“Das Märchen” 22). Estaba oscureciendo, por que decidió echar apenas una mirada a través de los cristales del segundo invernadero. Al pasar lentamente junto a las vidrieras, “súbitamente se sobresaltó y retrocedió asustado. Pues un hombre tenía la cara junto al vidrio y lo miraba. Después de un instante se tranquilizó porque se dio cuenta de que era una niña, pequeña, que a lo sumo tendría cuatro años, con el vestido blanco y el pálido rostro pegados al cristal” (22).

Pero tan pronto se hubo calmado, se sobrecogió de espanto: la niña se asemejaba increíblemente a la criada de quince años que tenía en su casa. A partir de este momento, el joven quedó aterrorizado. La mirada de la niña desde el otro lado del vidrio, en vez de hacerlo regresar sobre sus pasos, lo precipitó dentro del invernadero. Lo único que sabía es que no soportaría dar vuelta la espalda y sentir los ojos de la niña clavados en él. Una vez adentro, se acercó a ella. Su cuerpo era frágil como el de una muñeca vestida de blanco. El malestar se volvía insoportable. Le dio unas monedas de plata que encontró en el bolsillo, pero la pequeña las dejó caer al suelo, donde se perdieron entre las hendidias del entablado; habían perdido su eficacia, su poder, su valor:

Ahora ya no había tanta claridad en el invernadero y las formas de las plantas comenzaban a volverse extrañas. A una cierta distancia sobresalían de la penumbra unas ramas oscuras, absurdamente amenazadoras, detrás de las cuales relucía algo blanco, como si la niña se encontrara allí. Sobre un tablón se alineaban unas macetas de tierra con flores de cera. Para pasar un poco el tiempo, contó las flores, que en su rigidez no parecían flores vivas y tenían algo de máscaras, máscaras acechantes con los agujeros para los ojos demasiado grandes (24).

Estas flores, las únicas que el joven reconoció en el segundo invernadero, eran *Wachsblumen*, flores de cera. Ahora bien, dentro del mundo artificial del invernadero, no se distingue la hoya carnosa, conocida también como flor de porcelana, de las flores que se fabricaban sumergiendo en cera una flor natural o de papel. La descripción de estas flores como máscaras, sin embargo, no puede resultar de la hoya carnosa. En la traducción de Miguel Ángel Vega, leemos: “En una tabla había tuestos de arcilla con flores decorativas de cera. Para dejar pasar un poco el tiempo contó las flores que en su rígida quietud parecían flores vivas y tenían algo de máscaras, perversas máscaras de agrandadas cuencas oculares” (*El libro de los amigos* 175-6).

El traductor se inclina aquí por la segunda interpretación. En la ambigüedad de las flores de cera cabe leer el punto de fuga que pone en perspectiva el desarrollo ulterior del relato, que culmina con la muerte del joven. El invernadero es el espacio de la pérdida total de la forma reconocible y de la separación entre lo natural y lo artificial. Aquí entonces el *Treibhauskunst* no es un arte de la forma en el sentido de una autonomía expresiva lograda por el desprendimiento de medios formales desligados de un contenido vital, en el sentido de Breysig. En la hibridación mimética de las flores de cera se manifiesta la paradoja que Benjamin señala en estos términos: “Se propone renovar el arte a partir de las formas. ¿Pero acaso las formas no son el verdadero misterio de la naturaleza que se reserva de recompensar precisamente con ellas la solución correcta, objetiva, lógica de un problema planteado de un modo puramente objetivo?” (*Das Passagen-Werk* [F_{2a,5}] 216-7).

El joven hijo de comerciante muere de artificio, en la búsqueda de formas que le permitan aprehender y detener el flujo de sus impresiones, esto es, encontrar la forma orgánica con la plasticidad suficiente para contener la vivencia sin petrificarla. Muere por no haber despertado a tiempo.

Un poeta despierto: consideraciones finales

La cadena que debía reconducir al joven a su lugar de pertenencia, que se suponía que tenía que guiarlo hacia la recomposición, acabó convirtiéndose en una cadena que, operando por identificaciones y desconocimientos sucesivos, lo introdujo en un estado de angustia que habría de profundizarse hasta su muerte. Como observa Marcel

Brion, es llamativo que el joven no pueda retroceder, sino solo huir hacia adelante.⁸ Incapaz de dar marcha atrás, de regresar a la zona conocida de la ciudad, se adentró en un ámbito siniestro donde la identificación de las formas se saturó y lo condujo a la pérdida total de referencias, es decir, a la muerte.

