

## EL COLOR DE LA SOMBRA\*

The colour of the Shadow

*Franco Rella*

*Facoltà di Design e Arti dello IUAV Venezia*

*instantesyazares@gmail.com*

**Resumen:** Este trabajo se centra en el análisis del desplazamiento romántico desde la dimensión estética (tal como la concibieron Kant o Schiller) a la dimensión teórica; es decir, en el modo en que el romanticismo inviste el territorio estético de una plena responsabilidad cognoscitiva. La reflexión romántica se inicia precisamente en este punto en que la filosofía no es capaz de aferrar esta dimensión, que será asumida entonces, como dijeron tanto Schlegel como Schelling, por la narración: la nueva y moderna forma del pensamiento. Esta forma nueva de pensamiento será entendida aquí como una ventana abierta a lo *otro*: al misterio. El romanticismo, de este modo, cumple algo que estaba desde el inicio implícito en su pensamiento y en sus obras: la ruptura del pacto mimético que garantizaba que a una representación le correspondiese una realidad definida.

Palabras clave: **romanticismo / misterio / naturaleza / mimesis**

**Abstract:** This work focuses on the analysis of romantic displacement from the aesthetic dimension (as conceived by Kant or Schiller) to the theoretical dimension; that is, on the way romanticism invests the aesthetic territory of full cognitive responsibility. Romantic reflection begins precisely at this point in which philosophy is not able to grasp this dimension, which will be assumed then, as both Schlegel and Schelling said, by the narration: the new and modern form of thought. This new form of thought will be understood here as a window open to the *other*: to the mystery. Romanticism, in this way, accomplishes something that was implicit in its thought and in its works: the rupture of the mimetic pact that guaranteed that a representation corresponded to a definite reality.

Key Words: **romanticism / mystery / nature / mimesis**

---

\* Este artículo corresponde al capítulo 8 de *Le soglie dell'ombra*, Milano, Feltrinelli, 1994. Los contenidos de este capítulo son desarrollados con mayor amplitud en F. Rella, *Romanticismo*, Pratiche, Parma, 1994 (y en la "Introducción" al catálogo *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Trento, mayo 1993, Milano, Electa, 1993).

En el hombre está la completa potencia del principio tenebroso y, al mismo tiempo, está también en él toda la fuerza de la luz. En él está el más profundo abismo, y el cielo más elevado, esto es, ambos centros.

F. W. J. Schelling

### ***1. Hacia la revolución romántica***

El mundo antiguo había hipotetizado que en la naturaleza obraban las fuerzas incontenibles de inquietas divinidades. El mundo antiguo había conjeturado que en ella se escondía un mundo infernal, lejano de Dios y de la forma. La naturaleza era por lo tanto el velo multicolor extendido sobre el rumor de la selva, sobre el movimiento inexorable de oscuras aguas, en el cual fermentaban el mal y la disolución. El mundo antiguo había pensado que la naturaleza era obra de Dios, y que Dios estaba satisfecho de su obra, y que había confiado a los hombres la tarea de dar voz a las cosas mudas, ya que en ellas podía resonar el nombre de Dios, y que esta inmensa pluralidad podía ser reconducida y redimida en su unidad. El mundo antiguo había mirado a la naturaleza con reverencia, amor y temor: esos sentimientos los vemos reflejados en las obras pictóricas, que se abren sobre esta dimensión misteriosa como un ojo que se descorre de par en par ante el misterio. En una palabra, el mundo antiguo había visto en la naturaleza algo que excede al espacio y a la mera objetualidad.

Una inmensa revolución abre los tiempos modernos. Con Galileo y Descartes el lenguaje de la naturaleza no es más la sigla secreta que debe ser interrogada en el alma o en las fuerzas que unen y también dividen la materia. El lenguaje de la naturaleza es el lenguaje matemático: el de los ángulos, de los cuadrados, de los rectángulos. La naturaleza es un enigma, pero con la clave del lenguaje matemático este enigma se abre: ella se despliega frente a mí, disponible para la descripción, *res extensa*, justamente. El barroco expresa el vértigo de este enigma, pero también la certeza de su solución. La materia se pliega, se retuerce, se equilibra, pero es sustancialmente medible. Pero el arte que expresa de forma más perfecta esta metamorfosis es el arte neoclásico. La recuperación de la *medida* clásica expresa la mensurabilidad del mundo. Y mensurabilidad significa armonía, o, por lo menos, simetría.