El modo en que las imágenes se transforman en este invernadero es propio de la producción onírica. Arthur Schnitzler fue uno de los primeros en interpretar el relato como una pesadilla:

No bien me represento las vivencias del hijo del comerciante como un sueño, se me vuelven altamente significativas; pues hay sueños tales que son también propiamente destinos, y se podría entender que los hombres que son acosados por semejantes sueños, de la desesperación, se suiciden. Asimismo, no hay que olvidar que las sensaciones del hijo del comerciante están descritas como en un sueño; la inefable extrañeza, que puede revestir un camino, un rostro infantil, una puerta cualquiera, cuando uno los sueña, apenas encuentran un análogo en la vigilia. La historia no perdería de ningún modo su significado profundo si el hijo del comerciante despertara de ella, en vez de morir de ella; me compadecería incluso más de él, pues sentimos lo mortal mejor que la muerte (*Briefwechsel* 63-4).

El personaje del cuento de Hofmannsthal sintió deseos de gritar en el segundo invernadero, pero tuvo miedo de su propia voz. Tal vez al oírse gritar, habría despertado de ese mal sueño en que lo sumergió la lógica siniestra del artificio como *ersatz* de la naturaleza. El significado de autoconsciencia que Schnitzler sugería con la resolución del despertar no era viable para Hofmannsthal, para quien el despertar no estaba relacionado con el anuncio de la muerte, sino todo lo contrario, con el advenimiento de una nueva visión del presente. En esta “casa de sueño”, lo que el joven vive es una pesadilla.

En 1906, Hofmannsthal pronunció en varias ciudades de Alemania una conferencia a la que dio por título “El poeta y la época actual”. Diez años después de “Poesía y vida”, su reflexión no se apartó de su más temprana juventud, aunque seguramente logró enraizarla –al igual que su obra, consagrada sobre todo a la dramaturgia– dentro de las interrogantes que le suscitaba el tiempo presente. “El poeta y la época actual”, desde la enunciación misma de su título, manifiesta la preocupación hofmannsthaliana por inscribir el proceso de creación poética y todos sus actores dentro de su tiempo. El cambio de siglo, que quedó ligeramente atrás, le permitió echar otra mirada sobre el pasado más inmediato. La “poesía” de la conferencia de 1896 dio a luz, no sin dificultad, a un ser concreto: el poeta; en cuanto a la “vida”, al fin se convirtió en el espacio que todo hombre íntegro debe habitar: la época actual. Y para el poeta, Hofmannsthal estableció un programa que lograba reunir vivencia y presente, poeta y lector:

⁸ Brion lee este relato como un descenso a los infiernos; se trata de una de las interpretaciones más sutiles y penetrantes del *Märchen*.

Nunca más una época despierta exigirá de los poetas, ni de cada uno por separado, ni de todos ellos juntos, su expresión retórica exhaustiva, su síntesis resumida en fórmulas conceptuales. Para ello, el siglo del que nos alejamos nos ha hecho los fenómenos demasiado fuertes; con demasiado ímpetu ha animado el baile de disfraces de las mudas apariencias; con demasiado poder el secreto sin palabras de la naturaleza y de las silenciosas sombras del pasado se ha agitado contra nosotros. Un tiempo despierto exigirá del poeta más cosas y más misteriosas. Un enorme proceso ha creado de nuevo la vivencia del poeta y, con ello, a la vez, la vivencia de aquel por quien el poeta existe: la vivencia del individuo. El poeta y aquel para quien lo poetizado existe ya no se parecen a las mismas figuras de ninguna época del pasado (*Reden und Aufsätze* I 76-7).

El arte de invernadero, con su ficción de transparencia y simulacro de aire libre, alimentaba la pesadilla de los hombres que aún no estaban preparados para despertar y asumir en la vigilia la opacidad del mundo, lo mortal. Hofmannsthal se muestra ahora optimista: el poeta de la nueva época despierta es capaz de hallar formas susceptibles de acoger el presente con su inherente cualidad de devenir y su carga de misterio. La renovación del arte por medio de las formas solo puede producirse en la integración acabada de la poesía y la vida.

Referencias

- Adorno, Theodor W. "George y Hofmannsthal." Trad. Manuel Sacristán. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962, pp. 201-243.
- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- Allgemeines deutsches Reimlexikon*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1826.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Band V-1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1991.
- . *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Band V-2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1991.
- Bofill y Ferro, Jaime. *Poesía alemana. Tomo II: Neorrománticos, Realistas y Symbolistas*. Barcelona, José Janés, 1949.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph". *Obras Completas I*. Buenos Aires, Emecé, 1984, pp. 588-598.
- Breysig, Kurt. "Treibhauskunst." *Stefan George in seiner Zeit*, vol 1. Ed. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, pp. 51-54.
- Brion, Marcel. "Versuch einer Interpretation der Symbole im Märchen der 672. Nacht von Hugo von Hofmannsthal". *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*. Frankfurt am Main, Hamburg, Interpretationen 4, 1966, pp. 284-302.

- Curtius, Ernst Robert. "George, Hofmannsthal y Calderón". Trad. Eduardo Valenti. *Ensayos críticos. Acerca de la literatura Europea. Tomo I.* Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 213-250.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. "Treibhaus". *Deutsches Wörterbuch.* Leipzig, Verlag Von S. Hirzel, 1854-1961, <http://dwb.uni-trier.de/de/>
- Groppe, Carola. *Der Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis. 1890-1933.* Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 1977.
- Hanslick, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*, vol. 1. Wien, Blaumüller, 1869, pp. ix-x.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal.* München und Düsseldorf, Helmut Küpper vormals Georg Bondi, Zweite ergänzte Auflage, 1953.
- y Arthur Schnitzler. *Briefwechsel.* Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1964.
- . *Reden und Aufsätze I 1891-1913, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.* Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer, 1979.
- . *Reden und Aufsätze III 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929. Buch der Freunde. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.* Herausgegeben von Bernd Schoeller, Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main, Fischer, 1980.
- . "El cuento de la noche 672". Trad. y ed. Miguel Ángel Vega. *El libro de los amigos. Relatos.* Madrid, Cátedra, 1991, pp. 163-181.
- . "Poesía y vida". *Instantes griegos y otros sueños.* Trad. Marciano Villanueva Salas. Valladolid, Cuatro Ediciones, 2001, pp. 27-33.
- . "Jardines". *Instantes griegos y otros sueños.* Trad. de Marciano Villanueva Salas. Valladolid, Cuatro Ediciones, 2001, pp. 61-68.
- . "Das Märchen der 672. Nacht". *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls von Bassompierre.* Frankfurt am Main, Fischer, 1997, pp. 9-33.
- . *Le lien d'ombre.* Traduit de l'allemand, annoté et présenté par Jean-Yves Masson. Lagrasse, Éditions Verdier, 2006.
- Ibarlucía, Ricardo. "Sein-Zeit und Jetztzeit. Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive". *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses, São Paulo-Paraty-Petrópolis 2003*, vol. 1. San Pablo, Edusp, 2005, pp. 279-90.
- Marx, Karl. "Marx. Engels. Werke 8". Berlin, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZKZ der SED, Dietz Verlag, 1969, pp. 111-207.
- Masson, Jean-Yves. *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose.* Lagrasse, Verdier, 2006.
- Musil, Robert. *Diarios, 1899-1941/42.* Trad. Elisa Renau Piqueras y Rev. Jacobo Muñoz Veiga. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994.

- Pestalozzi, Johann Heinrich. *Johann Heinrich Pestalozzi. 1803-1804. Pestalozzi Werke*. Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter, 1935.
- Rieckmann, Jens. *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Significanz einer 'Episode' aus der Jahrhundertwende*. Tübingen, Basel, Francke, 1997.
- Schorske, Carl. *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York, Random House, 1981.
- Semper, Gottfried. *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*. Trad. Jacques Soullou. Marseille, Éditions Parenthèses, 2007.
- Semper, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*. Trad. y Ed. Harry Francis Mallgrave. Los Angeles, Getty Publications, 2004.
- Szondi, Peter. "La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel." *Eco Tomo xxvii/6*, n°162, Bogotá, pp. 561-91.

Recibido: 16 diciembre 2016
Aceptado: 11 noviembre 2017