¿Por qué, entonces, el amor por las ruinas? ¿Por qué el artista neoclásico se ha volcado hacia estos signos de la caducidad de las obras humanas, que han hecho también del pasto que crece entre lugares vacíos y fragmentos de paredes una muda vegetación de cementerio? Piranesi se sintió tan atraído por la ruina que hizo de ella un laberinto, en el que ya no está ni siquiera

el Minotauro, porque este laberinto ya no tiene salida. Y Winckelmann, el máximo teórico de este arte, fue atraído por las figuras de la clasicidad porque ellas, sin nervios y sin tendones o venas, representaban el cuerpo muerto, un cuerpo eternamente muerto. Y fue atraído por figuras ambiguas, en las que lo masculino y lo femenino se entrelazaban en ambiguas configuraciones.

Es en el corazón de la época neoclásica en que Goya arroja sobre el mundo la maldición de sus figuras desesperadas y nocturnas, que Füssli nos propone figuras que hunden sus raíces en lo desmesurado de la noche y del horror. Es en el corazón de la época neoclásica que Burke, retomando a Longino y Boileau, propone su idea de lo sublime como lo que está próximo al terror, a lo oscuro, a la noche, y que por eso mismo debe darnos placer.

Todo esto no es aún la revolución romántica. Solamente la anuncia. Una vez más, como en cada momento crucial de su historia, el hombre se pone frente al misterio del mundo, al enigma del saber, a su lugar y al sentido de su existir sobre la tierra. Y en esta interrogación se entretiene la reflexión filosófica, la reflexión literaria, el hacer artístico, casi como si, como ha dicho Goethe en la *Metamorfosis de las plantas*, nos encontrásemos de frente a una “multiplicidad del ser y del devenir” que, para ser comprendida, requiere un esfuerzo que involucra todas las capacidades humanas, las conocidas y las que aún hay que descubrir: “la razón, el intelecto, la fantasía, la fe, la ilusión y si ninguna otra nos gobierna, la locura”<sup>1</sup>.

Multiplicidad del ser y del devenir. Multiplicidad del hombre mismo, de aquel que vuelca su mirada sobre las cosas. El hombre, ha escrito Friedrich

está igualmente cercano a Dios y al demonio. Es la naturaleza suprema y la más vil, la más noble y la más abyecta, es la quintaesencia de todo lo bello y de todo lo infame, y el maldito. Es el ser más sublime de toda la creación, pero también es su estigma.<sup>2</sup>

El resultado de su mirada no podrá ser más que “trágico” y así, hacia 1843, D’Angers, frente a la pintura de Friedrich, habla de la “tragedia del paisaje”.

---

1. J. W. Goethe, *La metamorfosis de las plantas*, al cuidado de S. Zecchi, Milano, La Nuova Guanda, 1983, p. 141.

2. C. D. Friedrich, *Escritos sobre el arte*, trad. it. de L. Rubini, Milano, SE, 1989, p. 19. Sobre “La tragedia del paisaje” cfr. E. Kleissmann, *Die Welt der Romantik*, München, Desch, 1969, p. 346.

## 2. *Lo sublime*

Kant había leído el ensayo de Burke sobre lo sublime. Y lo retoma, con una corrección decisiva, en su propia obra. Kant había delimitado el espacio sobre el cual el intelecto podía obrar cognoscitivamente. Había reconocido que más allá de este espacio se encuentra el reino ilimitado de la moral, que solamente en su ser ilimitado encuentra una razón *ética* que no puede ser destruida por la contingencia. Entre estos dos ámbitos él había colocado, en la “Crítica del gusto”, el espacio del juicio reflexionante: el espacio del goce y de la fruición estética, que no tiene ninguna responsabilidad cognoscitiva, pero que, a partir del placer que deriva de la armonía de la naturaleza y de las obras humanas, tiene su función en el ámbito de la vida: educar en el orden, en la armonía, en la simetría. Pero Kant también se había visto obligado a reconocer que existe en nuestra experiencia estética algo que excede toda medida: el espectáculo natural de los glaciares, lo ilimitado del horizonte o del mar, la inmensidad de aquello que nos circunda y atemoriza. Es la excedencia de lo sublime. El terror que éste nos suscita está mezclado con el placer que habitualmente experimentamos frente a la belleza. No puede sernos por lo tanto completamente extraño.

Lo sublime, en efecto, nos espanta porque no podemos aferrar su límite, y al mismo tiempo nos colma de alegría en tanto nos permite percibir dentro de lo ilimitado (o, por lo menos, dentro de lo gigantesco, o de lo inconmensurable) cuán ilimitada es la razón, que puede alzarse, *pero sin conocerlo*, hacia el reino de la libertad y de la moralidad. El gesto kantiano, que rompe con la idea de Burke, de lo sublime como mera emoción, y que legitima en el interior de las representaciones humanas paisajes que hasta aquel momento habían estado excluidos a la mirada, tendrá un peso enorme para toda la modernidad, desde Schiller quien, a partir de esto, quiere construir un programa de educación estética. El gesto que sucede a Kant, y al énfasis ético de Schiller, ha sido el de desplazar el acento desde la dimensión estética a la dimensión teórica: investir este territorio de una plena responsabilidad cognoscitiva. La reflexión romántica se inicia en este punto. Y si la filosofía no es capaz de aferrar esta dimensión, ésta será asumida entonces, como dijeron tanto Schlegel como Schelling, por la narración: la nueva y moderna forma del pensamiento.

Un crítico, un historiador del arte, A. Chastel, ha captado con precisión lo que ha ocurrido con este desplazamiento en el interior de lo sublime. Chastel habla de Schelling, pero su discurso puede ser extendido a todo el romanticismo. En la propuesta de una dimensión cognoscitiva de lo sublime se asoma una “metafísica del arte y de la vida”, que confiere al juicio reflexionante kantiano “un valor constitutivo en relación con lo real. El

romanticismo rompe aquí el cerco trazado por la crítica y revoluciona la construcción completa”<sup>3</sup>.

### 3. Un movimiento europeo

Esta trasposición del plano teórico al plano estético no ha estado privada de contradicciones y de obstáculos. Hegel, quien advertía que estaba en un revolucionario pasaje de época, en la *Fenomenología del espíritu* reprochaba a los románticos la incapacidad de controlar las pretensiones del Yo, y el hecho de liberar la reflexión en un ámbito en el que no podía existir punto firme, objetividad. Goethe, en sus *Conversaciones con Eckermann*, llega directamente a identificar en el romanticismo una enfermedad contra la salud clásica. Sin embargo, es fuerte en el romanticismo la conciencia, como escribe Givone, de que sólo la poesía y el arte pueden “encerrar aquella diferencia” que es la esencia misma, la verdad del mundo, y que, por el contrario el mundo, “constituyéndose en cuanto tal, suprime”<sup>4</sup>. Y esta conciencia irá más allá de los triunfos de la dialéctica y de su declinar, para volver a presentarse, como veremos, en la segunda mitad del siglo XIX y de allí prolongarse hasta nuestros días. En este sentido había tenido razón Schlegel: el romanticismo es la modernidad. Y es por esto que el movimiento fue, desde el inicio, un movimiento europeo.

“¿Quién –se pregunta Friedrich– dirige con mano invisible la tendencia de la época y guía la sensibilidad de un tan gran número de artistas hacia una única meta?”<sup>5</sup>. Abrams ha demostrado que las metáforas con las que el romanticismo expresa su visión del mundo son metáforas epocales, que delinean, entre los artistas, los poetas y los pensadores alemanes e ingleses, “un idéntico complejo de ideas concerniente a la historia y al destino del hombre y al rol del artista visionario en tanto heraldo e inaugurador de un nuevo mundo”. De hecho, Coleridge no se asombra de encontrar una “coincidencia productiva” entre su pensamiento y el pensamiento, por ejemplo de Schelling, en tanto, dice “habíamos estudiado en la misma escuela”: Kant, Giordano Bruno, Jacob Böhme<sup>6</sup>.

---

3. A. Chastel, “Schelling ou la métaphisique de l’imaginaire”, en A. Béguin (org.) *Le Romantisme Allemand*, Paris, Cahiers du Sud, 1949.

4. S. Givone, *La questione romantica*, Bari-Roma, Laterza, 1992, p. 19.

5. C. D. Friedrich, trad. cit., p. 28.

6. M. H. Abrams, *Natural supernaturalism*, New York, Norton, 1970, p. 31 y *passim*; S.T. Coleridge, *Biographia letteraria*, al cuidado de P. Colaiacono, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 121-122 y *passim*.

#### 4. Los colores del mundo

La revolución romántica es una revolución radical en el sentimiento: en primer lugar, en el *sentimiento de la naturaleza*. Goethe, retomando una larga tradición que se remonta a Plotino, había hecho de la luz un principio ordenador del mundo: el elemento que revela la naturaleza, que la hace *ser* como imagen de la armonía universal. La naturaleza no es más *res extensa* sino *res incognita* que solo la luz puede tornar visible, en sus ocultas relaciones interiores, a través de los colores que son la refracción de la luz misma. Runge está comprometido paralelamente a Goethe en su reflexión sobre el color. El paisaje *nace* del color que es por esto “el arte último, que es para nosotros siempre místico y que como tal debe permanecer, y debemos entenderlo como un maravilloso presentimiento”<sup>7</sup>. El blanco y el negro no son colores: son la visibilidad del bien y del mal, “pero al hombre le ha sido dada la *revelación y han aparecido en el mundo los colores*”<sup>8</sup>.

En el mundo que ha recibido los colores, escribe todavía Runge, “toda forma te hermana en el significado, por más pequeña o grande que sea, está misteriosamente habitada por el mismo consumante anhelo, y busca hallar el principio del que proviene toda diversidad”<sup>9</sup>. El color es el nacimiento de las cosas, de la diferencia, y por lo tanto del significado de las cosas y, entonces, finalmente, del paisaje como lugar habitado por la diferencia y por la multiplicidad de las formas que pueblan el mundo. *Las horas del día* de Runge son una inmensa alegoría de este llegar al ser del mundo a través del color.

Goethe había impulsado al color, en tanto expresión misma de la luz, a ponerse como extrema y suprema manifestación del alma del mundo. Runge ve en el color la superación de la escisión entre luz y tinieblas, entre blanco y negro. En una palabra: una manifestación superior de la misma luz. Pero éste no es el color de los cuadros de Friedrich, en los cuales domina la luz doble de un crepúsculo metafísico, *Zwilight*. No es el color de Turner, que manifiesta siempre un “más allá”, algo que se revela en los márgenes extremos de la luz, pero que no está allí comprendido. Schopenhauer lo ha captado en un escrito muy precoz, de 1816. “El color”, escribe Schopenhauer, “*es esencialmente umbrío*, es un *skieron* [...]” que tiene “afinidad con la oscuridad”, y esto está afirmado contra el error según el cual los “colores serían parte del rayo de luz que se descompone con la refracción”<sup>10</sup>. El color

---

7. P.O. Runge, *La esfera del colore*, al cuidado de C. Flaim, Verona, Edizioni Universitarie, 1984, p. 109.

8. *Ibid.*, p. 110.

9. *Ibid.*, p. 85.

10. A. Schopenhauer, *La vista e i colori*, al cuidado de M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1959, pp. 78-79.

manifiesta la sombra que habita el mundo, la insuprimible mezcla de luz y de oscuridad que habita sobre la tierra. Todo Friedrich está en esta afirmación de Schopenhauer, todo Turner.

El arte romántico había “inventado el paisaje” mediante los colores que Dios ha regalado al hombre, pero estos colores reabren en el mundo la antigua controversia: entre luz y oscuridad, entre alma y materia. Las ventanas de Friedrich y de Dahl dramatizan esta duplicidad que ya estaba en el neoplatonismo: son el umbral, el *limen*, en el que se enfrentan, en una extrema tensión, un infinito, que es origen, fundamento, *Grund* de todas las formas, y un infinito que es *Ungrund*: un más allá del abismo, un sin-forma en el cual todo, a cada instante, se puede precipitar. El *Ungrund* es lo sin fondo, la terrible herencia de un tremendo infinito, que desde la crisis del neoplatonismo arriba a los románticos mediante Jakob Böhme.

### 5. La invención del paisaje

No existe paisaje para el pintor romántico. El paisaje nace: es creación, cosmogonía. “Nosotros vemos” escribe Runge a su hermano Daniel el 7 de noviembre de 1802, “o deberíamos ver en cada flor el espíritu viviente que el hombre le asigna y mediante el cual nacerá el paisaje”. Para Friedrich el paisaje nace del conflicto entre lo viejo y lo nuevo, en una lucha con el tiempo y las formas, que tiene naturaleza trágica. Para Carus, en la primera de las *Cartas sobre la pintura y el paisaje*, “la fuerza creadora del arte continúa obrando y hace resurgir de sus manos el mundo, en el modo en el cual los sentidos lo perciben. En sus manos todo nos habla en una lengua extraordinaria [...] el sol, la luna, el aire, las nubes, los montes y los valles, los árboles y las flores...”<sup>11</sup> Esta lengua que el arte revela es la palabra de Dios, y por esto “en la naturaleza nosotros mismos nos sentimos una parte de esta manifestación, un conjunto compuesto de naturaleza y de razón”, en el que “la unidad misma se manifiesta mediante la multiplicidad” (segunda carta). El arte conoce el mundo porque □*verum factum*□ da forma al mundo, porque ilumina partes del mundo que antes estaban hundidas en la oscuridad: en una palabra, porque es *cosmogonía*.

Todo el romanticismo está empeñado, a nivel filosófico, a nivel pictórico y a nivel literario, en lanzarse hacia la generación de *un mundo nuevo*. Esto significa, como ha escrito Coleridge en la *Biografía literaria*, “hacer de lo externo, interno, y de lo interno, externo, hacer de la naturaleza pensamiento y del pensamiento naturaleza: éste es el misterio del genio en las artes” Lo mismo dice Friedrich, quien invita a escuchar “la voz de la naturaleza que está en nosotros”, a proyectarse en el interior donde solamente puede tener

---

11. C. G. Carus, *Lettere sulla pittura e sul paesaggio*, a cargo de A. Nigro, Pordenone, Studio tesi, 1991.

origen el juicio del mundo. Esto dicen Runge, Carus, Turner. Esto es lo que vemos representado en el arte del romanticismo.

El artista crea el paisaje, lo encuentra dentro de sí. Pero así proyecta en el paisaje su misma ambigüedad, aquella duplicidad que Friedrich había captado como carácter constitutivo del hombre. Es aquí donde, como veremos, se sitúa la *tragedia del paisaje*, y, más allá de la tragedia, aún más incurable, la melancolía. Pero antes de cumplir este paso debemos ver todavía cuál es la fuerza que anima este conocimiento, cuál es la fuerza dotada de poder cosmogónico.

## 6. Imaginación

Schelling ha hablado de *Einbildungskraft*, pero el máximo teórico de la imaginación como fuerza cognoscitiva, como verdadera y propia *noesis*, es Leopardi, por ejemplo en el pasaje del *Zibaldone* del 20 de setiembre de 1821. Leopardi desplaza una vez más el sentido de lo sublime constitutivo del pensamiento romántico. El sentimiento de lo sublime no nace de la percepción de lo inmenso, sino de la experiencia del límite. El límite en realidad ya no caracteriza un confín, sino un umbral, una ventana, un *limen*, justamente. Es a través de este umbral que se transita hacia lo que está más allá: hacia “el último horizonte” y, más allá de éste, hacia una multiplicidad de horizontes, incógnita multiplicidad, que nos habla de mundos por explorar, nos habla del “infinito de los posibles”.

Tieck, Schlegel, Coleridge, Wordsworth: también ellos atribuyen este poder a la imaginación. Tieck directamente refuta el saber matemático porque, según él, no es imaginativo. Pero es Baudelaire quien, en el *Salón 1859*, eleva a la imaginación a “reina de las facultades”, que involucra todas las demás, y las impulsa a la lucha para dar sentido a la infinita multiplicidad de la vida. Ella

es análisis, es síntesis [...], es esto y lo contrario de esto [...], ha enseñado al hombre el sentido moral del color [...] Ella ha creado, en el principio del mundo, la analogía y la metáfora. Ella desordena toda la creación [...], crea un mundo nuevo [...]. La imaginación es la reina de lo verdadero, y lo posible es una provincia de lo verdadero. Ella está concretamente emparentada con el infinito.<sup>12</sup>

---

12. C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, al cuidado de E. Raimondi y G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1981.

## 7. La tragedia del paisaje

El hombre, mediante la imaginación, crea el paisaje, transforma lo informe en la forma de la *naturaleza*. Pero el hombre es, como ha dicho Friedrich, el ser sublime de la creación y su estigma. La forma que él crea lleva dentro de sí la duplicidad que es constitutiva del ser humano. Las nubes hablan, las flores hablan, pero en sus voces está la hendidura de una irredimible duplicidad, que transforma el anhelo de la forma en una tensión desesperada. Y he aquí que el artista, que había buscado la intimidad con la idea de naturaleza, la descubre, como escribe Friedrich, dramáticamente “inalcanzable”. ¿Cómo imitar, entonces, “lo inimitable”<sup>13</sup>? Sin embargo, esto intenta Friedrich con obstinado y apasionado furor. Esto intenta Turner con emocionada y loca constancia.

Imitar lo inimitable.

Tú conoces —escribe Friedrich— mi casa y la espléndida vista que desde allí se goza. Este lugar [...] hoy me habla de caducidad y de muerte. Los “campos multicolores” están cubiertos de un “cielo sombrío” con un “manto invernal uniforme”.<sup>14</sup>

Es este conflicto el que impulsaba a Kleist, frente al *Monje en la playa*, a hablar de un “parpadeo de vida en el vasto reino de la muerte”. Es este conflicto que impulsa a Friedrich a afirmar que para alcanzar lo bello es necesario atravesar la angustia de lo sublime. Pero este conflicto no es componible, en tanto, como escribe Schelling, está en el hombre mismo:

En el hombre está la completa potencia del principio tenebroso y, al mismo tiempo, está en él también la fuerza de la luz. En él existe el más profundo abismo y el cielo más elevado, es decir los dos centros.<sup>15</sup>

El hombre debería hacer hablar a la naturaleza, redimirla de su mutismo, pero en este proceso de redención, como el gusano de Blake en la rosa<sup>16</sup>, introduce en la naturaleza misma su mal. Y la naturaleza se vuelve entonces con rencor hacia el hombre, que debería haber sido su salvador y no lo fue. Su sufrimiento, como escribe aún Schelling en *Clara*, se manifiesta “en

---

13. C. D. Friedrich, trad. cit., p. 46.

14. *Ibid.*, pp. 46 y 94.

15. F.W. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, al cuidado de L. Pareyson, Milano, Mursia, 1976, pp. 99-100.

16. [Blake: “Rosa tú estás enferma / el gusano invisible/ que vuela en la noche/ cuando brama la tormenta/ ha descubierto tu lecho/ de púrpura y alegría/ y su amor, oscuro y secreto/ destruye tu vida”. N. de la T.] W. Blake, *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*, al cuidado de G. Parks, Pordenone, Studio Tesi, 1984.

la calma tristeza de la flor, en el rocío de la mañana, en el decolorarse de la tarde”. Un velo la cubre, un velo de luto.

Y justamente Schelling, que había elevado el arte a supremo conocimiento en 1800, en el *Sistema del idealismo trascendental*, que había afirmado la potencia de la imaginación que empuja la cosa hacia el existir de la forma, declara, en la tardía *Filosofía de la revelación*, que el hombre frente a la cosa se petrifica en una maravilla sin nombre y sin voz. La cosa, la mera cosa, puramente existente, yace frente a nosotros muda e irredimible: nada puede llevarla al ser, porque ya es en su opaca absoluta presencia. Frente a ella podemos solamente preguntar una cosa: “¿Por qué hay ser y no más bien nada?”

El hombre parece estar, una vez más, frente al naufragio de sí y del mundo. Y es Baudelaire quien lanza su desafío al naufragio. La belleza, dice, desde su *Salón 1845* hasta *El pintor de la vida moderna*, contiene en sí algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular. Y entonces el pintor debe escoger, como espacio de su arte, la metrópoli contemporánea, la vida moderna, el lugar de máxima transitoriedad, de innumerables metamorfosis, de pasajes y transformaciones, en el cual se entretujan mil voces y mil silencios. Misión del poeta y del artista, escribe Baudelaire en la dedicatoria a Houssaye que abre el *Spleen de Paris*, es la de transformar el grito estridente del vidriero en una canción que se eleve a través de las nieblas de la ciudad hasta sus más altas buhardillas. Baudelaire celebra esta pintura, a través del arte de Guys, en el *Pintor de la vida moderna*. Es aquí donde el concepto de naturaleza cambia de signo: *para alcanzar el ser de la naturaleza es necesario ir más allá de la naturaleza*.

La mayor parte de los errores [escribe Baudelaire] en torno a lo bello nace de la falsa concepción del siglo XVIII con respecto a la moral. La naturaleza en aquel período era considerada como base, origen y arquetipo de todo lo bello posible.<sup>17</sup>

Por el contrario, la naturaleza “no enseña nada”, ella “construye al hombre a beber, a comer”. Lo construye a “asesinar a su semejante, a comerlo, a secuestrarlo, a torturarlo”. La naturaleza induce al delito; la virtud, toda virtud, como había dicho también Hegel en la *Estética*, es, por el contrario, *artificio*.

Buscamos entonces la naturaleza más allá de la naturaleza: en el artificio, y precisamente en el artificio que caracteriza a la vida moderna. Por ejemplo en el tocado, que “es uno de los signos de la nobleza primaria del alma humana”. Por ejemplo en el maquillaje femenino.

---

17. C. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, al cuidado de F. Rella, Milano Feltrinelli, 1992.

En el negro artificial que rodea el ojo y en el rojo que señala la parte superior de las mejillas [...] está la necesidad de superar la naturaleza [...] El rojo y el negro representan la vida, vida sobrenatural y desmesurada; el borde negro hace la mirada más profunda y extraña, da al ojo una apariencia más resuelta de *ventana abierta al infinito*.<sup>18</sup>

De nuevo una ventana, una vez más abierta a lo *otro*.

Una ventana abierta a lo *otro*: al misterio. Este es el último gran mensaje del romanticismo antes de que cambie de nombre y devenga impresionismo, postimpresionismo, naturalismo. Pero con este “sobrenaturalismo” el romanticismo cumple algo que estaba desde el inicio implícito en su pensamiento y en sus obras: la ruptura del pacto mimético que garantizaba que a una representación le correspondiese una realidad definida. Ni siquiera el neoplatonismo, que había propuesto como plano de la realidad el plano de las ideas, había puesto en discusión el pacto mimético. Aquí, en esta transformación epocal, esto se cumple. Y “esta ruptura del pacto entre palabra y mundo constituye una de las pocas revoluciones auténticas del espíritu en la historia occidental y define la modernidad misma”<sup>19</sup>.

La ruptura de este pacto milenario coloca al hombre de frente a la responsabilidad de la palabra, como jamás antes en su historia. La palabra “flor” no está en ningún ramo de flores, ha dicho Mallarmé y ha recordado Steiner. ¿Qué dice esta palabra? ¿Qué comunica? ¿Cuál es la responsabilidad de quien la pronuncia y de quien se pone a la escucha?

*Traducción Mónica B. Cragnolini*

---

18. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, en *Scritti sull'arte*, trad. cit., las citas son del capítulo XI.

19. G. Steiner, *Vere presenze*, trad. italiana de C. Béguin, Milano, Garzanti, 1992, p. 95.

